

ВВЕДЕНИЕ

Первый том «Хрестоматии по истории западноевропейского театра», выпускаемый вторым, значительно исправленным и дополненным изданием, является учебным пособием, составленным из первоисточников по истории театра VIII—XVII веков. Сюда входят, прежде всего, тексты драматических произведений, затем высказывания о театре современников, законодательные акты по театру, отрывки из дневников, мемуаров и писем, дающие современные описания театра и его деятелей.

Изучение первоисточников имеет огромное познавательное значение; без обращения к ним невозможно сколько-нибудь полное изучение истории театра. Знакомство с первоисточниками вооружает фактическим материалом, который необходим для представления о театральном творчестве минувших веков. Поэтому данная хрестоматия является необходимым дополнением к учебнику истории западноевропейского театра.

Существенным отличием второго издания «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» от первого, выпущенного в 1937 году, является введение в него высказываний классиков марксизма-ленинизма о социально-экономической, политической и культурной жизни стран, театральное искусство которых находит свое отражение в хрестоматии.

Высказывания классиков марксизма-ленинизма, дающие методологические установки для изучения всех областей культуры, помогают и в изучении истории театра применять тот единственный подлинно научный метод исторического исследования, который разработан в гениальных трудах Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина.

Вслед за отрывками из произведений классиков марксизма-ленинизма мы ввели во второе издание хрестоматии ряд высказываний о западноевропейской культуре, литературе и театре выдающихся представителей русской революционно-демократической критики и передовой художественной литературы. Мы использовали высказывания Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Плеханова, Горького для освещения культуры и искусства западноевропейских стран с позиций прогрессивной русской мысли.

Второе издание хрестоматии отличается от первого еще и тем, что в нем большое место отводится текстам пьес, которые в первом издании печатались только в виде исключения, если они являлись редкими, малоизвестными или вовсе не известными нашему читателю. Во втором издании мы печатаем отрывки из наиболее значительных драматических произведений, вошедших в репертуар мирового театра, в том числе из пьес Шекспира, Лопе де Веги и Мольера. Несмотря на то, что отрывки из пьес не могут дать полного представления о творчестве гениальных мастеров драматургии, мы все же вводили в хрестоматию эти отрывки, чтобы полнее нарисовать общую картину развития театральной жизни данной страны в данную эпоху. Драматургия является ведущей силой театра в идейном и художественном отношении, поэтому тексты пьес составляют основную, наиболее важную группу первоисточников, изучаемых в истории театра. Вводя их в хрестоматию, мы считали необходимым снабжать каждый драматический отрывок развернутым примечанием, излагающим содержание пьесы и дающим ее краткую характеристику.

Исторические рамки материала, включенного в хрестоматию, во втором издании значительно сужены; исключен материал, посвященный античному театру,—хрестоматия

начинается с театра раннего средневековья. Такое изменение обусловлено построением нового учебника, дополнением к которому является хрестоматия.

Во втором издании первый том «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» состоит из двух частей: «Театр феодального общества» и «Театр эпохи формирования буржуазного общества». Вторая часть делится на пять отделов: «Итальянский театр», «Испанский театр», «Английский театр», «Французский театр» и «Германский театр». Каждая часть и отдел начинается с общеисторического введения и состоит из ряда глав, содержание которых соответствует содержанию тех же разделов учебника.

Методологические принципы, положенные в основу учебника и хрестоматии, определяются задачами, поставленными Центральным Комитетом нашей партии перед работниками идеологического фронта. Борьба с безидейностью, формализмом, буржуазным объективизмом и космополитизмом ставит перед нашей театроведческой наукой задачу решительного пересмотра целого ряда устаревших принципов и взглядов, унаследованных от буржуазного театроведения. Мы должны покончить с загромождением курса истории театра целым рядом второстепенных явлений и фактов, принадлежащих главным образом к консервативным и реакционным течениям, с нейтральным, бесстрастным, аполитичным освещением этих фактов, обычно приводящим к их реабилитации.

Все те недочеты, которые были вскрыты в 1947 году А. А. Ждановым при обсуждении работы Г. Ф. Александрова «История западноевропейской философии», относятся и к нашему театроведению. Обсуждение этой работы значительно переросло рамки критики отдельной книги и превратилось в критику положения на всем философском фронте, которое очень напоминало состояние нашего искусствоведения вообще и театроведения в частности. Художники откровенно реакционные награждались лестными эпитетами; театроведы находили случай сказать о каждом из них доброе слово. Театральные течения располагались одно за другим, но не в борьбе друг с другом. Очень мало подчеркивалась роль реалистических направлений в истории театра, их связь с прогрессивными явлениями общественной жизни. Да же самый предмет научного исследования оставался в театроведении невыясненным.

А. А. Жданов при обсуждении книги Г. Ф. Александрова дал классическое определение научной истории философии как истории «зарождения, возникновения и развития научного материалистического мировоззрения и его законов... борьбы материализма с идеализмом»*. Исходя из этого определения, научную историю театра мы можем рассматривать как историю зарождения, возникновения и развития сценического реализма в его различных проявлениях и в его борьбе со всякими антиреалистическими течениями. Проблема реализма становится, таким образом, основной проблемой всей истории театра.

Это определение предмета истории театра дает надежный, критерий отбора наиболее значительных фактов, подлежащих преимущественному изучению. Оно помогает изжить явную переоценку роли, сыгранной в истории мирового театра господствующими эксплуататорскими классами. Маркс и Энгельс писали в «Немецкой идеологии»: «В каждую эпоху мысли господствующего класса суть господствующие мысли, т. е. тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила»**. В эпоху феодализма господствующей идеологией являлась религия, подчинявшая себе все прочие формы идеологии, которые превращались ею в «служанок богословия». Поэтому в эпоху средневековья господствовали театральные жанры, связанные своей тематикой с религией и церковью,—литургическая драма, полулитургическая драма, мистификация и мистерия. Эти жанры представлены нами в первой части хрестоматии, посвященной театру феодального общества.

Но, показывая образцы типичных для эпохи феодализма феодально-клерикальных жанров, мы в то же время выделяем зарождение в средневековом театре враждебных феодализму и церкви народно-реалистических течений, которым принадлежало будущее. Товарищ Сталин в своей работе «О диалектическом и историческом материализме» пишет: «Для диалектического метода важно прежде всего не то, что кажется в данный

* А. А. Жданов. Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова «История западноевропейской философии», М., 1947, стр. 7.

** К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 36.

момент прочным, но начинает уже отмирать, а то, что возникает и развивается, если даже выглядит оно в данный момент непрочным, ибо для него неодолимо только то, что возникает и развивается»*.

Основанный на данных словах И. В. Сталина подход к явлениям театра минувших эпох, подчеркивающий в каждой театральной культуре роль возникающих прогрессивных явлений, какими бы слабыми они ни казались в пору своего возникновения, устанавливающий их связь с передовыми общественными силами, есть единственно правильный подход к истории театра. Этим методом мы пытались пользоваться в настоящем издании хрестоматии. Особенно важно было применить его к театру феодального общества в силу приведенных выше причин.

Роль народа в формировании средневековой драмы и театра подчеркнута в приводимых нами во введении к первой части хрестоматии интереснейших высказываниях Пушкина и Горького. Непосредственным подтверждением их мыслей являются первоисточники, собранные в главах «Народные истоки средневекового театра», «Гистрионы-жонглеры», «Зарождение комического театра», «Фарс и соти», «Исполнители комических жанров». Из них становятся видны народные истоки средневекового театра, народные игры, обряды и празднества, а также жонглерские действия. Документы показывают активные преследования церковью народных обрядов и игр, проникнутых языческим духом,—преследования, закончившиеся временным подавлением ростков народного театра. Однако выдвинутый церковью в противовес народному театру жанр литургической драмы, связанный с культовой обрядностью, сравнительно недолго являлся последовательным выразителем религиозных идей. Очень скоро он подвергся влиянию народных масс, приведшему к его секуляризации и превращению в полулитургическую драму, а затем в мистерию, которые все дальше отходили от первоначального типа религиозного театра.

Еще более резким проявлением процесса секуляризации театра является зарождение во Франции XIII века светского реалистического театра (творчество Адама де Ла-Аль). Отделяясь от церкви, созданные ею жанры переходят в руки бюргерства, накладывающего свой специфический отпечаток на мираклё, мистерию и моралите. Бюргерство использует как феодально-церковные, так и народные элементы. Особенно сильно народная струя проявляется в период позднего средневековья в фарсе—сатирическом жанре, часто направляемом против феодально-патрицианской верхушки.

В целом публикуемые нами в первой части хрестоматии первоисточники показывают, что роль народа в создании театра феодального общества была уже довольно значительной. Проявлявшиеся в различных театральных жанрах крупницы народного свободомыслия и протеста, антифеодальной и антиклерикальной сатиры представляют большую ценность, потому что они предвещали будущее, и это делало их неодолимыми. От средневекового театра протягиваются многие нити вперед, к эпохе возникновения буржуазных отношений, когда роль народа в создании театра еще более усилилась.

Вторая часть хрестоматии посвящена театру эпохи формирования буржуазного общества и охватывает исторический отрезок времени от конца XV до конца XVII века. Это эпоха зарождения капиталистических отношений в недрах феодального общества, характеризующаяся переходом ремесла в мануфактуру и связанной с этим переходом «насильственной экспроприацией народных масс»**, обезземеливанием крестьянства и превращением его в резервную армию труда для развивающейся мануфактуры.

Эпоха первоначального накопления капитала отмечена великими географическими открытиями, перемещением путей мировой торговли на Атлантический океан, началом колониального грабежа новооткрытых земель и революцией цен, вызванной огромным наплывом в Европу драгоценных металлов.

Энгельс в своем «Введении к «Диалектике природы» так характеризует эту эпоху: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»***. Энгельс подчер-

* И. Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11-е, М., 1939, стр. 537.

** К- Маркс. Капитал, т. I, гл. XXIV. К- Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 789.

*** К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. II, 1948, стр. 52.

кивает связь выдающихся людей того времени с рождающимся классом буржуазии и отсутствие у них буржуазной ограниченности: «Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»*.

Существом культуры этой эпохи являлось начало идеологической борьбы с феодализмом и всеми его проявлениями в религии, философии, науке и искусстве. Новая, светская интеллигенция—гуманисты—вела непримиримую борьбу с теологией, схоластикой, аскетизмом, мистикой, с подчинением искусства религии. Гуманисты прославляли радости земной жизни, они пропагандировали новую, гуманистическую мораль, носившую прогрессивный характер, потому что она отражала мечту народных масс об освобождении человека от тяготеющих над ним феодальных оков. Эти идейные принципы легли в основу нового театра, который создается в XVI веке гуманистами в разных странах и который, несмотря на национальные особенности, присущие искусству каждой из этих стран, имеет ряд общих черт.

Формируясь в борьбе с театральной культурой феодальной эпохи, театр эпохи возникновения буржуазных отношений носил светский, жизнеутверждающий характер. Он рисовал борьбу человеческих, земных страстей и создавал образы героев-индивидуалистов, наделенных сильным характером,—героев, уже освободившихся от феодальных пут и еще не скованных моральными нормами буржуазного общества. Отмеченные черты придавали театру реалистическую направленность. Однако реализм той эпохи, обычно именуемый ренессансным реализмом, имел ряд качественных особенностей, отличавших его от более поздних форм буржуазного реализма. Его особенностями были титанизм характеров, широта охвата явлений действительности, смелое воспроизведение ее противоречий (сочетание высокого и низменного, трагического и комического), высокая поэтическая настроенность, широкое использование народного фольклора, наконец, огромный пафос жизнеутверждения, составлявший наиболее существенную особенность театра XVI—XVII веков.

Отражая основные противоречия культуры этой эпохи, театр отражал противоречие между народным и ученым началом. Народное начало проявлялось в бурной самостоятельности народных масс, боровшихся с феодализмом и его кастовой, сословной культурой. Оно определяло формы народного, национального публичного театра, рассчитанного на самые широкие круги зрителей. Для этого театра, обслуживаемого только что появившимися профессиональными актерами, работали крупнейшие драматурги эпохи.

Народному публичному театру противостоял театр придворный, учено-академический. Он был чужд народным интересам и чаяниям, отражая вкусы и настроения аристократической прослойки гуманистов. Этот театр занимался стилизацией античного искусства, там форма зачастую преобладала над содержанием. Мифологическая или пасторальная тематика придворных спектаклей никак не была связана с народной жизнью и имела космополитический характер. Борьба между двумя указанными типами театра или по крайней мере между двумя идейными тенденциями, присущими этим типам, заполняет историю театра всех европейских стран в XVI—XVII веках.

Таковы вкратце особенности театральной культуры эпохи, начавшейся в Западной Европе с конца XV столетия. Для характеристики этой эпохи мы обращаемся в хрестоматии к работам основоположников марксистской исторической науки. Мы даем отрывок из работы Энгельса «О разложении феодализма и развитии буржуазии», весьма широко, разносторонне и глубоко характеризующей эпоху возникновения буржуазных отношений. Мы даем также выдержку из «Введения к «Диалектике природы» Энгельса, характеризующую культуру этой эпохи и содержащую портреты ряда выдающихся художников, мыслителей и политических деятелей. К высказываниям Энгельса мы присоединяем гениальную характеристику эпохи первоначального накопления из XXIV главы первого тома «Капитала» Маркса. Страстные и гневные слова Маркса, говорящего, что «отцы теперешнего рабочего класса были прежде всего подвергнуты наказанию за то, что их насильственно превратили в бродяг и пауперов»**, что «новорожденный капитал источает кровь и грязь из всех

* К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. II, 1948, стр. 52.

** К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 803.

своих пор, с головы до пят»*, помогают нам понять всю глубину противоречий той эпохи, когда рушилось здание феодализма и закладывались основы буржуазной экономики и культуры, понять реальную историческую почву, на которой выросло творчество таких художников, как Шекспир, раскрывают сокровенные глубины их творчества, двойственность гуманизма того времени, присущего ему культ сильной личности и идеи свободы. Таким образом, помещенные в хрестоматии высказывания классиков марксизма помогают полнее понять культуру гуманизма и последующей эпохи феодально-католической реакции, отбрасывая всякую идеализацию и одностороннюю характеристику этой эпохи.

Эпоха возникновения буржуазных отношений отмечена завершением процесса формирования европейских буржуазных наций в рамках крупных национальных государств. «Современные нации представляют собой продукт определённой эпохи—эпохи подымающегося капитализма. Процесс ликвидации феодализма и развития капитализма является вместе с тем процессом складывания людей в нации. Англичане, французы, германцы, итальянцы сложились в нации при победоносном развитии торжествующего над феодальной раздробленностью капитализма»**,—писал И. В. Сталин в своих тезисах к X съезду РКП(б) в 1921 году. Возникновение буржуазных наций наложило большой отпечаток на культуру европейских народов, и в частности на их театральную культуру. Если в феодальную эпоху театральная жизнь в различных странах Западной Европы носила однородный характер и была лишена отчетливой национальной дифференциации, то с конца XV века появляется такая дифференциация; вместо общеевропейского театра возникают итальянский, испанский, английский, французский, германский театры. В каждом из них процессы развития протекают по-разному в зависимости от уровня и темпов буржуазного развития этих стран.

Раньше других стран приступила к строительству новой, гуманистической культуры Италия, потому что она была страной, в которой «капиталистическое производство развилось раньше всего»***. Таким образом, раннее развитие в Италии буржуазных отношений порождает наиболее раннее появление в ней гуманизма, создающего уже в XIV веке новую литературу (Петрарка, Боккаччо), а в XV веке вызывающего расцвет живописи, скульптуры и архитектуры. В применении к литературе и изобразительным искусствам возникло впервые понятие культуры Возрождения, или Ренессанса, потому что выдающиеся представители этих искусств опирались на авторитет античных писателей и художников, ведя борьбу с феодально-клерикальной культурой.

В своем развитии искусство итальянского Возрождения прошло три больших исторических этапа: 1) демократический, связанный с культурой свободных городских коммун (XIV в.); 2) учено-аристократический, когда основными культурными центрами становятся дворы итальянских князей (XV в.); 3) кризисный, упадочный, порожденный началом феодально-католической реакции, которая явилась следствием экономического и политического упадка Италии (XVI в.). XVII век, проходящий под знаком усиливавшейся феодально-католической реакции, уже отмечен глубоким культурным регрессом, низводящим Италию на положение отсталой страны в Европе.

Таким образом, если Италия раньше других стран вступила на путь ломки феодальной культуры и строительства культуры гуманистической, то она раньше других стран и сошла с этого пути. Уже в середине XVI века в Италии наблюдается кризис гуманизма и упадок искусства, тогда как в других крупных европейских странах в это время только начинается созидание новой культуры и искусства. Объясняется это, во-первых, раздробленностью Италии, препятствовавшей широкому развитию в ней капитализма и создававшей неравномерность развития буржуазных отношений в различных частях страны, и, во-вторых, тем, что перемещение путей мировой торговли на Атлантический океан уже с конца XV века вызвало экономический, политический и культурный упадок Северной Италии. Эти причины обусловили недостаточную устойчивость гуманистической культуры Италии и сравнительно малое проникновение ее в толщу народной жизни. Культура

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 831.

** И. В. Сталин. Об очередных задачах партии в национальном вопросе. Соч., т. 5, стр. 15.

*** К. Маркс. Капитал, т. 1, гл. XXIV. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 784.

итальянского Возрождения явилась в первую очередь культурой общественных верхов—буржуазной (главным образом купеческой) аристократии и связанной с ней гуманистической интеллигенции. Широкие массы народа были сравнительно мало затронуты ею и оставались во власти религии и суеверий. Этим объясняется поразительная устойчивость в Италии жанров религиозного театра. Итальянские мистерии («священные представления») продолжали исполняться до середины XVI века в самых передовых областях Италии, например во Флоренции, где среди авторов мистерий мы находим такого видного писателя-гуманиста, как Лоренцо Медичи. Будучи правителем Флоренции, Лоренцо Медичи считал, что античные, языческие образы и темы хороши только для образованных людей, а народ нужно держать в плену религии. Эта тактика итальянских князей, поддержанная церковью, явилась причиной того, что итальянский театр значительно запаздывал в своем развитии по сравнению с другими искусствами и не достиг такой идейной высоты и глубины, какой достигли испанский и английский театры той же эпохи, больше итальянского связанные с народом.

Из двух течений гуманизма в Италии явно преобладало учено-академическое, оторванное от народа и связанное с придворной культурой. Римский гуманист Помпоний Лет был инициатором возрождения древнеримского театра; он осуществил в своем доме постановку ряда комедий Плавта и Теренция и трагедий Сенеки на латинском языке. Спектакли последователей Помпония—помпонианцев—привлекли внимание аристократии, которая начала приглашать гуманистов в свои дворцовые театры. В 1486 году в Ферраре была впервые представлена в итальянском переводе комедия Плавта «Менехмы». Это дало толчок созданию оригинальной итальянской ренессансной драмы. Первая драма на античный сюжет—«Орфей» Анджеоло Полициано (1480)—появилась в поэтическом кружке Лоренцо Медичи. Однако ренессансная тема (прославление земной жизни и ее естественных законов) была облечена здесь еще в форму, напоминающую мистерии. Больше следуют античным образцам комедии Лодовико Ариосто «Шкатулка» (1508) и «Подменныи» (1509). Несмотря на античные имена персонажей, эти комедии отражают итальянскую жизнь. Начиная с «Каландро» Бибьены (1513), в комедии используется материал итальянской новеллы, вносящий в нее чисто фарсовую струю.

Вне античной традиции стоит «Мандрагора» Никколо Макьявелли (1514)—первая сатирическая комедия характеров в Италии; в образе студента Каллимако она рисует глубоко современный тип хищного индивидуалиста, борющегося за свое утверждение в жизни при помощи любых средств, а образ монаха Тимотео показывает разложение, вносимое в буржуазную жизнь церковью. Сатирическая линия видна в комедиях венецианского публициста Пьетро Аретино (наиболее интересна из них комедия «Лицемер», 1542) и особенно в комедии знаменитого философа Джордано Бруно «Подсвечник» (1582), высмеивающей глупость, суеверие и педантизм, распространенные в зажиточных слоях неаполитанского общества. В дальнейшем в обстановке феодально-католической реакции сатирический элемент в комедии иссякает; побеждает безидейная развлекательность, свидетельствующая о глубоком идейном оскудении итальянского театра.

Менее значительной, чем комедия, в идейном и художественном отношении была итальянская трагедия XVI века. Создаваемая сначала под влиянием греческих трагиков («Софонисба» Триссино, 1515), затем под влиянием Сенеки («Орбекка» Джиральди Чинтио, 1541), она имеет подражательный характер, лишена большого философского и политического содержания и носит отпечаток убожества итальянской политической жизни, сводившейся к мелким интригам, к мелочным интересам ничтожнейших республик и карликовых монархий. Сюда присоединилось еще то обстоятельство, что итальянская трагедия игралась только в театрах придворного или академического типа и лишена была живого воздействия народного зрителя.

Но самое полное выражение упадка ренессансной культуры мы находим в антиреалистическом жанре пасторальной драмы, дающем искаженное, идиллическое изображение сельской жизни, лишенное присущих ей реальных черт. Мнимое искание простоты и естественности скрывает здесь большую искусственность и утонченность. Из всех жанров ренессансного театра пастораль носит наиболее феодальный характер. Отдельные гуманистические нотки, которые можно найти в лучшей пасторальной драме—«Аминте» Торквато Тассо (1573), не меняют антиреалистической и антинародной сущности этого жанра в целом. Пастораль «Верный пастух» Джамбаттиста Гварини (1585) окончательно выходит

за грани искусства Ренессанса и носит нарочито безидейный, эстетский характер. Именно потому пастораль оттесняет все остальные жанры в период феодально-католической реакции, становясь излюбленным видом театральных представлений реакционной аристократии не только Италии, но и других европейских стран.

Как ни слаба была в идейном отношении театральная культура Италии XVI века, неверно было бы видеть в ее развитии некий единый поток, лишенный противоречий. Порочность теории единого потока заключается в том, что она игнорирует или отрицает отражение классовой борьбы, происходящей в буржуазном обществе, на участке литературы и искусства. В. И. Ленин говорит: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»*.

Гениальное высказывание Ленина относится в первую очередь к эпохе развитого буржуазного общества, когда буржуазия, став господствующим классом и интенсивно развивая капиталистическое производство, беспрестанно рождает вместе с развитием этого производства класс наемных рабочих—пролетариат, являющийся носителем социалистической идеологии. Однако это положение может быть применено и к интересующей нас эпохе формирования буржуазного общества, потому что развитие буржуазных отношений породило многочисленную сельскую и городскую бедноту, естественно, склонявшуюся к демократической идеологии.

Народная линия получает выражение и в итальянской театральной культуре XVI—XVII веков. К ней относятся наиболее яркие, живые и реалистические явления итальянской драматургии и актерского искусства. Прежде всего это творчество талантливого падуанского народного актера-драматурга Анджело Беолько (Рудзанте), с которым читатель нашей хрестоматии познакомится по замечательному своим реализмом изображению тяжелой семейной драмы из крестьянской жизни в его «Втором диалоге на деревенском языке». Эта маленькая трагедия в прозе выделяется не только среди итальянских пьес, но и среди всей европейской драматургии первой половины XVI века, в которой прочно установилась традиция изображать мужика только в комическом свете.

К той же группе явлений демократического театра относятся фарсы из крестьянской жизни, сочиняемые с начала XVI века в Неаполе (Карачоло), в тосканском городе Сьене (Страшино), в пьемонтском городке Асти (Алионе). В противоположность идеализации сельской жизни в пасторалях, названные авторы фарсов стремятся к правдивому изображению крестьян, хотя зачастую полемически преувеличивают их грубость. Фарс является безусловно народным жанром, оказавшим значительное влияние на формирование основного жанра народного театра Италии XVI века—комедии масок (комедии дель арте).

Жанр комедии масок был наиболее ярким проявлением народной линии в итальянском театре позднего Возрождения. Сочетая в себе пользование масками, актерской импровизацией, буффонадой и диалектами, комедия дель арте имела глубокие народные, фольклорные корни. Ее истоки—в народно-комическом творчестве, отдельные проявления которого идут из глубины средних веков. *От* кипучего, искрометного, задорного фарса комедия масок унаследовала установку на преувеличенный комизм, на шутовскую гримасу, на буйную динамику комических масок, а также присущую ей сатирическую линию, плебейскую непочтительность по отношению к высшим классам, лежащую в основе большинства ее комических типов. Такой боевой сатирический характер комедия масок имела в пору своего возникновения, в середине XVI века, когда она являлась в руках демократических кругов итальянского общества орудием самообороны против нарастающей феодально-католической реакции, ее мракобесия, цензурного гнета, террора инквизиции и свирепости иноземных захватчиков (главным образом испанцев). Даже отсутствие в комедии масок твердого авторского текста и господство вольной актерской импровизации были прогрессивны в эпоху, когда все лучшие произведения литературы Ренессанса, в том числе и «Мандрагора», были внесены в папский «Индекс запрещенных книг». Во времена самой глухой реакции, самого беспросветного мрака, окутавшего Италию в XVII веке, комедия масок была единственным проявлением народного творчества, веселья и юмо-

* В. И. Ленин. Критические заметки по национальному вопросу. Соч., т. 20, стр. 8.

ра. Она несла в себе идею национального единства Италии в период крайнего феодального раздробления страны, потому что воспринимала и использовала элементы культуры различных городов и областей (Неаполя, Венеции, Ломбардии и др.) и, объединяя их, представляла национальный итальянский театр. В этом заключалось большое прогрессивное общественное значение комедии масок, которую справедливо называли «гордостью Италии».

В дальнейшем углубление феодальной реакции в Италии в середине XVII века приводит к аристократизации жанра комедии масок, к отрыву его от народа, усилению в нем формально-эстетских элементов, превращению его в легковесное, безидейное представление. Немалое влияние на такое вырождение жанра, на утерю им первоначальных общественно-сатирических тенденций имело подчинение его вкусам аристократической публики, причем не только в Италии, но и за ее рубежами, куда комедию масок завозят беспрестанно гастролирующие по всей Европе итальянские труппы. Во время этих гастролей комедия масок становится излюбленным увеселением придворной знати европейских стран; она занимает место рядом с оперно-балетным театром, часто лишенным в эту эпоху национальной окраски и народного содержания. Именно такой выродившейся, оторвавшейся от народа комедии масок нанесет смертельный удар в XVIII веке великий итальянский драматург-реалист Карло Гольдони.

Учитывая историческое значение комедии масок, мы представили ее в хрестоматии большим количеством материалов. Мы печатаем четыре сценария комедии масок разных периодов ее истории, в том числе один трагикомический («Император Нерон»). Кроме того, мы даем образцы типических монологов, тирад, диалогов, острот и комических трюков (лацци), описания основных масок и приемов актерского исполнения. Многие из приводимых материалов свидетельствуют о стандартизации приемов актерской игры в поздний период существования комедии масок, об образовании штампов, появление которых всегда сопутствует идейному оскудению театра, в то время как в XVI веке, в период художественного и идейного расцвета комедии масок, нельзя было не заметить огромного роста актерского мастерства. Ведь именно Италия создала первую в Европе школу комедийных актеров, которая оказала влияние на развитие актерского искусства во всех европейских странах. Величайшие драматурги XVI—XVII веков Шекспир, Лопе де Вега, Мольер немало были обязаны комедии масок и ее блестящей сценической технике.

Другим достижением итальянской театральной культуры XVI—XVII веков явилось создание новой сцены и нового театрального здания. По принципам древнеримской театральной архитектуры, известным по трудам знаменитого Витрувия, в Италии сначала было воздвигнуто несколько зданий с устройством зрительного зала в виде амфитеатра (лучшее из них—Олимпийский театр Андреа Палладио в Виченце, описанный в хрестоматии), а затем создан новый архитектурный тип рангового, ярусного театра (впервые в Венеции в 1637 году), широко распространившийся по всей Европе. В Италии же создана сценаробка с писаными перспективными декорациями, которые сначала были статичны (декорации Себастиано Серлио, середина XVI в.), затем, в конце XVI века, их стали делать подвижными, а в XVII веке декорации значительно усовершенствовались, был осуществлен переход от теларийной системы к кулисной. Италия XVII века стала подлинной лабораторией сценической техники и декорационного искусства. Эта техника получила международное распространение. Ее видными представителями были не только итальянцы (Никколо Саббатини), но и немцы (Иосиф Фуртенбах), отрывки из их сочинений мы печатаем в хрестоматии для того, чтобы дать читателю ясное понятие об итальянской театральной технике XVII века. Мы знакомим читателя также с театральными декорациями Джакомо Торелли к его парижским постановкам 40-х и 50-х годов XVII века, представляющими высшее достижение перспективной кулисной декорации XVII века.

После итальянского театра мы переходим к испанскому, потому что Испания вступила на путь строительства нового, светского, гуманистического театра сразу после Италии, в последнем десятилетии XV века. Однако по своему характеру театр испанского Возрождения очень сильно отличается от итальянского театра. Прежде всего он лишен подражания античному театру и драматургии, которое столь характерно для Италии. Чуждый ученому, академическому началу, он выражал идеи живого, творческого гуманизма, выраставшего из недр народной жизни, отражая ее специфические особенности и противоречия.

В испанском гуманизме ярко выразился мужественный, героический дух испанского народа, воспитанный несколькими веками борьбы против арабских захватчиков, утвердившихся на Пиренейском полуострове в начале VIII века. Многовековая борьба с маврами за отвоевание у них испанской земли, называемая *реконкистой*, оказала огромное влияние на формирование испанского народного характера, на воспитание в народе духа благородной гражданственности и боевой инициативы. Эти качества развились в испанском крестьянстве потому, что оно в огромной массе было свободным и принимало активное участие в освободительной войне за родную землю. На отвоеванных у мавров землях образовывались *бегетерии*—вольные, самоуправляющиеся крестьянские общины, которые вели самостоятельное хозяйство, создавали ополчения, заключали союзы с соседними селениями и смело противостояли феодальным сеньорам во всех проявлениях их деспотизма.

Таким образом, в условиях реконкисты феодальный строй получил в Испании своеобразный характер; крепостничество не могло пустить глубоких корней, крупные феодалы лишались своего значения, а мелкое дворянство (идальгия) усиливалось благодаря службе королям. Характерной особенностью испанской жизни в средние века являлась огромная роль церкви. Освободительную войну испанского народа церковь называла «войной с неверными», религиозные идеи сочетались с патриотическими, приобретая этим популярность. Те же причины укрепляли и авторитет испанской монархии, в которой прежде всего видели военную организацию, созданную для отпора иноземным захватчикам.

После того как значительная часть Пиренейского полуострова была отвоевана у мавров, дворянство изменило свою тактику по отношению к крестьянству, в военной помощи которого оно перестало нуждаться. Оно стало стремиться к закреплению крестьян, лишению их старинных прав и вольностей. В XIV и XV веках обостряется классовая борьба в испанской деревне и в городах. В конце XV века в Кастилии и Каталонии происходят крупные крестьянские восстания и волнения в городах, направленные против феодальных сеньоров. В этой борьбе крестьян и горожан против феодалов королевская власть часто занимала сторону народа, потому что боялась усиления сеньоров. Так обострение классовой борьбы приводило к укреплению королевской власти. Женитьба Фердинанда Арагонского на Изабелле Кастильской приводит к объединению всей страны под одним скипетром (1479). Фердинанд Католик отменяет крепостное право (1486), закрепляет вольности городов, отдавших под покровительство королевской власти. Завоевание Гренады, последнего оплота мавров в Испании, завершает многовековую освободительную войну (1492). Фердинанд Католик преобразует феодальную монархию в абсолютную: крупные феодалы при нем лишаются своей политической власти, уменьшается значение кортесов—старинного испанского сословного представительства, происходит бюрократизация управления. Окончательно торжествует абсолютизм при Карлосе I, разгромившем в 1521 году восстание кастильских городов и ликвидировавшем все городские вольности. Временный союз между монархией и народом, имевший место в конце XV века, при Карлосе I распался.

Испанский абсолютизм ярко охарактеризован Марксом: «...Абсолютная монархия в Испании, имеющая лишь чисто внешнее сходство с абсолютными монархиями Европы, вообще должна быть приравнена к азиатским формам правления»*. Разъясняя сущность этой азиатской формы правления, Маркс подчеркивает, что испанские короли, как и восточные деспоты, допускали существование муниципальных учреждений. Сбросив с себя таким образом бремя общегосударственных забот, испанские короли думали только об интересах двора и церкви. Испанский абсолютизм имел ярко выраженный сословно-дворянский характер и совершенно не ориентировался на буржуазию, значение которой в стране все время падало. «...В Испании аристократия приходила в упадок, не потеряв своих самых вредных привилегий, а города утратили свою средневековую мощь, не получив современного значения»**.

Высший расцвет испанского абсолютизма был в период с 1521 (разгром Карлосом I восстания кастильских городов) по 1588 год (разгром английским флотом испанской «Непобедимой Армады»). В это время испанское правительство вступает на путь активной

* К- Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. X, стр. 722.

** Там же, стр. 721.

колониальной политики и сказочно обогащается вследствие огромного наплыва золота из колоний. В дальнейшем, однако, такой наплыв золота вызвал колоссальный рост цен, разорение крестьянства и мелкой буржуазии. Это сочеталось с разорительными войнами и кострами святейшей инквизиции, на которых сжигали подлинных и мнимых врагов католической церкви и испанской короны. Все это привело к упадку Испании, к истощению казны и разорению страны уже в конце XVI века.

Отмеченные черты экономической и политической жизни Испании получили яркое отражение в истории ее театра. Испанский светский национальный театр возник в годы объединения страны Фердинандом Католиком. Первый светский спектакль в Испании был поставлен драматургом Хуаном дель Энсина в год падения Гренады и завершения реконквисты (1492). Последующее развитие и укрепление испанского театра, в частности освоение им принципов итальянской ренессансной драмы (Торрес Наарро), падает на период кратковременного «величия» Испании, о котором Маркс пишет: «...То было время, когда влияние Испании безраздельно господствовало в Европе, когда пылкое воображение иберийцев ослепляли блестящие видения Эльдорадо, рыцарских подвигов и всемирной монархии»*.

Даже при беглом знакомстве с испанской театральной жизнью XVI—XVII веков бросается в глаза резкое отличие ее от театральной жизни Италии, выражающееся в преобладании публичного театра над придворным. Основные испанские театры XVI—XVII веков ориентировались на самого широкого народного зрителя. В этой ориентации на массу—огромная сила и преимущество испанского театра перед итальянским. Крупные художники испанского театра—Сервантес, Лопе де Бега—и их современники работают уже в годы начинающегося упадка Испании—при Филиппе II и его преемниках; однако глубокая органическая связь с народом обусловила жизнерадостность их творчества, полнокровный реализм, отсутствие у них упадочных, мистических настроений. Связь с народом объясняет и огромную плодovitость испанских драматургов, исключительное богатство и разнообразие их тематики, а также внешнюю простоту испанского спектакля, отсутствие в нем писаных декораций и" зрелищных эффектов, преобладание в испанском народном театре драматургии над зрелищной стороной. Отсюда—большее внимание испанских актеров по сравнению с итальянскими к слову, к поэтической форме драмы, стоявшей в Испании на большой высоте.

Иной, подчеркнуто зрелищный характер имел в Испании придворный театр, материалы о котором выделены в хрестоматии в особую главу. Он не имел яркой национальной окраски и носил космополитический характер, перепевая мотивы и художественные приемы, присущие придворному театру других стран, и в первую очередь итальянскому. Итальянский тип придворных спектаклей насаждается в Испании флорентийским театральной художником Козимо Лотти, привлеченным к работе в придворном театре Буэн-Ретиро. Спектакли Буэн-Ретиро имели условную пасторально-мифологическую тематику, хотя сочинение текста пьес поручалось крупнейшим драматургам. Даже Лопе де Бега написал для придворного театра пастораль «Лес без Амура». Впоследствии же основным драматургом придворного театра был Кальдерон.

Испанская классическая драматургия отличалась большой идейной противоречивостью, выражая и героические настроения испанского народа и идеалы рыцарства, монархии, церкви. Эти противоречия присутствуют в творчестве крупнейших испанских драматургов, причем разрешаются они победой то народно-героического начала (у Сервантеса и Лопе де Беги), то начала монархического и религиозного (у Тирсо де Молина и Кальдерона). Впрочем, у каждого из названных драматургов были глубокие идейные колебания, приводившие их подчас к различным решениям поставленных проблем.

В испанском театре XVI—XVII веков еще более ярко и отчетливо, чем в итальянском, проявляется борьба двух течений. Основоположителем народного, демократического течения, противостоящего придворному и академическому, был первый испанский народный актер-драматург Лопе де Руэда. Очень многими чертами своего творчества он напоминает итальянца Беолько, но он менее Беолько связан с аристократическими покровителями театра и является актером, ориентировавшимся на массового зрителя. Как драматург он замечателен своими «пасос»—маленькими фарсами, дающими неприкрашенное,

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. X, стр. 721.

подкупающее своей жизненностью и остроумием изображение народных типов и отражающими народную речь, народный юмор. Мы печатаем два фарса Руэды—«Оливы» и «Страна Хауха», из которых второй появляется на русском языке впервые.

Продолжателем народно-реалистической линии в испанском театре был великий писатель Сервантес, значение которого далеко выходит за пределы Испании. Гениальный автор «Дон Кихота» был крупнейшим представителем народного, демократического течения в испанской драматургии. Огромная жизнерадостность, любовь к людям, страстная ненависть ко всякому гнету, насилию и обману, высокий патриотизм, мечты о свободе и о лучшем будущем—таковы черты, пронизывающие все творчество Сервантеса. Драматургия Сервантеса является новым шагом в развитии испанского национального театра. Его пьесы отличаются содержательностью и большой художественностью.

В хрестоматии мы печатаем отрывки из трех пьес Сервантеса разных жанров. Трагедия «Разрушение Нумансии» интересна как произведение новаторское, трагедия массы, а не отдельных героев. Она изображает беззаветный героизм народа, предпочитающего голодную смерть рабству. Сервантес стремился связать прошлое Испании с ее настоящим, внушить соотечественникам любовь к свободе, родине и народу. Иной характер имеет плутовская комедия Сервантеса «Педро Урдемалас». В присущей ему живой, остроумной манере Сервантес высмеивает здесь невежество, темноту, ханжество, суеверия и предрассудки, выводя на сцену различных авантюристов, бродяг, цыган и др. Третья печатаемая нами пьеса—«Театр чудес»—принадлежит к циклу интермедий Сервантеса, переведенных на русский язык А. Н. Островским. «Театр чудес»—едва ли не самая значительная и язвительная из интермедий Сервантеса, обличающая расовые предрассудки. Кроме отрывков из трех пьес Сервантеса, мы печатаем ряд его теоретических высказываний о драме и театре. Очень интересны приводимые в хрестоматии высказывания о Сервантесе А. Н. Островского.

Центральное место в истории испанского театра XVI—XVII веков принадлежит Лопе де Вега, который около полувека царил на испанской сцене. Творчество этого драматурга отличается огромными внутренними противоречиями. Среди необозримого множества комедий Лопе есть пьесы неглубокие, развлекательные, проникнутые дворянскими предрассудками. Но не они играют основную роль в его наследии, а многочисленные пьесы гуманистического направления, и в первую очередь—пьесы народной героики. Знаменитейшая из них—«Фуэнте Овехуна», изображающая крестьянское восстание против феодала. Пьеса мастерски раскрывает народные характеры и в особенности характер крестьянской девушки Лауренсии, поднимающей крестьян против командора. С огромной силой Лопе де Вега рисует в этой пьесе единство и солидарность угнетенного народа в его борьбе с феодальной тиранией.

Тема народной героики поставлена также в драме «Периваньес и командор Оканьи», в которой показан яркий образ крестьянина, защищающего свою честь, причем король одобряет поступок мужика, убившего обидчика дворянина. Несколько иначе построена фабула драмы «Лучший алькальд—король», в которой за насилие, учиненное помещиком над дочерью крестьянина, обидчика наказывает сам король. Мы печатаем весьма любопытную статью Островского об этой пьесе, в которой великий русский драматург, высоко ценивший талант Лопе де Беги, критикует данную пьесу за классовую дворянскую ограниченность ее морали.

Из малоизвестных у нас пьес Лопе де Беги мы печатаем «Великодушного генуэзца», пьесу, показывающую революционное движение горожан против нобилей в средневековой Италии. Мы печатаем также отрывок из пьесы «Крестьянин в своем углу», в которой дан образ крестьянина, ведущего себя независимо по отношению к королю.

Значительную часть населения Лопе де Беги составляют комедии нравов («комедии плаща и шпаги»). Эти пьесы, отличающиеся большим мастерством сюжетного построения и стихотворной формы, яркостью характеров и живостью языка, интересны в первую очередь широкой постановкой проблем гуманистической морали. Лопе де Вега пропагандирует в них идеи социального равенства и равенства мужчин и женщин («Собака на сене», «Дура для других, умная для себя», «Мстительница за женщин»), защиты чести и достоинства простых людей («Девушка с кувшином»), борьбы против сословных предрассудков и домостроевских устоев («Валенсианская вдова»). При этом он глубоко рас-

крывает внутренний мир своих героев. Из комедий этой группы мы ввели в хрестоматию отрывки из «Собаки на сене», прочно укрепившейся на русской сцене.

Лопе де Вега был не только крупным театральным практиком, но и видным теоретиком театра. В своем трактате «Новое руководство к сочинению комедий», впервые на русском языке печатаемом нами без сокращений, он ратует за актуальную тематику, за изображение типичных для Испании конфликтов, выдвигает принципы самобытной испанской национальной драмы, причем ориентируется на вкусы массового зрителя. Отдельно мы печатаем высказывания Лопе де Веги об актерском искусстве из комедии «Правдивый хитрец». Устами актера Хикеса он высказывает здесь требования подлинного актерского переживания на сцене. Лопе де Вега борется за реалистический творческий метод в актерском искусстве.

Лопе де Вега оказал огромное влияние на развитие испанской драматургии. Но усилившийся в Испании экономический и политический кризис вызывал резкое обострение классовой борьбы; в связи с этим отдельные драматурги школы Лопе де Веги занимали порой совершенно различные идейные позиции, как, например, Руис де Аларкон и Тирсо де Молина.

Мексиканец по рождению, адвокат по профессии, Аларкон был независимым демократическим художником, никак не связанным с дворянством и церковью. Он подходил к оценке явлений с точки зрения гуманистической морали и выдвигал в своих комедиях на первое место обрисовку человеческих характеров, что несколько приближает его к французским комедиографам (Корнелю, Мольеру). Из пьес Аларкона наиболее интересна социальная драма «Ткач из Сеговии», изображающая месть ткача могущественному графу за нанесенное оскорбление. Аларкон снимает с королевской власти тот налет идеализации, который часто присутствует в пьесах Лопе де Веги. Он показывает несправедливость короля, его покровительство знатым негодяям.

Совсем иной характер имело творчество Тирсо де Молины. Веселый монах ордена Милосердия, впоследствии командор и летописец ордена, Габриэль Тельес (таково было его настоящее имя) подвергался преследованиям духовного начальства за сочинение светских комедий. Но, несмотря на это, Тирсо писал комедии до конца жизни. В своих пьесах он критиковал паразитизм дворянства и стяжательство буржуазии с позиций правого католицизма, но в то же время невольно издевался над религией, рисуя религиозное ханжество и лицемерие («Благочестивая Марта»). Создавая «комедии плаща и шпаги», он настолько усиливал в них элемент интриги с различными переодеваниями и подтасовками, что бытовая комедия превращалась в фантастическую, а перипетии интриги представлялись чудесами, действиями нечистой силы, морочающей людей («Дон Хиль Зеленые Штаны»). На творчестве Тирсо лежит отпечаток углублявшейся в те годы католической реакции. Он часто проповедовал в своих пьесах идею церковного покаяния, создавал даже ортодоксальные католические драмы («Осужденный за недостаток веры»).

• Наиболее известной пьесой Тирсо де Молины является «Севильский озорник, или Каменный гость». Эта первая обработка для театра народной легенды о Дон Жуане, впоследствии так широко распространенной, характерна отказом от ренессансного культа личности, от признания законности наслаждения жизнью и резким осуждением безнравственности паразитического дворянства. Тирсо осуждал своего наглого и озорного героя не только потому, что он умер нераскаявшимся грешником, но и потому, что его погоня за любовными наслаждениями приносила несчастья другим людям. Мы печатаем отрывок из этой пьесы Тирсо де Молины.

Тирсо де Молина выступал также с теоретическим обоснованием испанской национальной драматургической системы, разработанной Лопе де Вегой. Хотя Тирсо в целом ряде своих пьес полемизировал с гуманистическими и демократическими взглядами Лопе де Веги, он все же считал себя его учеником и решительно защищал его от нападок представителей школьно-академического течения. Мы печатаем высказывания Тирсо де Молины и Рикардо де Турьи, также последователя Лопе де Веги, посвященные защите драматургических установок Лопе де Веги.

Последним крупным драматургом испанского театра XVI—XVII веков был дон Педро Кальдерон. Творчество Кальдерона связано с углублением кризиса испанского абсолютизма, обнищанием страны, усилением феодально-католической реакции и полным банкротством испанской монархии в XVII веке. Кризис испанской государственной и об-

пественной жизни способствует развитию упадочных, антиреалистических течений в искусстве. Это мы находим и у Кальдерона, ведущего драматурга периода феодально-католической реакции.

Любимым жанром Кальдерона было ауто—аллегорическая драма, выражающая религиозные идеи. К этому жанру тяготеет группа религиозно-философских драм Кальдерона, в высшей степени характерных для его творчества. Он пропагандирует в них идеи католического фетишизма и казуистической иезуитской морали («Поклонение кресту»), сближает патриотическую идею—идею смерти за родину—с идеей христианского мученичества («Стойкий принц»), проводит идею непрочности, суетности и призрачности земной жизни, которая уподобляется им сну («Жизнь есть сон»), фетишизирует понятие дворянской чести («Врач своей чести»). Но неверно было бы считать творчество Кальдерона целиком проникнутым реакционными политическими и религиозными идеями. Творчество Кальдерона отличается большими внутренними противоречиями. Когда он обращался к реальной жизни, оставляя свои религиозно-философские идеи, он писал живые, веселые, занимательные комедии нравов («Дама-невидимка», «Сам у себя под стражей», «С любовью не шутят» и Др.). Пьесы эти связаны с традициями ренессансной драмы.

Особняком среди произведений Кальдерона стоит драма «Саламейский алькальд», посвященная большой общественной теме. Кальдерой утверждает в ней, вслед за Лопе де Вегой, законность притязаний народа на защиту своей чести против дворян. Кальдероном превосходно нарисован характер главного героя, деревенского судьи Педро Креспо, казнящего офицера, который обесчестил его дочь. Герцен с восторгом отзывался об этом монументальном образе «испанского плебея». И хотя Кальдерон в соответствии со своими монархическими взглядами заставляет короля Филиппа II оправдать поступок Педро Креспо, эта пьеса по заслугам занимает одно из первых мест в ряду образцов испанской народно-реалистической драматургии. Мы печатаем в хрестоматии отрывки из «Саламейского алькальда» и из драмы «Жизнь есть сон», чтобы дать нашим читателям представление о двух противоположных началах творчества Кальдерона.

Мы приводим высказывания о Кальдероне классиков марксизма, а также Пушкина, Белинского, Герцена, Тургенева. Немецкие реакционные романтики во главе с братьями Шлегелями положили начало культу Кальдерона как христианского, католического поэта, которого противопоставляли Шекспиру, замалчивая крупнейшего реалиста Возрождения Лопе де Бегу. Белинский сумел разоблачить политическую подоплеку культа Кальдерона у реакционных романтиков, заигрывавших с католической церковью.

После испанского театра мы переходим в хрестоматии к английскому театру XVI—XVII веков, который занимает третий отдел второй части.

Исторические закономерности политического и культурного развития Англии определяются совершенно иными моментами, чем в Италии и Испании. Англия была классической страной первоначального накопления капитала. Именно поэтому К. Маркс избрал ее в качестве примера при характеристике двух сторон процесса первоначального накопления—экспроприации земли у сельского населения и развития капиталистической мануфактуры. Маркс говорит о прологе, создавшем основу капиталистического способа производства—о роспуске феодальных дружин, об узурпации феодалами общинных земель и превращении пашен в пастбища для овец, о новом ужасном толчке, который получила экспроприация народных масс вследствие реформации и сопровождавшего ее расхищения церковных имений. Он подчеркивает значительные изменения в социальном составе английского общества: «Старую феодальную знать поглотили великие феодальные войны, а новая была дитя своего времени, для которого деньги являлись силой всех сил»*. Социальной опорой династии Тюдоров являлось джентри—новое дворянство предпринимательского типа. Вместе с буржуазией оно осуществляло перестройку Англии на капиталистический лад.

Наиболее типичным для Англии эпохи первоначального накопления идейным течением был пуританизм—протестантское, кальвинистское сектантство, в котором английское новое дворянство и буржуазия нашли религию, соответствовавшую их вкусам и интересам. В английском пуританстве нашло наиболее яркое выражение присущее буржуа-

* К. Маркс. Капитал, т. 1, гл. XXIV. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVII, стр. 786.

зии стремление к «дешевой церкви», к упрощению католического культа. Пуританизм дает в наиболее чистом виде то сочетание аскетизма с активным трудолюбием, которое Маркс считал специфичным для людей, накапливающих сокровища, для деятелей эпохи первоначального накопления. Монархия Тюдоров и англиканская церковь вели с пуританским сектантством решительную борьбу, вплоть до изгнания пуритан и смертной казни. Несмотря на это, пуританское движение не уменьшалось, а увеличивалось, в особенности в начале XVII века при первых Стюартах, когда в оболочке пуританизма начинает формироваться буржуазно-революционная идеология, подготавливая то присущее английской буржуазной революции явление в ветхозаветные одежды, о котором Маркс говорил: «...Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета»*.

Пуритане вели решительную борьбу со светской, дворянской и придворной культурой, облекавшейся в Англии XVI и начала XVII века зачастую в антично-ренессансные, гуманистические формы. Особенно энергично воевали они с театром, называя его, по примеру средневековых «отцов церкви», «дьявольской потехой». Они систематически атаковали театр и театральные деятели в целой литературе трактатов, заполняющих время от постройки в Лондоне первого театрального здания (1576) до начала буржуазной революции. Они боролись с театром и мерами административного порядка, так как в конце XVI века почти все городские самоуправления Англии перешли в руки пуритан. Борьба пуритан против театра подчас заставляла актеров обращаться за покровительством ко двору, избирать патронами трупп лордов, проводить в своих спектаклях идейно-политические тенденции, соответствовавшие интересам монархии, в частности высмеивать пуритан (насмешки над пуританами встречаются у Шекспира и Бен Джонсона).

Но аристократии не удалось полностью подчинить себе театр, сделать его рупором своих идей. Этого не удалось осуществить даже наиболее сильной представительнице английской королевской власти—Елизавете. Буржуазное театроведение именует ренессансную драматургию Англии «елизаветинской», однако наименование это не соответствует существу драматургии, огромной широте и разнообразию ее идейно-образной системы, глубине отражения в ней исторической действительности эпохи разложения феодализма и возникновения капиталистических отношений. Драма, сложившаяся под воздействием широких национальных интересов и под сильным влиянием народных вкусов, заняла первое место в художественной жизни Англии XVI и XVII веков. Не случайно именно в драматургии выступил величайший художник Возрождения, гений английского народа Вильям Шекспир.

При изучении английской драмы и театра XVI—XVII веков важно выяснить их связь с английским гуманизмом, с его прогрессивными тенденциями. Свообразием английского гуманизма, обусловленным быстрым ходом буржуазного развития Англии, является более резкое, чем в других странах, расслоение английских гуманистов на аристократическое, учено-академическое течение, чуждое народной жизни, и течение демократическое, выражавшее народные чаяния и интересы. Это второе течение нашло ярчайшее выражение в английском театре, отмежевавшемся от придворного эстетизма и от ученого подражания античным авторам, противопоставив им свои поэтические и театральные традиции. Англия—единственная страна в Европе, где средневековые театральные жанры (моралите, интерлюдия) не противостояли идеям Ренессанса, а очень рано стали носителями новых идей и образов, проводниками идеологии гуманизма и реформации. У целого ряда последователей этого течения в театре первой половины XVI века, в особенности у Джона Растелла и Джона Гейвуда—автора ряда интерлюдий, насыщенных ярким бытовым колоритом и антиклерикальной сатирой,—видно отчетливое влияние идей самого глубокого мыслителя Англии этого времени—Томаса Мора.

Представитель демократического гуманизма, Томас Мор был одним из основоположников социально-утопической мысли в Западной Европе. В своей «Утопии» (1516) он сочетал правдивое изображение разорения народных масс в современной Англии, где «овцы пожирают людей», с мечтами о грядущем социалистическом обществе. Благодаря

* К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. К. Маркс и Ф.Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 324.

Томасу Мору английский демократический гуманизм приобретает черты социального движения.

Если ранний этап английского гуманизма связан с деятельностью Томаса Мора, то поздний английский гуманизм нашел самого яркого выразителя в лице Френсиса Бэкона, которого Маркс назвал «истинным родоначальником *английского материализма* и вообще *опытных-яжук новейшего времени*»*. В своих «Опытах» (1597) Бэкон нарисовал чисто ренессансный идеал гармоничной, всесторонне развитой человеческой личности. Он вел борьбу с теологией и схоластикой, призывал к изучению законов природы, постигаемых путем наблюдения и опыта. Выработанный им метод материалистического исследования был глубоко родственен реалистическому творческому методу Шекспира. Идейная близость Бэкона и Шекспира побудила даже некоторых критиков неосновательно приписывать Бэкону авторство шекспировских пьес.

Несравненно менее плодотворным в идейном отношении было школьно-академическое течение английского гуманизма. Тем не менее оно сыграло известную роль в формировании английской ренессансной драмы, ознакомив общество с тематикой и приемами древнеримской драматургии. Первая оригинальная английская комедия—«Ральф Ройстер Дойстер» Юдолла (1553)—написана под сильным влиянием Плавта («Хвастливый воин»), но античное влияние переплетается в ней с традициями моралите и с отражением реальной английской действительности. То же можно сказать о комедии Стиля «Иголка кумушки Гертон» (1556).

Вслед за комедией создается под влиянием Сенеки и оригинальная английская трагедия. Первый образец этого жанра—«Горбодук» Нортон и Секвиля (1561)—через изображение дворцовых распри и феодальных смут утверждает идею национального единства и государственной централизации. Мы печатаем отрывки из этой первой английской трагедии. В процессе своего дальнейшего развития английская гуманистская трагедия все ближе подходит к традициям народной сцены, воспринимая структуру «неправильной» драмы средневекового образца («Камбиз» Престона). Так создаются предпосылки переплетения и слияния обоих течений—народного и школьного. Результатом их синтеза явилась английская ренессансная драма.

Первыми представителями ее были драматурги из группы так называемых «университетских умов»—Лили, Пиль, Нэш, Грин, Кид и Марло. Идейный облик этих авторов, разрабатываемая ими тематика и приемы драматургического мастерства различны. Но всех их роднит гармоническое сочетание учености Ренессанса с традициями английского народного театра. «Университетские умы» в той или иной мере пролагали путь Шекспиру в области тематики или драматургической техники. Однако вопрос о воздействии на Шекспира такого придворно-аристократического автора, как Джон Лили, изобретатель манерного и цветистого жаргона («эфвуизма»), разумеется, должен стоять иначе, чем вопросе связи с Шекспиром демократических авторов—Роберта Грина, Томаса Кида и особенно Кристофера Марло. Если от Лили Шекспир мог в лучшем случае позаимствовать некоторые приемы литературной и драматургической техники, оставаясь глубоко чуждым его аристократической идеологии, то опыт Грина, Кида и Марло был для него более плодотворен и близок в идейном отношении. У Кида он учился построению четкой и правдоподобной интриги, развитию характеров в действии; Грин подал пример разработки в драме демократической тематики. Но особенно близким к Шекспиру автором, его подлинным предшественником в области трагического жанра, был Марло, которого часто называли «бурным гением английского Возрождения». Марло оформил английскую героическую трагедию во всех ее основных чертах. Он перенес центр внимания трагедии на раскрытие сильных характеров, находящихся в конфликте с моралью феодального общества. Он создал определенную драматургическую форму героической трагедии, тесно связав отдельные ее эпизоды линией единого действия. Наконец, он же перешел от рифмованного стиха к белому одиннадцатисложному, приближающемуся к прозе стиху, который от него воспринял Шекспир, а затем и другие представители европейской трагедии—английской, немецкой, итальянской.

Мы печатаем в хрестоматии отрывки из пьес Лили, Грина и Марло, материалы биографического порядка, относящиеся к названным авторам, а также знакомим читателей

* К- Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. III, стр. 157.

с теоретическими спорами, которые велись в Англии вокруг вопросов драматургии между сторонниками школьно-академического течения (Уэтстон, Сидней) и защитниками народной сцены (Томас Гейвуд).

Центральное место в хрестоматии, как и в курсе истории театра XVI—XVII веков, естественно, принадлежит величайшему художнику европейского Возрождения — Шекспиру.

В хрестоматии мы помещаем высказывания классиков марксизма о Шекспире и шекспировском методе. Вслед за ними помещены отзывы о Шекспире передовых русских писателей и критиков—Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Белинского, Герцена, Тургенева, Добролюбова и Чернышевского; отзывы эти отличаются необыкновенной точностью, яркостью, самостоятельностью и свежестью мысли, далеко оставшая за собой современные им высказывания зарубежных писателей и критиков. Наибольший интерес представляют отзывы о Шекспире Пушкина и Белинского, которые сумели увидеть в нем величайшего реалиста, отличающегося редкостной глубиной, широтой и полнотой изображения жизни. Высказывания классиков марксизма и русских писателей должны быть положены в основу нашего советского шекспироведения.

Творчество Шекспира принято делить на три периода.

В первом периоде своего творчества (1590—1601) Шекспир оптимистически воспринимает действительность. Его творчество пронизано огромной жизнерадостностью, которая побуждает его разрабатывать чаще и охотнее всего жанр комедии, дающий наиболее полное выражение принципов гуманистической морали. Он прославляет человека, утверждает естественное, разумное начало, выступает против всяких аристократических условностей и кривляний («Бесплодные усилия любви»), по-новому, в прогрессивном гуманистическом духе, решает вопросы любви, брака, дружбы, прав женщины («Укрощение строптивой», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Венецианский купец» и др.), подчеркивает органическую связь природы и человека («Сон в летнюю ночь»), широко использует в своих комедиях народный юмор, народные образы и идеи. Стоя на народных, гуманистических позициях, он критикует пуританизм то в комическом плане («Двенадцатая ночь»), то в плане серьезном, обличительном («Венецианский купец» и более поздняя комедия «Мера за меру»). Самый яркий из комических образов Шекспира, созданных в этот период,—Фальстаф («Виндзорские проказницы» и историческая хроника «Король Генрих IV») — воплощение разлагающегося феодализма.

Другим излюбленным жанром раннего шекспировского творчества была историческая хроника, унаследованная Шекспиром от его предшественников и возведенная им на огромную художественную высоту. В исторических хрониках Шекспира получают яркое выражение его политические взгляды и понимание им исторических судеб английского народа. Отбрасывая средневековую, религиозно-мистическую точку зрения на исторический процесс, Шекспир поднимается и над Марло, который считал историю делом рук выдающихся, «титанических» личностей. Опережая историческую науку своего времени, Шекспир не только дает уничтожающую критику феодального общества и государства, но доходит до осознания роли народа в историческом процессе. Правда, на переднем плане в исторических хрониках Шекспира выступают представители высших классов, но действия их показываются на широком народном фоне. Во всех хрониках Шекспира даются сцены из жизни широких слоев населения. Так, в «Ричарде III» знаменита сцена «избрания» Ричарда королем, в которой участвуют горожане во главе с лорд-мэром. В «Короле Генрихе IV» особенно полнокровны все сцены с Фальстафом, в которых выступают трактирщики, слуги, извозчики, проезжие купцы, мировые судьи с их характерными особенностями. В «Ричарде II» представитель народа, садовник, говорит о королевских фаворитах, как о плевелах, мешающих росту полезных растений. Огромную роль играет, по мнению Шекспира, участие народа в армии. В «Генрихе V» он показывает превосходство английской армии над французской. Шекспир предвосхитил мнение позднейших историков о том, что в битве при Азинкуре английский лучник-йомен победил французского пернатого рыцаря. Победа англичан обусловлена здесь, по мнению Шекспира, тесным союзом короля Генриха V с народом. Генрих V по Шекспиру—идеальный народный монарх, наиболее правильно и прогрессивно разрешивший основную политическую проблему эпохи—проблему абсолютизма.

Отношение Шекспира к абсолютизму, подготовленное старинной точкой зрения английского крестьянства, которое видело в сильной королевской власти оплот против феодаль-

ных междоусобиц, отличалось политической трезвостью. Шекспир отрицательно; относился к монархическому своеволию и тирании, он дал в своих хрониках целую галерею отрицательных образов монархов, наделенных различными пороками и слабостями: преступный король Джон, слабовольный и взбалмошный тиран Ричард II, безвольный Генрих VI, обогранный кровью множества людей Ричард III. В образе последнего Шекспир обнажает хищническую природу «сильной личности», порожденной периодом распада феодальных связей, осуждает монарха-узурпатора, противостоящего интересам народа. Он ставит перед монархом задачу служения своему народу, осуществления демократических устремлений гуманистов. Желая показать образ идеального монарха, Шекспир вразрез с исторической правдой наделил этими чертами Генриха V, которого Маркс назвал; в своих «Хронологических выписках» по всеобщей истории «кровавым *Генрихом V* (сожигателем еретиков)*». Отступление от исторической правды привело к тому, что образ; Генриха V оказался абстрактно декларативным и художественно неубедительным.

Наряду с комедиями и историческими хрониками Шекспир создает в течение первого периода две трагедии. Его первый опыт в жанре трагедии—«Ромео и Джульетта»—пронизан отчетливыми антифеодальными, гуманистическими настроениями. Трагедия имеет оптимистический характер, несмотря на гибель героев, потому что гуманистическая мораль одерживает в ней решительную победу над феодальной враждой. Во второй своей трагедии—«Юлии Цезаре»—Шекспир на материале эпизода из римской истории показывает историческую картину, перекликающуюся с английской современностью. Он ставит проблему единовластия и отношений между героем и массой, причем развенчивает Цезаря, изображая его честолюбивым тираном, и противопоставляет ему Брута—морально безупречного человека, бескорыстно стремящегося к свободе Рима.

Если первый период творчества Шекспира был окрашен оптимизмом и отличался большой жизнерадостностью, то во втором периоде (1601—1607) положение резко меняется; оптимизм уступает место скептицизму со скорбными и пессимистическими нотами. Шекспир отходит от жанра комедии и исторической хроники к трагедии, придавая ей все более мрачный и глубокий характер. Объективной исторической основой такого поворота явилось быстрое развитие в Англии буржуазных отношений, выявившее уже в начале XVII века хищническую сущность первоначального накопления капитала. На этой почве происходит глубокий кризис ренессансного гуманизма, приводящий Шекспира; к осознанию иллюзорности и неосуществимости гармонических идеалов гуманизма в мире «бессердечного чистогана».

В цикле своих великих трагедий («Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» «Кориолан», «Тимон Афинский») Шекспир ставит самые жгучие вопросы современности, Существо трагического конфликта у него сводится всегда к столкновению между гуманистическим и антигуманистическим началом, между миром благородных иллюзий и миром реальных отношений дворянско-буржуазного общества. При этом кризис гуманизма выражается в том, что человек ощущает крах религиозных верований и сословных, принципов феодального общества и в то же время испытывает неверие в творческие силы, нового, идущего на смену феодализму буржуазного общества. Сочетание этих моментов, создает чувство неустойчивости, крушения вековых устоев. Верность природе перестает казаться достаточным критерием человеческого поведения.

Освобождение от всех иллюзий гуманизма в конечном счете прогрессивно, как всякое избавление от иллюзий. Великие трагедии Шекспира не пессимистичны. Страдания и катастрофы, показанные Шекспиром, обнаруживают силу человека, открывая людям перспективы лучшего будущего. От большинства трагедий Шекспира веет бодростью и мужеством, что придает им огромное воспитательное значение.

Ренессансный культ личности, освободившейся от подчинения феодальным и церковным авторитетам, рождал не только образы благородных героев, наделенных душевной чистотой, правдивостью, бескорытием и великодушием, но и противоположные им образы хищных индивидуалистов, борющихся за свое утверждение в жизни любыми средствами. Такие образы были и у предшественников Шекспира—Кида, Грина и Марло. Но Шекспир внес разнообразие в эти образы, сделал их сложнее, интереснее и содержательнее. Если до Шекспира беспринципными хищниками и индивидуалистами чаще двлались порочные.

* «Архив Маркса и Энгельса», т. VII, стр. 371 .

придворные—льстецы и клеветники,—то Шекспир, доведший до высшего художественного совершенства тип придворного карьериста (Яго в «Отелло», Яхимо в «Цимбелине»), разрабатывает и другой образ хищника,—стоящего у кормила государственной власти и действующего в общественно-политической сфере. Таковы образы Ричарда III, Эдмунда в «Короле Лире» и Анджело в драме «Мера за меру».

Наряду с изобличением политического хищнического индивидуализма правителей «представителей высшей знати, у зрелого Шекспира звучит настоящим лейтмотивом раскрытие мертвящей, разлагающей силы денег.

Со всей силой негодования Шекспир обрушивается против «бессердечного чистогана» в целом ряде пьес, начиная с «Венецианского купца» и «Ромео и Джульетты» и кончая группой великих трагедий. Особенно развернуто высказывается он на эту тему в «Тимоне Афинском», который именно за это высоко ценится Марксом.

В целом пьесы второго периода, как трагедии, так и немногочисленные комедии, рисуют старое и новое в английской жизни на рубеже двух эпох в трагическом столкновении, предвещающем неизбежную гибель феодального строя.

Последний период творчества Шекспира (1608—1612), представленный всего тремя достоверно принадлежащими ему пьесами («Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря»), отмечен весьма значительными изменениями в содержании и форме его драматургии. Шекспир отходит от реальных сюжетов к сказочным, фантастическим. Он вводит в свои пьесы аллегоризм и элементы условной театральности, отказывается от жанров трагедии, комедии, исторической драмы и разрабатывает «смешанный» жанр, который называют то трагикомедией, то романтической драмой; этот жанр характеризуется сказочным сюжетом, смягчением трагических конфликтов, их благополучным разрешением в финале пьесы.

Некоторые буржуазные критики видели в шекспировских пьесах третьего периода мотивы разочарования в гуманистических идеалах и отказа от борьбы за них, а следовательно, капитуляцию перед окружающей действительностью, примирение с нею. Такая точка зрения неверна. Шекспир не отказывается в своих последних пьесах от гуманистической темы, он сохраняет и даже развивает гуманистическую проблематику. Новым моментом в последних пьесах Шекспира является то, что он находит выход из трагического круга. Этот выход—вера в торжество молодого поколения, призванного основать новое общество, более нравственное и счастливое, вера в будущее человечества. Наиболее значительна из поздних пьес Шекспира «Буря». Основная тема ее—пророчество о победе человека над природой. Шекспир прославляет в ней разум и науку, направленные на благо человечества. Образ героя пьесы, волшебника Просперо, имеет глубокое гуманистическое содержание. Просперо побеждает силы природы, олицетворенные в образах духов Ариэля и Калибана, заставляет их служить человеку.

Глава о Шекспире завершается его высказываниями об оформлении современных ему спектаклей и актерском искусстве, а также наиболее важными отзывами о нем современников. Высказывания Шекспира о театре говорят о его глубокой неудовлетворенности постановочной стороной и актерским исполнением из-за господства пережитков средневековой наивной условности в театре его времени. Шекспир борется за реалистический метод в работе актера, объявляя назначением театра «держат как бы зеркало перед природой». Он взывает к воображению зрителя и просит его снисхождения к наивным несообразностям системы постановки, господствующей в современных публичных театрах.

Обращаясь к драматургии современников и преемников Шекспира, мы должны прежде всего отметить отчетливое расслоение ее на демократическое и аристократическое течения. К первому следует отнести Бена Джонсона—выдающегося ученого гуманиста, лучшего в Англии того времени знатока античной литературы, который, несмотря на свою ученость и академизм, был выразителем настроений и взглядов широких буржуазно-демократических кругов. Наиболее значительными из его пьес являются комедии нравов, в которых он смело нападает на развращенных и пошлых аристократов, не щадя в то же время и пуритан, хотя многими чертами своего мировоззрения Бен Джонсон был близок к пуританам. С пуританами его роднят назидательные, морализаторские установки, позволяющие видеть в нем одного из предшественников мешанской драмы XVIII века. Этого лишена лучшая пьеса Бена Джонсона—блестящая сатирическая комедия «Вольпоне», с огромной силой обличающая стяжательский дух, убивающий все подлинно человеческое

в отношениях людей. Мы печатаем отрывки из этой комедии Джонсона, а также даем место его теоретическим высказываниям по вопросам драматургии. Высоко ценя талант своего гениального современника Шекспира, Бен Джонсон тем не менее полемизировал сего широкой ренессансной поэтикой, которой он противопоставлял более узкую, рационалистическую форму драмы, несколько напоминающую драматургию классицизма. Особенно приближает комедию Джонсона к классицизму его теория «юмора», призывающая сводить характер героя к одной господствующей черте или странности.

К тому же демократическому лагерю английской драматургии следует отнести близкого в идейном отношении к Бену Джонсону драматурга-сатирика и вольнодумца Джорджа Чапмена. Несколько обособленно стоят два менее радикальных мелкобуржуазных автора Томас Гейвуд и Томас Деккер, изображавшие в своих пьесах в идеализированных тонах трудовую жизнь ремесленников и нападавшие на знатных бездельников, но в то же время склонные к компромиссу с дворянством. Пьесы Гейвуда «Женщина, убитая добротой» (1603) и Деккера «Добродетельная распутница» (1604) предвосхищают сентиментальную мещанскую драму XVIII века.

Аристократическое течение в английской драматургии начала XVII века возглавляли Франсис Бомонт и Джон Флетчер, писавшие все свои пьесы совместно до самой смерти Бомонта (1616). Хотя в некоторых их пьесах можно найти черты ренессансного гуманизма («Укрощение укротителя», 1603, «Испанский священник», 1622), однако в целом драматургия Бомонта и Флетчера связана с процессом аристократизации лондонских театров при Якове I, который взял театры под свой личный контроль с целью идеологического влияния на них. Бомонт и Флетчер возвеличивают, подчас даже обожествляют королевскую власть, защищают феодально-рыцарские воззрения и придворные нравы. В комедии «Рыцарь пламенеющего пестика», представляющей пародию на «Четыре лондонских подмастерья» Гейвуда, Бомонт и Флетчер ярко проявляют свою аристократическую настроенность, иронизируя над лондонскими подмастерьями и высмеивая стремление буржуазных кругов Англии увидеть в театре отражение своей жизни. Мы печатаем отрывок из этой пьесы, интересной показом в ней жизни лондонских театров времен Шекспира.

Черты аристократической упадочности, смакование картин порока, интерес к «кровавой трагедии», присутствовавшие в драматургии Бомонта и Флетчера, нашли дальнейшее развитие в пьесах Филиппа Мессинджера, Кирилла Тернера, Джона Вебстера и Джона Форда. Написанные в период подъема буржуазного пуританизма, они отличаются яркими антипуританскими настроениями, рисуют кровавые преступления и кровосмесительные страсти, проникнуты идеей роковой обреченности человека. Глубокий упадок и вырождение английской драматургии в преддверии буржуазной революции были порождены крахом идеологии гуманизма и отрывом театра от народного зрителя.

После обзора английской драматургии до буржуазной революции хрестоматия знакомит с театральным делом в Англии того же периода: с тремя типами театральных трупп, существовавшими в Англии XVI—XVII веков; с основными правительственными указами, регулировавшими театральную жизнь; с материалами по актерскому искусству; с пуританской полемикой против театра и преследованиями театральных деятелей пуританскими муниципалитетами; наконец, с защитой театра его сторонниками. Борьба пуритан против театра завершается в годы первой английской буржуазной революции изданием декрета так называемого «Долгого парламента» о закрытии лондонских театров (1642), затем о разрушении их и об аресте актеров (1648). Полный отказ от театра, нежелание и неумение использовать его в целях агитации и пропаганды характеризуют театральную политику первой крупной буржуазной революции в Европе. Это, безусловно, связано с ее религиозной ограниченностью. Впрочем, ликвидация театров в годы революции не была полной; Вильям Давенант сделал попытку восстановления придворных спектаклей, С одним из них—«Осадой Родоса»—мы знакомим читателя.

Отдел английского театра завершается главой «Театр в годы реставрации Стюартов», которую мы начинаем характеристикой Англии и английской культуры периода Реставрации, данной Г. В. Плехановым. После реставрации Стюартов происходило восстановление лондонских театров. Реакционное дворянство ориентировало их на аристократическую театральную культуру Франции. Господствующим направлением английской литературы и театра периода Реставрации становится классицизм Джона Драйдена и его школы. Английский классицизм в отличие от французского носит ограниченно-придворный характер.

Он лишен пафоса государственности и гражданского идейного содержания, присущих французскому классицизму; лишен культа разума и связи с рационалистической философией, игравшей тогда прогрессивную роль. Для классицизма Драйдена характерно внешнее подражание античным и французским авторам, механическое соблюдение классицистских правил и попытка установить компромисс между традициями драматургии английского Ренессанса и классицизмом. Отсюда—эклектизм Драйдена. Его излюбленный жанр—«героическая пьеса», в которой пышная экзотика и оперные эффекты должны были восполнять отсутствие глубокого содержания. Содержание трагедий Драйдена реакционно. Так, в своем «Дон Себастиане» (1689) Драйден проводит идею суетности земного бытия.

Более живой характер имел комический театр Реставрации. Наиболее значительным из комических произведений периода Реставрации была пародия на героические пьесы «Репетиция», сочиненная группой аристократов во главе с Джорджем Букингемом, остроумно высмеивавшая штампы этого жанра. Мы печатаем отрывок из первого акта «Репетиции» и материалы о комедии Реставрации (Драйден, Уичерли, Конгрив), носившей чисто развлекательный, фривольный характер. Глубокое падение английского театра и драматургии этого периода явилось следствием отхода театра от прогрессивных, гуманистических позиций и подчинения его требованиям и вкусам реакционной придворной знати.

Следующий, четвертый отдел хрестоматии посвящен французскому театру. Если Англия была классической страной первоначального накопления капитала, то Франция была классической страной абсолютизма. «...Образцовая страна единообразной сословной монархии со времени Ренессанса»*, она превратилась в абсолютную монархию уже при Франциске I (первая половина XVI века), а в XVII веке при Ришелье и Людовике XIV абсолютная монархия достигла своего высшего расцвета, выступив «в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства»**. Именно ее в большей степени, чем другие монархии Европы, можно назвать «лабораторией, в которой различные элементы общества подвергались такому смещению и обработке, что города находили возможным променять свою средневековую местную независимость и свою суверенность на всеобщее господство буржуазии и публичную власть (common sway) гражданского общества»***. Однако, говоря о прогрессивном характере французского абсолютизма в данный период, следует иметь в виду, что отмеченные прогрессивные моменты переплетались с жесточайшим гнетом и эксплуатацией народных крестьянских масс. Своей высшей точки этот гнет достиг как раз при Ришелье и Людовике XIV, когда Франция стала крупнейшей европейской державой. Усиление налогового бремени привело к обнищанию крестьянских масс, которые отвечали на политику абсолютной монархии волной народных восстаний, жестоко подавляемых правительством. За счет выкачиваемых из народа средств создавалась блестящая французская придворная культура.

Ведущим стилем французского искусства периода расцвета абсолютизма был классицизм. Процесс его развития тесно связан со становлением во Франции абсолютистской идеологии. Классицизм зародился в XVI веке в период формирования абсолютной монархии во Франции, достиг своего высшего расцвета в первой половине царствования Людовика XIV и начал клониться к упадку во второй половине его царствования, когда французский абсолютизм начал открыто выявлять свою феодально-дворянскую сущность, заключив союз с католической реакцией и поддерживая реакционные политические течения в других странах (например, Реставрацию в Англии).

Будучи тесно связан с идеологией и политикой абсолютизма, классицизм отражает двойственную социальную природу абсолютизма, который, являясь в своей сущности дворянско-чиновничьей идеологией, в то же время был в какой-то степени продуктом буржуазного развития. В искусстве классицизма мы находим противоречивое сочетание элементов дворянской и буржуазной идеологии, пестрый сплав идеалистических и материалистических тенденций. Эта двойственность классицизма усиливалась влиянием на него ведущей философской системы Франции XVII века—дуалистической философии Декарта, признававшего наличие двух противоположных субстанций—субстанции тела (материи),

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. 1, стр. 189.

** К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. X, стр. 721.

*** Там же.

обладающей протяженностью, и субстанции духа, обладающей способностью мыслить. Декарт был материалистом в своем учении о телесной субстанции и идеалистом в учении о мышлении, которое исходило из тезиса «я мыслю, следовательно, я существую». Подобный дуализм мы находим и в классицистском искусстве.

С одной стороны, классицизм был идеалистичен, потому что считал источником красоты гармонию вселенной, обусловленную лежащим в ее основе духовным началом. Эту гармонию художник должен был привносить в свои произведения, «облагораживая» отраженную в них природу. Идеалистично в эстетике классицизма было абстрагирование действительности, стремление облечь ее в идеальные формы, утверждение вневременных, вечных законов прекрасного и глубоко формальное понимание этих законов, являвшихся результатом идеализации действительности.

С другой стороны, в эстетике классицизма были и отдельные материалистические тенденции, а в художественной практике драматургов-классицистов—элементы реализма. Теоретик классицизма Буало признавал прекрасным только правдивое и призывал к подражанию природе. Абстрагируя действительность, драматурги-классицисты все же стремились познать и отразить типические стороны реальной жизни своего времени. Однако их интерес к действительности ограничивался внутренней жизнью человека, миром его переживаний и страстей. Классицисты имеют большие достижения в области анализа чувств и мыслей. Но реалистические достижения Корнеля, Расина и даже Мольера сильно ограничивались рационалистическим методом, который являлся важнейшей особенностью классицизма.

Рационалистический метод, так же как и теоретические положения, сближал классицизм с философией Декарта. В основе рационалистического метода познания действительности лежало признание первенства мышления над бытием, а также признание разума верховным судьей истины. Несмотря на идеалистичность обоих этих тезисов, рационалистический метод Декарта имел прогрессивный характер, потому что наносил удар теологии и утверждал величие человеческого разума. Прогрессивная роль рационализма Декарта обуславливалась также его борьбой за строгую дисциплину в области мышления, за признание истинным только того мышления, которое ясно и отчетливо. Философия Декарта оказала в основном плодотворное влияние на классицистскую эстетику.

Типичным проявлением рационалистического метода в драматургии являлось требование ясности мысли и формы драматического произведения, но и оно ограничивалось культивированием ряда незыблемых и обязательных правил—знаменитого правила трех единств, правила отделения трагического от комического и др. Классицисты выступали против всякого проявления индивидуализма художников, утверждали принцип их подчинения авторитетам, и в первую очередь авторитету древних авторов.

Во всех областях идеологии—в политике, философии, литературе и искусстве—по существу, велась борьба за принцип авторитета против индивидуализма, субъективизма, случайности, произвола и анархии, против всех нарушений принципа государственной централизации и монархической дисциплины. В области искусства речь шла прежде всего о пересмотре традиций искусства Ренессанса с присущими ему началами индивидуализма и народности. Гуманисты Возрождения мечтали о гармонии общественной жизни. Эти мечты оказались иллюзиями, рассеянными в процессе дальнейшего хода общественного развития. Утраченную гармонию общественной жизни классицисты пытались обрести, проводя в своих пьесах идеи государственного и национального единства, подчинения личности государству, общественного служения как высшей жизненной цели, идею высокой воспитательной функции искусства.

Однако идеи классицистского театра, прогрессивные по существу, облекались в монархически-ограниченную форму. Так, идея подчинения личности государству рассматривалась как служение подданного монарху, ради которого он приносит величайшие жертвы и подавляет все свои желания и склонности. Беспрекословное повиновение монарху считалось высшей добродетелью.

Другое проявление сословной ограниченности классицистского театра мы находим в учении о жанрах. Поэтика классицизма разделяла жанры на «высокие» и «низкие». В театре это приводило к резкому разграничению трагедии и комедии по сословной принадлежности их персонажей. В трагедии выступали короли, принцы, полководцы и царедворцы, судьба которых должна была волновать зрителей; в комедии—мещане, которые

могли его только смешить. Против этой сословной поэтики поднимут в XVIII веке голос все передовые драматурги Англии, Франции и Германии. Но в XVII веке она господствовала почти без ограничений.

Проявления сословной ограниченности, аристократические манеры героев классицистского театра, их речь накладывали на драматургию французского классицизма известный аристократический отпечаток. Однако это не определяет сущности лучших произведений французской драматургии XVII века.

Обращаясь к рассмотрению этапов развития французского театра XVI—XVII веков, необходимо отметить значительное запоздание Франции в строительстве театра нового типа по сравнению с Испанией и Англией. В отличие от этих стран Франция не создала в XVI веке настоящей ренессансной драмы, являющейся отражением народных чаяний и интересов. Самые видные драматурги Франции XVI века, отрывки из произведений которых мы печатаем в хрестоматии,—Этьен Жодель, Робер Гарнье, Пьер де Лариве—принадлежали к школьно-академическому течению и создавали произведения несценичные, которые редко ставились в театре и шли главным образом в школьных спектаклях. Между тем с середины XVI века во Франции существовали труппы профессиональных актеров, которые ставили пьесы средневековых жанров (моралите, фарсы и др.). Так создалось резкое противоречие между драматургией и сценой. Первая носила школьно-гуманистический характер и была оторвана от живого театра, вторая была связана с народом, но это был театр средневекового образца, далекий от драматургии гуманистов. Сочетать эти моменты, то-есть народные традиции средневекового театра и ренессансную культуру ученых гуманистов XVI века, во Франции не удалось. Правда, Александр Арди, первый французский профессиональный драматург, пытался в своих трагедиях, трагикомедиях и пасторалях сочетать народное и ученое начала, но пьесы его не представляют большого интереса ввиду отсутствия в них серьезного прогрессивного идейного содержания.

Таким образом, история французского театра XVI и начала XVII века не отмечена крупными явлениями драматургии. Поэтому в хрестоматии мы сосредотачиваем внимание на фактической стороне истории театра; на борьбе актеров с непрофессиональным Братством страстей; на победе актеров и водворении их в театре Братства страстей—Бургундском отеле; затем на борьбе второго парижского театра, театра Маре, с Бургундским отелем; на поддержке театра Маре кардиналом Ришелье; на личном участии Ришелье в строительстве французского театра.

Большой идейной и художественной высоты французская драматургия достигает только в творчестве Пьера Корнеля, первого из крупнейших драматургов французского классицизма. Расцвет его творчества падает на 40-е годы XVII века, когда английский театр прекращает свое существование по распоряжению парламента, а испанский театр находится в полосе глубокого упадка после смерти Лопе де Беги, в пору безраздельного господства на испанской сцене католика и мистика Кальдерона.

Творческий путь Корнеля был сложным и противоречивым. В начале своей деятельности он писал комедии и трагикомедии, далекие от принципов классицизма. К классицистской доктрине он подошел только в «Сиде» (1636), который положил начало его славе и в то же время вызвал ожесточенную полемику. Эта полемика вдохновлялась кардиналом Ришелье, недовольным независимостью Корнеля, его гуманизмом и патриотизмом, непосредственно не связанным со служением королю. Французская Академия, незадолго до того основанная и находившаяся в полном подчинении у кардинала, осудила «Сиду» за неполное соответствие пьесы канону классицизма. Но формальные придирики академии прикрывали политическое осуждение трагедии. Корнель прекратил полемику и уехал из Парижа, желая пересмотреть свои творческие взгляды. Он отказался от принципов свободной гуманистической морали и перешел на монархические позиции ортодоксального классицизма в трагедиях из римской жизни—«Гораций» (1640) и «Цинна» (1640). Вместе с последовавшими за ними пьесами «Полиевкт» (1643) и «Смерть Помпея» (1643) они образуют цикл трагедий Корнеля так называемой «первой манеры».

Эти трагедии характеризуются воспеванием гражданского героизма, прославлением идеальной, разумной государственной власти, изображением борьбы долга со страстями и обуздания их разумом. Все это подавалось Корнелем с монархической точки зрения, потому что он не представлял себе никакой другой современной формы государства. Он сочувственно изображал цивилизующую и организующую роль монархии. Под пером

Корнеля французская классицистская трагедия приобрела политический характер. Его излюбленным конфликтом стало столкновение личных чувств с государственным долгом. Положительные герои Корнеля—сильные, мужественные люди, преданные своему долгу и наделенные огромной волей. Активность сочетается у них с рассудочностью. Политическая тематика облекается в трагедиях Корнеля в ораторскую форму. Он вводит в свои трагедии длинные речи и прения сторон. Язык и стих Корнеля отличаются простотой, ясностью, динамичностью, графической четкостью.

В середине 40-х годов XVII века, после смерти Ришелье, происходит перелом в общественно-политической жизни Франции, крепнет феодальная оппозиция, подготавливая движение Фронды. По своему социально-политическому содержанию движение Фронды (1648—1653) отличалось большой противоречивостью. С одной стороны, Фронда была реакционным движением феодальной знати против ущемлявшей ее монархии, последней попыткой феодальных сеньоров вернуть свою утерянную независимость; с другой—она была попыткой буржуазии осуществить во Франции буржуазную революцию, своеобразным откликом на английскую революцию. Как феодальный мятеж, Фронда была обречена на разгром, потому что феодалы не могли сплотить вокруг своих устаревших лозунгов широких общественных кругов; кроме того, внутри феодального лагеря отсутствовало единство, велись интриги, каждый в отдельности склонен был пойти на соглашение с монархией. Как попытка буржуазной революции, Фронда была неудавшейся и незавершенной вследствие предательства чиновничьей (парламентской) буржуазии, которая сначала выступала в союзе с парижской беднотой против монархии, а затем, испугавшись народного движения, сблизилась с фрондировавшими феодалами. Предательство буржуазии ослабило народное движение. Фронда была разгромлена.

Как большой художник, Корнель не мог не отразить в своем творчестве переживаемые его страной крупнейшие политические события. Он вносит в середине 40-х годов весьма существенные изменения в свой творческий метод. На его трагедиях так называемой «второй манеры» («Родогуна», «Ираклий» и многие другие) лежит отпечаток переживаемого им глубокого идейного кризиса. Наблюдая жестокую борьбу за власть, пестрый клубок политических интриг различных дельцов и честолюбцев, Корнель окончательно утрачивает веру в высокие гуманистические идеи и принципы, способные обуздать разгул индивидуалистических страстей. Герои корнелевских трагедий «второй манеры»—либо хищники, тираны, либо слабовольные, беспомощные люди. Основная тема этих трагедий—борьба за престол, которой приносятся в жертву все человеческие чувства, любовь в них заменяется соображениями политического порядка.

Изменение содержания трагедий влечет за собой изменение их формы. Трагедии «второй манеры» отличаются нарочитым усложнением фабулы, идущим за счет ясности разработки сюжета и правдивости характеров, которые становятся схематичными, даже ходульными. Корнель вводит запутанные перипетии и эффектные развязки, заявляя в предисловии к «Ираклию» (1647), что «сюжет прекрасной трагедии должен не быть правдоподобным». В этом проявляется явная попытка ревизии одного из основных положений классицистской эстетики—борьбы за рассудочное правдоподобие. Отклоняясь от благородной простоты и строгости своих трагедий «первой манеры», Корнель то обращается к сочинению так называемых «обстановочных трагедий» («Андромеда», 1650), в которых мифологическая фабула являлась предлогом для всевозможных зрелишных эффектов, то разрабатывает жанр «героической комедии» («Дон Санчо Арагонский», 1650), в котором в завуалированной форме ставит проблему незнатного, плебейского героя.

Ближе всего к трагедиям «первой манеры» стоит «Никомед» (1651)—лучшая из корнелевских трагедий, написанных в годы Фронды. В образе ее героя Корнель снова рисует идеального человека, подчиняющего свои личные побуждения долгу. Положительному герою Никомеду он противопоставляет его отца, трусливого и лживого тирана Прузия. В трагедии проходит мотив народного восстания, определяющего ее развязку и отражающего присутствие народного начала в движении Фронды. Однако этот мотив «Никомеда», точно так же, как и прямой отклик на события английской революции в следующей трагедии «Пертарит» (1652), был отрицательно встречен аристократической публикой. Провал «Пертарита» побудил Корнеля прекратить работу для театра.

Шестилетний перерыв в драматургическом творчестве Корнеля после провала «Пертарита» заполнен сочинением трех теоретических трактатов, в которых он сделал попытку

истолковать свою драматургическую практику, опираясь на положения, выдвинутые Аристотелем в его «Поэтике». Теоретические трактаты Корнеля представляют большой интерес как первое развернутое изложение классицистского учения о трагедии, ее эстетических правил и требований. Мы печатаем отрывки из всех трех трактатов Корнеля.

В 1659 году Корнель вернулся к работе в театре, написав «Эдипа»—песу слабую, однако имевшую успех у публики. В дальнейшем он обратился к древнеримской тематике, но даже лучшие из его поздних трагедий («Серторий», «Софонисба» и др.) имели мало успеха. Зрители отдавали предпочтение сначала слащавым трагедиям Филиппа Кино, а затем трагедиям Расина, с появлением которого звезда Корнеля окончательно померкла. Упадок творчества Корнеля объяснялся тем, что после подавления Фронды, в период окончательной стабилизации абсолютистского режима, он перестал находить материал для создания гражданских, политических трагедий, а новых тем подыскать не мог. В 1674 году он окончательно покинул театр.

На смену Корнелю пришел в 60-х годах XVII века Жан Расин, создавший новый тип классицистской трагедии, в которой вместо гражданских мотивов и политических конфликтов выступили на первый план психологические конфликты и любовные переживания. При большом изяществе языка и манер героев Расина, его трагедия отличается простотой и четкостью построения фабулы, максимальной концентрацией действия, аналитическим подходом к человеческой психике. Черпая сюжеты своих трагедий то из греческой мифологии («Андромаха», «Ифигения», «Федра»), то из римской истории («Британник», «Береника», «Митридат»), то из современной восточной жизни («Баязет»), Расин насыщал их большим гуманистическим содержанием, обличением неразумных, эгоистических страстей, прославлением чистоты, человечности, самоотвержения.

Трагедия Расина вызвала разное отношение определенных групп французской аристократии. Расина поддерживал король Людовик XIV и придворная аристократия, идеологию которой отражало его творчество; противниками же его были представители побежденной фрондерской знати, противопоставлявшие ему творчество Корнеля. Они систематически травили Расина, а в 1677 году подготовили провал его лучшей трагедии «Федра». Это вызвало отход Расина от работы в театре и его возвращение к религиозной секте янсенистов, к которой он принадлежал с юных лет и с которой порвал, начав работать в театре (янсенисты, подобно английским пуританам, были ярыми противниками театра). Впоследствии Расин только два раза выступал в качестве драматурга, оба раза с разработкой библейских сюжетов («Эсфирь», «Гофолия»). В своей последней трагедии «Гофолия» (1691) он разработал тираноборческую тему, дав резкую критику антинародной политики монархии. Многими своими чертами «Гофолия» предвосхищает просветительскую трагедию XVIII века.

Расин был образцовым трагическим поэтом классицизма, вполне укладывавшимся в рамки его поэтики. Творческая практика Расина была теоретически обобщена Никола Буало-Депрео в его «Поэтическом искусстве». Основными эстетическими принципами Буало было учение о подражании «прекрасной» природе и об интеллектуальности творчества. Это совпадало с творческими принципами Расина. Свои наблюдения жизни Расин подвергал обработке рассудка, исключая из них все случайное, жанровое, бытовое. Образы его были идеализированы; в них отсутствовала бытовая характерность и в то же время было стремление к правдоподобию. В противовес Корнелю Расин писал: «Только правдоподобное трогает в трагедии». Разумеется, правдоподобие в понимании Расина и Буало было весьма далеко от правдоподобия в понимании Шекспира. Реализм Расина значительно уже, так как французская аристократическая культура была оторвана от народа, замкнута в теплой обстановке версальского двора. Эту ограниченность искусства Расина хорошо ощущал Пушкин, говоривший о «придворном обычая трагедии Расина», об «узкой форме его трагедии» и называвший Расина «певцом влюбленных женщин и царей». Мы печатаем отрывки из трех трагедий Расина—«Андромахи», «Федры» и «Гофолии»,—теоретические высказывания, извлеченные из предисловий к его трагедиям, и отрывок из «Поэтического искусства» Буало, в котором Буало говорит о драматургии.

После изучения творчества Корнеля и Расина мы переходим к вопросу о постановке и исполнении трагедии во второй половине XVII века. В хрестоматии приводятся монтировочные записки к постановкам трагедий в Бургундском отеле, подчеркивающие их крайнюю зрелищную бедность, и в качестве контраста к этим запискам—описание поста-

новки «Ифигении» Расина при дворе, имевшей преувеличенно зрелищный характер. Мы помещаем материалы о зрителях на сцене французских публичных театров, объясняющие причину скудости там постановочной стороны; знакомим читателя с внутренней организацией французских трупп, после чего переходим к актерам Бургундского отеля второй половины XVII века и знакомим с приемами их работы по высказываниям Мольера. Отдельно мы даем материалы о четырех виднейших трагедийных актерах Бургундского отеля—Монфлери, Флоридоре, Терезе дю Парк и Мари Шанмеле. Последние две актрисы представляют так называемую «расиновскую» школу исполнения трагедии.

Следующая (седьмая) глава отдела французского театра посвящена комическому театру домольеровского периода. Мы публикуем материалы о Жане Табарене, знаменитом площадном комедианте первой половины XVII века, веселившем массового парижского зрителя своими остроумными, задорными, язвительными фарсами, парадами и комическими диалогами. Искусство Табарена начинает во французском театре XVII века демократическую, народную линию, которая противостоит придворно-аристократическому и школьно-академическому искусству. По этой линии идет комедийное творчество известного вольнодумца того времени Сирано де Бержерака, автора комедии «Проученный педант», из которой Мольер заимствовал одну из самых смешных сцен своих «Плутней Скапена», и «короля бурлеска» Поля Скаррона, знаменитого не только своим «Комическим романом» и бурлескной поэмой «Вергилий наизнанку», но и веселыми комедиями фарсового стиля (мы печатаем отрывок из комедии «Дон Яфет Армянский»). Вслед за Табареном и Сирано де Бержераком Скаррон пролагает путь Мольеру, наиболее видному и талантливому представителю народно-демократического течения во французском театре.

В творчестве Жана-Батиста Мольера французская литература и французский театр XVII века достигли своей высшей точки. По замечанию Буало, именно Мольер принес больше всего чести царствованию Людовика XIV. Мольер был драматургом, основоположником классицистской комедии и одновременно режиссером и актером. Он был образованнейшим писателем своего времени, в совершенстве знавшим французскую, античную (римскую), итальянскую, испанскую литературу и драматургию, хорошо осведомленным в философии, и в то же время он был подлинно народным комиком, законным наследником традиции средневекового фарса, преемником Табарена, сочетавшим в своих комедиях, по выражению Буало, Теренция с Табареном, то-есть литературную комедию с народным, площадным фарсом. Материалист по своему философскому мировоззрению, реалист по художественному методу, Мольер был подлинным «другом народа» (Буало), отразившим в своем творчестве устремления и чаяния французского народа.

Глава о Мольере в хрестоматии построена так, чтобы дать представление об этапах его творческого пути и разнообразии его деятельности. Мы начинаем главу высказываниями о Мольере Грибоедова, Пушкина и Белинского. Затем даем материал о юношеском полублюбовительском начинании Мольера—об организованном им с группой товарищей «Блистательном театре», в котором Мольер еще играл трагические роли. Вскоре «Блистательный театр» распался, и Мольер вместе со своими друзьями Бежарами отправился искать счастья в провинцию. Здесь он пробыл тринадцать лет в составе труппы бродячих комедиантов. С нравами и условиями работы бродячих комедиантов знакомит печатаемый нами отрывок из «Комического романа» Скаррона. Работая в провинции, Мольер пробовал силы в области драматургии, причем сначала писал не дошедшие до нас сценарии для импровизационных спектаклей, а затем перешел к сочинению комедий в стихах в духе итальянской литературной комедии XVI века. Он написал две комедии — «Сумасброд» (1655) и «Любовная досада» (1656). После огромного успеха этих комедий Мольер получил приглашение приехать для дебюта в Париж. Дебют был успешным, и Мольер остался в Париже в придворном театре Пти-Бурбон.

В этом театре Мольер дал свою первую парижскую премьеру—«Смешные жеманницы» (1659). Его нападки в комедии на аристократические салоны вызвали огромный шум и восстановили против него всю высшую аристократию. Мы печатаем отрывки из «Смешных жеманниц» и отзывы современников об этой комедии.

Следующий шаг в творческой деятельности Мольера отмечен созданием им нового жанра—комедии-балета,—представляющего попытку соединения комедии нравов с балетом, состоявшим из отдельных выходов (антре) комических персонажей,—излюбленным видом придворного любительского театра, в котором выступали король, принцы и при-

дворные аристократы. Первым образцом этого жанра, к которому Мольер часто обращался, явилась комедия «Докучные» (1661), написанная в форме своеобразного обозрения. Мы печатаем предисловие Мольера к «Докучным», содержащее историю написания этой пьесы и вскрывающее существо ее жанра.

Важным этапом в деятельности Мольера явилось обращение его к бытовой комедии, в которой он разрабатывает проблемы любви, брака, семьи и воспитания детей. Этим проблемам посвящены комедии «Школа мужей» (1661) и «Школа жен» (1662). В первой из этих пьес, навеянной комедией Теренция «Братья», Мольер показывает столкновение двух мировоззрений—средневекового и гуманистического, носителями которых выступают братья Сганарель и Арист. Мольер защищает гуманистическую, народную точку зрения, ибо только в народе он наблюдал брак по любви и нормальные отношения между родителями и детьми, мужьями и женами. Та же тема развивается Мольером гораздо глубже в «Школе жен». Мы даем отрывок из этой этапной комедии, вызвавшей ожесточенные нападки на Мольера.

В ответ на эти нападки Мольер написал две полемические одноактные пьесы—«Критика на «Школу жен» и «Версальский экспромт». В первой он ревизует целый ряд основных принципов поэтики классицизма, в том числе сословное деление жанров и правило трех единств, которые он считает нужным пересмотреть с позиций реализма. В «Версальском экспромте», исходя из тех же реалистических принципов, Мольер дает настоящий бой актерам Бургундского отеля, настаивая на освобождении их игры от влияния аристократических салонов и на приближении ее к реальной жизни. Мы печатаем отрывки из обеих полемических комедий Мольера в разделах «Теоретические высказывания Мольера» и «Работа Мольера с актерами».

Наиболее важное значение при изучении творчества Мольера имеют три великие сатирические комедии—«Тартюф», «Дон Жуан» и «Мизантроп». В них Мольер выступил против основных реакционных сил, на которые опиралась абсолютная монархия. Критика их дается Мольером с народных, гуманистических позиций.

В «Тартюфе» (1664—1669) Мольер обличает ханжество и лицемерие католического духовенства; в частности, он направляет свои стрелы в реакционную клерикальную организацию «Общество святых даров», которое вело во Франции борьбу со всеми свободомыслящими людьми—«еретиками», безбожниками и вольнодумцами. Однако объективное содержание комедии глубже: по существу, она носит антирелигиозный характер, разоблачая лживость и преступность религиозной этики, которая позволяет людям не быть ответственными за свои поступки. Мольер показывает подчинение Оргона и его матери влиянию Тартюфа и делает самым смелым противником его служанку Дорину, представительницу народа. В конце пьесы мудрый и справедливый король разоблачает Тартюфа. Этим финалом Мольер как бы приглашал Людовика XIV расправиться с Тартюфами.

В «Дон Жуане» (1665) Мольер сатирически изображает французского феодала, отрицающего все общественные устои и моральные принципы. Его дон Жуан обольщает женщин, разрушает семьи, не платит долгов, развращает людей. Он то бравировует своим неверием, то вдруг усваивает ухватки Тартюфа. Оригинальность образа мольеровского дон Жуана—в его противоречивости, в наличии у него ряда привлекательных черт, не мешающих, однако, дон Жуану оставаться в основном отрицательным персонажем. Он кончает жизнь трагически, согласно испанской народной легенде. Этот финал, как и некоторые другие сцены, приближает пьесу к жанру трагикомедии, а противоречивость образа главного героя и его постепенное раскрытие в ходе действия позволяют признать ее наиболее близкой к Шекспиру из всех произведений Мольера.

Третья сатирическая комедия Мольера—«Мизантроп» (1666)—почти лишена комических сцен. Пьеса разоблачает пошрое, лживое, эгоистичное аристократическое общество устами Альцеста—благородного человека, страстного искателя правды, который нападает на пороки аристократического общества и с любовью относится к народу. Однако критика Альцестом недостатков современного общества носит абстрактный, донкихотский характер.

В хрестоматии мы приводим отрывки из «Тартюфа», «Дон Жуана» и «Мизантропа», а также отзывы о них современников, рисующие атмосферу напряженной классовой борьбы, в которой творил великий комедиограф-гуманист Мольер.

После «Мизантропа» Мольер снова обращается к разработке буржуазной тематики. Он пишет целую серию комедий, показывающих с разных сторон буржуазию, начинающую играть все более важную роль в общественной жизни Франции. Из этих комедий особенно интересны: «Скупой», в котором Мольер блестяще изобразил стяжательскую алчность и жажду обогащения, типичные для буржуазии эпохи первоначального накопления; «Жорж Данден» и «Мещанин во дворянстве», в которых высмеяна мания буржуазии во всем походить на дворян, родниться с аристократией, покупать себе дворянские титулы; «Ученые женщины», где Мольер обличает мнимую ученость буржуазных дам; «Мнимый больной» — последняя и наиболее совершенная комедия Мольера, высмеивающая невежество богатых буржуа и шарлатанство лечащих их врачей.

В последние годы жизни, имея целый ряд крупнейших достижений в области литературной комедии, Мольер охотно обращался к народному фарсу, с которого он начал свою деятельность в годы блужданий по провинции. Из фарсов Мольера особенно значительны «Лекарь поневоле» и «Плутни Скапена». Первый из них — убийственная карикатура на современных Мольеру врачей — невежд и шарлатанов. Герой фарса крестьянин Сганарель является типичным народным героем, смысленным и предприимчивым. Это сближает его с Маскарилем из ранних комедий Мольера и подготавливает образ Скапена, героя знаменитого фарса «Плутни Скапена», до сих пор не сходящего со сцены.

Скапен — народный, демократический герой, наделенный огромной жизнерадостностью, сообразительностью, активностью и ловкостью. Хозяева и шагу не могут сделать без его помощи. Именно за «Плутни Скапена» Буало упрекнул Мольера в «чрезмерной дружбе с народом». Буало считал, что Мольер унижает свой талант, опускаясь до народного фарса, тогда как на самом деле Мольер был подлинно великим драматургом именно потому, что никогда не терял связи с народным театром.

Последняя (девятая) глава французского раздела посвящена слиянию после смерти Мольера его бывшей труппы с труппой Бургундского отеля и основанию в результате этого слияния монопольного театра Французской Комедии, существующего во Франции до сих пор.

Первое издание хрестоматии ограничивалось рассмотрением театра Италии, Испании, Англии и Франции; во втором издании мы добавляем театр Германии. В это время Германия была страной отсталой. Объяснение ее отсталости дается в высказываниях классиков марксизма о Германии XVI—XVII веков, с которых мы начинаем пятый раздел хрестоматии.

Германия XVI века была страной, где разыгралась первая из тех трех крупных решительных битв, в которых «великая борьба европейской буржуазии против феодализма дошла до высшего напряжения»*. Реформационному движению бюргерства и низшего дворянства против римской церкви и тех феодально-крепостнических порядков, которые она поддерживала, сопутствовало революционное движение германских крестьян. Движение реформации Энгельс разделял на два течения: умеренное, бюргерское, половинчатое, ограничившееся реформой церкви, руководимое Мартином Лютером, и революционное, плебейско-крестьянское, направленное не только против католической церкви, но и против всей феодальной системы, возглавляемое Томасом Мюнцером. Великая крестьянская война в Германии под руководством Мюнцера сыграла крупную роль в истории революционных движений в Западной Европе; она «пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне, но за ними показались предшественники современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах»**.

Революционное движение масс испугало немецкое бюргерство, быстро отказавшееся от всех тех требований, которые оно выставляло в начале движения реформации. Бюргерство капитулировало перед княжеским абсолютизмом и пошло на компромисс с крепостниками, заключив так называемый Аугсбургский религиозный мир (1555), ознаменовавший конец бюргерской революционности. В последующих судьбах Германии сыграл решающую роль экономический упадок страны, вызванный перемещением путей мировой торговли на Атлантический океан. Следствием экономического упадка явилось усиление

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II, стр. 296.

** К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. II, 1948. стр. 51—52.

феодализма в Германии, этому способствовал и военный разгром ее в годы Тридцатилетней войны. Вестфальский мир (1648) узаконил крайнюю политическую раздробленность Германии. Экономическая мощь германского бюргерства была окончательно ликвидирована. Обнищание страны и огромное уменьшение населения явились последствием Тридцатилетней войны. Все это губительным образом отразилось на судьбах германской культуры и искусства.

Если в первой половине XVI века, в годы реформации и крестьянской войны, в Германии чувствовался определенный подъем, делались попытки использовать театр для борьбы с папским Римом и для обличения феодального строя, создавались «антикатолические игры» и появлялись первые ростки народно-революционной драмы (например, драма Якоба Руофа «Вильгельм Телль», печатаемая нами в хрестоматии), то в середине XVI века театр переходит на более умеренные позиции; снижается революционная направленность творчества мейстерзингеров, и фастнахтшпили, еще недавно насыщенные антифеодальными и антикатолическими мотивами, начинают обрабатываться в духе консервативного бюргерства, изощряясь в насмешках не над попами или помещиками, а над крестьянами.

Этот реакционный поворот отразился и в творчестве самого значительного немецкого драматурга XVI века Ганса Закса, выразителя настроений умеренного бюргерства. Однако, будучи крупным художником, связанным с народными массами, Ганс Закс в своих лучших произведениях остался стоять на антифеодальных позициях. Его фастнахтшпили ценны своим реализмом, необыкновенно ярким и полнокровным отражением в них крестьянской жизни и крестьянских характеров. Мы печатаем в хрестоматии два фастнахтшпиля Закса—«Школяр в раю» и «Корзина разносчика». Закс был не только драматургом, но и режиссером труппы мейстерзингеров в Нюрнберге. Как он, так и его преемники (Адам Пушман, Якоб Айрер) немало способствовали появлению в Германии в конце XVI века профессионального актерства.

Характерной особенностью немецкого театра XVII века является упадок, национального театра. Формирование кадров национального профессионального актерства задерживается, и страна наводняется иностранными труппами, главным образом английскими. Игра английских комедиантов близка к манере исполнения средневекового театра. Весьма отсталый характер имеет и драматургия английских комедиантов, в которой преобладают пьесы на библейские темы, уснащаемые шутовскими интермедиями. Образцом драматургии английских комедиантов может служить печатаемая нами «Комедия о прекрасной королеве Эсфири и горделивом Амане».

На фоне общей культурной отсталости выделяются попытки насаждения в Германии классицизма. Наиболее видным теоретиком раннего немецкого классицизма был Мартин Опиц, отмежевавшийся от народного театра и тяготевший к придворному. Опиц оказал воздействие на самого крупного немецкого драматурга XVII века Андреаса Грифиуса, в творчестве которого, однако, переплетаются классицистские и антиклассицистские тенденции. Мы печатаем отрывки из двух пьес Грифиуса—трагедии «Карденио и Целинда» и комедии «Господин Петер Сквенц». Затем мы приводим материалы, связанные с деятельностью Иоганна Фельтена, видного немецкого актера и антрепренера конца XVII века, сделавшего первую попытку реформы отсталого немецкого театра.

Отсталость немецкого театра изучаемого нами периода выражалась и в том, что народное течение в нем было обозначено весьма слабо; оно постоянно перебивалось чуждыми народу явлениями театральной культуры. Наиболее распространенным среди антидемократических и антиреалистических театральных явлений был иезуитский школьный театр. Служа целям реакционной религиозно-политической пропаганды, театр этот облекал свои представления в яркую зрелищную форму, тщательно разрабатывая постановочную и исполнительскую технику. Особенно типично в этом отношении сочинение иезуита Франциска Ланга «Рассуждение о сценической игре», подытоживающее двухвековой опыт, накопленный иезуитским театром. Отрывок из него приведен в хрестоматии.

* * *

Таковы принципы, положенные в основу второго издания хрестоматии. Составитель надеется, что всего сказанного достаточно для понимания включенного в хрестоматию материала и методологии построения книги. Разумеется, данное введение не мо-

жет заменить учебник по истории театра, потому что в нем говорится об общем процессе развития западноевропейского театра и об отдельных деятелях театра лишь в той степени, в какой это необходимо для пользования хрестоматией.

С целью облегчения пользования хрестоматией во втором издании даются довольно обширные комментарии. Отсутствие таких комментариев являлось одним из недостатков первого издания. Особенно обстоятельно комментируются тексты пьес.

Как и в первом издании хрестоматии, все вошедшие в нее материалы сопровождаются обозначением названия цитируемого произведения на языке оригинала, с указанием места и года издания, цитируемых страниц и имени переводчика. Произведенные при переводе или перепечатке документа сокращения обозначаются в тексте хрестоматии квадратными скобками с тремя точками внутри скобок. Перепечатанные в хрестоматии старые переводы наново отредактированы. Некоторые из напечатанных в первом издании переводов заменены новыми, более удачными. Ряд документов и отрывков из пьес переведен специально для данного издания и печатается впервые.

Введение во второе издание хрестоматии обширных новых материалов, в том числе текстов пьес, высказываний классиков марксизма, русских писателей и критиков, вынуждало составителя опустить часть материалов первого издания, представлявшую меньший интерес для хрестоматии. Так, например, во втором издании опущены почти все материалы, относящиеся к истории оперно-балетного театра, которая сейчас не входит в общий курс истории западноевропейского театра.

Составитель хрестоматии приносит глубокую благодарность всем лицам, помогавшим ему своими советами и материалами при подготовке второго издания хрестоматии.

С. Мокульский

Часть первая

ТЕАТР
ФЕОДАЛЬНОГО
ОБЩЕСТВА

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА О ФЕОДАЛЬНОМ ОБЩЕСТВЕ

1

При феодальном строе основой производственных отношений увлается* собственность феодала на средства производства и неполная собственность на работника производства,—крепостного, которого феодал уже не может убить, но которого он может продать, купить. Наряду с феодальной собственностью существует единоличная собственность крестьянина и ремесленника на орудия производства и на свое частное хозяйство, основанное на личном труде. Такие производственные отношения в основном соответствуют состоянию производительных сил в этот период. Дальнейшее улучшение плавки и обработки железа; распространение железного плуга и ткацкого станка; дальнейшее развитие земледелия, огородничества, виноделия, маслоделия; появление наряду с ремесленными мастерскими мануфактурных предприятий,—таковы характерные черты состояния производительных сил.

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

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

И. Сталин, О диалектическом и историческом материализме (1938).
«Вопросы ленинизма», изд. 11-е,
стр. 555—556.

2

За исходный пункт при рассмотрении современной системы помещичьего хозяйства необходимо взять тот строй этого хозяйства, который господствовал в эпоху крепостного права. Сущность тогдашней хозяйственной системы состояла в том, что вся земля данной единицы земельного хозяйства, т. е. данной вотчины, разделялась на барскую и крестьянскую; последняя отдавалась в надел крестьянам, которые (получая сверх того и другие средства производства—например, лес, иногда скот и т. п.) своим трудом и своим инвентарем обрабатывали ее, получая с нее свое содержание. Продукт

этого труда крестьян представлял из себя необходимый продукт, по терминологии теоретической политической экономии; необходимый—для крестьян, как дающий им средства к жизни, для помещика, как дающий ему рабочие руки...[...] Прибавочный же труд крестьян состоял в обработке ими *тем же* инвентарем помещичьей земли; продукт этого труда шел в пользу помещика. Прибавочный труд отделялся здесь, следовательно, пространственно от необходимого: на помещика обрабатывали барскую землю, на себя—свои наделы; на помещика работали одни дни недели, на себя—другие. «Надел» крестьянина служил таким образом в этом хозяйстве как бы натуральной заработной платой. [...] «Собственное» хозяйство крестьян на своем наделе было условием помещичьего хозяйства, имело целью «обеспечение» не крестьянина—средствами к жизни, а помещика — рабочими руками.

Эту систему хозяйства мы и называем барщинным хозяйством. Очевидно, что ее преобладание предполагало следующие необходимые условия: во-первых, господство натурального хозяйства. Крепостное поместье должно было представлять из себя самодовлеющее, замкнутое целое, находящееся в очень слабой связи с остальным миром. [...] Во-вторых, для такого хозяйства необходимо, чтобы непосредственный производитель был наделен средствами производства вообще и землею в частности; мало того — чтобы он был прикреплен к земле, так как иначе помещику не гарантированы рабочие руки. [...] В-третьих, условием такой системы хозяйства является личная зависимость крестьянина от помещика. Если бы помещик не имел прямой власти над личностью крестьянина, то он не мог бы заставить работать на себя человека, наделенного землей и ведущего свое хозяйство. Необходимо, следовательно, «внеэкономическое принуждение», как говорит Маркс, характеризуя этот хозяйственный режим. [...] Формы и степени этого принуждения могут быть самые различные, начиная от крепостного состояния и кончая сословной неполноправностью крестьянина. Наконец, в-четвертых, условием и следствием описываемой системы хозяйства было крайне низкое и рутинное состояние техники, ибо ведение хозяйства было в руках мелких крестьян, задавленных нуждой, приниженных личной зависимостью и умственной темнотой.

В. И. Ленин, Развитие капитализма в России (1899). Соч., т. 3, стр. 157—159.

3

Третья форма, это — феодальная или сословная собственность. Если античность исходила из *города* и его небольшой округи, то средневековье исходило из *деревни*. Эту перемену исходного пункта обусловило первоначальное редкое и рассеянное по обширной площади население, которое завоеватели не увеличивали сколько-нибудь значительно. Поэтому, в противоположность Греции и Риму, феодальное развитие начинается на гораздо более широком базисе, подготовленном римскими завоеваниями и связанным с ними вначале распространением земледелия. Последние века клонившейся к гибели Римской империи и самое завоевание ее варварами разрушили множество производительных сил; земледелие пришло в упадок, промышленность, за отсутствием сбыта, захирела, торговля замерла или была насильственно приостановлена, сельское и городское население убыло. Сложившиеся таким образом обстоятельства и обусловленная ими организационная форма завоевания развили, под влиянием структуры германских войск, феодальную собственность. Подобно племенной и общинной собственности, и она также покоится на коллективе, которому, однако, противостоят в качестве непосредственно производящего класса не рабы, как в античном мире, а мелкие крепостные крестьяне. Вместе с полным развитием феодализма появляется и антагонизм против городов. Иерархическая структура зе-

мельной собственности и связанная с ней система вооруженных дружин давали дворянству власть над крепостными. [...]

Этой феодальной структуре земельной собственности соответствовала в *городах* корпоративная собственность, феодальная организация ремесла. Собственность заключалась здесь главным образом в труде каждого отдельного индивида. Необходимость объединиться против объединенного разбойничьего дворянства, потребность в общих рыночных помещениях в эпоху, когда промышленник был одновременно и купцом, рост конкуренции со стороны стекавшихся в расцветающие города беглых крепостных, феодальный строй всей страны — все это породило *цехи*; благодаря постепенному накоплению, путем сбережений, небольших капиталов отдельными ремесленниками и неизменности числа последних при растущем населении, развилась система подмастерьев и учеников, создавшая в городах иерархию, подобную иерархии сельского населения.

Таким образом, главной формой собственности в феодальную эпоху была, с одной стороны, земельная собственность и прикованный к ней труд крепостных, а с другой — собственный труд при наличии мелкого капитала, распоряжающегося трудом подмастерьев. Структура обоих этих видов собственности обуславливалась ограниченными отношениями производства — слабой и грубой обработкой земли и промышленностью ремесленного типа. В эпоху расцвета феодализма разделение труда было незначительно. В каждой стране существовала противоположность между городом и деревней; сословный строй хотя и был очень резко выражен, но, помимо разделения на князей, дворянство, духовенство и крестьян в деревне и мастеров, подмастерьев, учеников, а вскоре также и черни—поденщиков в городах, не было сколько-нибудь значительного разделения труда. [...]

Объединение более значительных областей в феодальные королевства было потребностью как земельного дворянства, так и городов. Поэтому повсюду во главе организации господствующего класса—дворянства стоял монарх.

К. Маркс и Ф. Энгельс,
Немецкая идеология (1845—1846).
Соч., т. IV, стр. 14—15.

4

Средневековые развилось из совершенно примитивного состояния. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию и начало во всем с самого начала. Единственное, что средневековые взяли от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утерявших всю свою прежнюю цивилизацию городов. Следствием этого было то, что, как это бывает на всех ранних ступенях развития, монополию на интеллектуальное образование получили попы и что само образование приняло преимущественно богословский характер. В руках попов политика и юриспруденция, как и все остальные науки, превратились в простые отрасли богословия, и в основу их были положены те же принципы, которые господствовали и в нем. Догматы церкви были одновременно и политическими аксиомами, а библейские тексты имели во всяком суде силу закона. Даже тогда, когда образовалось особое сословие юристов, юриспруденция еще долгое время оставалась под опекой богословия. Это верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым следствием того, что церковь являлась наивысшим обобщением и санкцией существующего феодального строя.

Ясно, что при этих условиях всеобщие нападки на феодализм, и прежде всего нападки на церковь, все революционные, социальные и политические учения должны были представлять из себя одновременно и богословские ереси. Для того, чтобы возможно было нападать на общественные отношения, с них нужно было совлечь покров святости.

Революционная оппозиция против феодализма проходит через все средневековье. В зависимости от условий времени она выступает то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания. Что касается до мистики, то зависимость от нее реформаторов XVI века представляет из себя хорошо известный факт; многое взял из нее также Мюнцер. Ереси представляли из себя отчасти выражение реакции патриархальных альпийских пастухов против проникающего к ним феодализма (вальденсы¹); частью оппозицию феодализму со стороны выросших из его рамок городов (альбигойцы², Арнольд Брешианский³ и т. д.); частью открытые восстания крестьян (Джон Болл⁴, венгерский мастер в Пикардии и т. д.). Патриархальную ересь вальденсов, так же как и восстание швейцарцев, мы можем здесь оставить в стороне как реакционную, по форме и содержанию, попытку отгородить себя от исторического развития, имевшую к тому же только местное значение. В двух других формах средневековой ереси мы уже в XII веке находим ранних представителей того великого противоречия между плебейской, бюргерской и крестьянской оппозицией, которое привело к гибели крестьянской войны. Это противоречие тянется через все позднее средневековье.

Ересь городов,—а она является официальной ересью средневековья,—была направлена главным образом против попов, на богатства и политическое положение которых она и нападала. Подобно тому как в настоящее время буржуазия требует дешевого правительства, *gouvernement à bon marché*, точно так же и средневековые бюргеры требовали прежде всего дешевой церкви, *église à bon marché*. Реакционная по форме, как и всякая ересь, которая в дальнейшем развитии церкви и догматов способна видеть только вырождение, бюргерская ересь требовала восстановления простого строя ранне-христианской церкви и упразднения особого сословия священников. Это дешевое устройство устраняло монахов, прелатов, римскую курию, словом, все, что стоило в церкви дорого. Города, бывшие сами республиками, Хотя и находившимися под покровительством монархов, своими нападка на папство впервые выразили в общей форме то положение, что нормальной формой господства буржуазии является республика. Вражда их против ряда церковных догматов и законов находит свое объяснение отчасти в выше-сказанном, отчасти в остальных условиях их жизни. Например, их яростные нападки на безбрачие духовенства лучше всего объясняет Боккачио⁵. Арнольд Брешианский в Италии и Германии, альбигойцы в Южной Франции, Джон Виклеф⁶ в Англии, Гус⁷ и каликстинцы⁸ в Богемии были главными представителями этого направления. То обстоятельство, что оппозиция против феодального строя выступает здесь лишь в виде оппозиции против *церковного* феодализма, весьма просто объясняется тем, что города были уже повсеместно признанным сословием и могли в достаточной мере бороться со светским феодализмом с помощью своих привилегий, оружия или сословных собраний.

Как в южной Франции, так и в Англии и Богемии мы видим уже, что большая часть низшего дворянства присоединяется в городах к борьбе против попов и к ересям,—явление, которое объясняется зависимостью низшего дворянства от городов и общностью интересов их обоих по отношению к князьям и прелатам и с которым мы снова встретимся в крестьянской войне.

Совершенно иной характер носила ересь, являвшаяся прямым выражением крестьянских и плебейских потребностей и почти всегда соединявшаяся с восстанием. Разделяя все требования бюргерской ереси по отношению к попам, папству и восстановлению ранне-христианского церковного строя, она в то же время шла бесконечно дальше. Она требовала восстановления равенства, существовавшего в отношениях между членами ранней христианской общины, и признания этого равенства в качестве нормы и для гражданского мира. Из равенства сынов божиих она выводила гражданское равенство и даже отчасти уже равенство имуществ. Уравнение дворянства с крестьянами, патрициев и привилегированных горожан с плебеями, отмена барщины

поземельных цензов, налогов, привилегий и уничтожение по крайней мере наиболее кричащих имущественных различий,— вот те требования, которые выставлялись, с большею или меньшею определенностью, как необходимые выводы из учения раннего христианства. Эта крестьянско-плебейская ересь, которую в расцвет феодализма, например у альбигойцев, едва ли еще можно отделять от бюргерской, развивается в резко обособленное партийное воззрение в XIV и XV веках, когда она обычно выступает уже совершенно самостоятельно рядом с бюргерской ересью. Таковы, например, Джон Болл, проповедник восстания Уота Тайлера в Англии, рядом с движением Виклефа, и табориты⁹ рядом с каликстинцами в Богемии. У таборитов под теократической оболочкой выступает даже республиканизм, получивший дальнейшее развитие в конце XV и начале XVI века у представителей плебейства в Германии.

Ф. Энгельс, Крестьянская война в Германии (1850). К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 128—130.

ПУШКИН О СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПОЭЗИИ И ДРАМЕ

1

Взглянем на происхождение и на постепенное развитие поэзии новейших народов.

Западная империя клонилась быстро к падению, а с нею науки, словесность и художества. Наконец, она пала; просвещение погасло. Невежество омрачило окровавленную Европу. Едва спаслась латинская грамота; в пыли книгохранилищ монастырских монахи соскобляли с пергамента стихи Лукреция и Virгилия и вместо них писали на нем свои хроники и легенды.

Поэзия проснулась под небом полуденной Франции—рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значущее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков; побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие—любить размеренность, ответственность свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы... [...]

Но ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, изображение требует картин и рассказов. Трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну, оживили народные предания,—родился ле¹, роман и фаблио.

Темные понятия о древней трагедии и церковные празднества подали повод к сочинению *таинств* (*mystères*)². Они почти все писаны на один образец и подходят под одно уложение, но к несчастью в то время не было Аристотеля для установления непреложных законов мистической драматургии³.

Два обстоятельства имели решительное действие на дух европейской поэзии: нашествие мавров и крестовые походы.

Мавры внушили ей иступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; рыцари сообщили свою набожность и простодушие, свои понятия о геройстве и вольность нравов походных станов Годфреда и Ричарда.

О поэзии классической и романтической. Незаконченная черновая статья (1825). А. С. Пушкин, Поли, собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 33—35.

Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни—зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает и па нем одном невозможно основать полного драматического действия. Древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом родилась комедия, со временем столь усовершенствованная. Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко она близко подходит к трагедии.

Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (напр. Филоктет, Эдип, Лир). Но привычка притупляет ощущения—воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излиятий души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведывать страстями и душою человеческою.

Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах— вот чего требует наш ум от драматического писателя.

О народной драме и драме «Марфа посадница». Незаконченная статья (1830). А. С. Пушкин, Поли, собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 213.

ГОРЬКИЙ О НАРОДНЫХ ИСТОКАХ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ДРАМЫ

1

...На Западе драма развивалась из материала «народного» творчества. Гораздо раньше Христофора Марлоу и почти за двести лет до Гёте ремесленники Англии и Германии во дни своих цеховых праздников разыгрывали самодельную «Комедию о докторе Фаусте». Гёте, работая над «Фаустом», пользовался стихами нюрнбергского сапожника Ганса Сакса, который жил и помер в XVI веке.

Европейские драматурги не брезговали фольклором—устным поэтическим творчеством трудового народа, пользовались они песнями трубадуров, мейстерзингеров. У нас до начала XVII века тоже были свои «лицедеи»—скоморохи, свои мейстерзингеры—«калики перехожие», они разносили по всей стране «лицедейства» и песни о событиях «великой смуты», об «Ивашке Болотникове», о боях, победах и о гибели Степана Разина.

О пьесах (1932). М. Горький, Литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1937, стр. 544.

2

«Фауста» я прочитал, когда мне было лет двадцать, а через некоторое время узнал, что лет за двести до немца Гёте о Фаусте писал англичанин Христофор Марлоу, что польский «лубочный» роман «Пан Твардовский» — тоже «Фауст», так же как роман француза Поля Мюссе «Искатель счастья», и что основой всех книг о Фаусте служит средневековое народное сказание о человеке, который в жажде личного счастья и власти над тайнами природы.

над людьми продал душу свою чорту¹. Сказание это выросло из наблюдений над жизнью и работой средневековых ученых «алхимиков», которые стремились сделать золото, выработать эликсир бессмертия. Среди этих людей были честные мечтатели, «фанатики идеи», но были и шарлатаны, обманщики. Вот бесплодность усилий этих единиц достичь «высшей власти» и была осмеяна в истории приключений средневекового доктора Фауста, которому и сам чорт не помог достичь всезнания, бессмертия.

А рядом с несчастной фигурой Фауста была создана фигура тоже известная всем народам: в Италии это—Пульчинелло, в Англии — Понч, в Турции— Карапет, у нас — Петрушка. Это— непобедимый герой народной кукольной комедии, он побеждает всех и всё: полицию, попов, даже чорта и смерть, сам же остается бессмертен. В грубом и наивном образе этом трудовой народ воплотил сам себя и свою веру в то, что — в конце концов — именно он преодолет всё и всех.

О том, как я учился писать (1928).
М. Горький, Литературно-критические статьи, М., 1937, стр.347—348.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма о феодальном обществе

¹ Вальденсы, или лионские бедняки,—приверженцы ереси, распространенной в Южной Франции и Северной Италии, позже—в Германии и Чехии в конце XII и XIII веке. Вальденсы учили о греховности мира и всякой собственности, они проповедовали бедность и покаяние, отвергали феодальный строй и феодальную церковь, проповедовали чтение Евангелия на родном языке, отрицали монопольное право священников на совершение церковных обрядов. Ересь вальденсов была распространена среди той части крестьянства, в которой держались еще патриархальные отношения. Остатки вальденсов сохранились до сих пор в Швейцарии, Савоие и Пьемонте.

² Альбигойцы—приверженцы средневековой ереси, распространенной в Лангедоке (Южная Франция) в XII—XIII веках. Альбигойцы отрицали католические таинства, троичность божества, загробные наказания. Наряду с крестьянами и ремесленниками к альбигойцам принадлежали многие представители бюргерства и рыцарства, связанные с городами. Папа Каликст II отлучил альбигойцев от церкви (1119). В начале XIII века против альбигойцев были организованы два крестовых похода. Остатки альбигойцев были истреблены инквизицией в конце XIII и начале XIV века.

³ Арнольд Брешианский (ок. 1100—1155)—итальянский церковный реформатор, враг папства, вождь римской городской демократии. Требовал лишения папы светской власти, отнятия у церкви ее поместий, очищения нравов духовенства. Отлученный от церкви в 1139 году, он принял в 1145 году участие в управлении Римской республикой, созданной после восстания ремесленников и купцов и выдвинувшей лозунг возвращения к древнеримским порядкам. Захваченный солдатами императора Фридриха Барбароссы, он был ими выдан папе Иннокентию II, который его казнил.

⁴ Джон Болл (ум. 1381)—английский народный проповедник, идеолог крестьянско-плебейской ереси лоллардов. Выступал против привилегий католической церкви, требовал раздачи монастырских владений мирянам, а также отмены крепостного права, установления всеобщего равенства и общности имуществ. Вместе с Уотом Тайлером возглавил восстание 1381 года, при подавлении которого был казнен.

⁵ Джованни Боккаччо (1313—1375)—знаменитый итальянский писатель-гуманист, часто высмеивавший в своих новеллах пороки попов и монахов.

⁶ Джон Виклеф (или Уиклиф, 1320—1384)—английский церковный реформатор. Выдвинул учение о зависимости церкви от государства, отвергал папство и монашество, почитание святых, таинства, требовал упрощения обрядности и замены латинского языка английского в богослужении. Обличения Виклефом церковных и светских землевладельцев заключали элементы критики феодального строя. Виклеф оказал несомненное влияние на Гуса и на английскую реформацию XVI века.

⁷ Ян Гус (1369—1415)—чешский религиозный и социальный реформатор, вождь чешского церковно-национального движения. Своей реформаторской деятельностью, связанной с учением Виклефа, нанес жестокий удар католической церкви.

⁸ Каликстинцы (в дословном переводе с латинского—«чашники») — умеренные гуситы (последователи Гуса), являвшиеся сторонниками причащения верующих из чаши, которое запрещалось католической церковью.

⁹ Табориты—радикальное, крестьянско-плебейское крыло гуситов, возникшее на юге Чехии. Во время гуситских войн были главной силой в борьбе против католических феодалов.

Пушкин о средневековой поэзии и драме

¹ Ле (lais)—с, едневековий французский лиро-эпический жанр, повествовавший о необычайных приключениях, сюжеты которых большей частью заимствовались из кельтских преданий. Виднейшей представительницей этого жанра была поэтесса Мария Французская, жившая при английском дворе во второй половине XII века.

² Во времена Пушкина в России еще не было принято употребление слова «мистерия». Пушкин перевел «mystère»—«тайнство», исходя из бытового значения этого слова.

³ «Мистическая драматургия» здесь означает «мистериальная драматургия».

Горький о народных истоках средневековой драмы.

¹ Сказание о человеке, продавшем свою душу чорту вследствие жажды личного счастья или могущества, разработано в средневековом театре впервые в мире в драме французского трувера Рютбефа «Чудо о Теофиле» (XIII в.). До него этот сюжет был несколько раз разработан в повествовательной литературе, начиная с латинской поэмы немецкой писательницы, монахини Гротсвиты из Гандерсгейма (X в.).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ТЕАТРА

НАРОДНЫЕ ОБРЯДЫ И ИГРЫ

1

В первый день мая, в эту сладкую пору, тихую и веселую, я ехал верхом между Аррасом и Дуэ. Мне встретились две девушки, они несли «май»¹, цветов и душистой травы в изобилии и пели новенькую песню, сладостный ле:

Доренло! с этой поры
я люблю!

Тогда я слез с лошади и сейчас же подошел к ним. Я на ходу поклонился, присоединился к ним и спросил, как их звать по имени. Потом и я принял участие в их песне и также стал петь:

Доренло! с этой поры
я люблю!

Пока мы так шли, веселясь и резвясь и напевая песни, я увидел большую толпу людей. Они шли с другой стороны, играя на волынке, покрытые «маем». Теперь они к нам приблизились:

Доренло! с этой поры
я люблю!

Из лирической песни пикардийского трувера Виллома ли Винье (Wil-laume N Viniers, XIII в.). Приведено в книге: Е. В. Аничков, Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1, СПб, 1903, стр. 126.

2

В полночь все жители вышли за город в лес; великое веселье наступило после этого в городе; они вернулись утром, когда совсем рассвело, неся на себе «май», нагруженные цветами, душистыми травами и зелеными, густо покрытыми листвою ветками. Никогда не было «мая» красивее этого! Столько было цветов и зелени. Радостно несли они его прямо посреди города. Двое молодых людей пели песню:

Там на морском берегу,
Друзья, как сладко петь!
Дамы устроили бал,
Радостно сердце мое!
Друзья, как сладко петь
Во славу «мая»!

Когда они воспели должным образом «май», они внесли наверх на крыши домов майские ветви и выставили их между окнами. Этим они украсили все кругом. И стали они повсюду на мостовую бросать траву и цветы в честь

великогодня и великой радости. Всякий, кто тут присутствовал, мог бы сказать, что нигде не видел он столько щедрой рукой разбросанного богатства. Улицы вдоль и поперек были убраны куртинами. Роскошно развешаны были на щипах домов кисейные ткани, горностаевые меха, балдахины из дорогих материй. Повсюду в глаза бросалось богатство.

Из рыцарского романа «Гильом де Доль» («Guillaume de Dole», конец XII в.). Приведено в книге: Е. В. Аничков, Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. I, стр. 124.

3

Так отпели они все праздничную службу, и это, я полагаю, было скоро сделано. И тогда весь двор, и важные и не важные, отправились за свежими цветами и зелеными, цветущими ветками; и главным образом боярышник приносили пажи и служители, вместе с белыми и голубыми гирляндами; а после этого они в великой радости стали бросать друг в друга цветами, белой буковицей, фиалками и златоцветом.

Из анонимного английского романа «Двор любви» («The court of love», конец XV в.). Приведено в книге: Е. В. Аничков, Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. I, стр. 130.

4

В этой местности было обыкновение на пасху после ужина плясать, веселиться и предаваться всевозможным развлечениям, соответствующим времени года. В эту ночь принесли майские ветви и потому веселились больше обыкновенного. Гильом и его хозяин пошли в сад и там слушали певшиеся за городом песни, которым вторили птички в зеленой листве.

Из провансальского романа «Фламенка» («Flamensa», XII в.). Приведено в книге: Е. В. Аничков, Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. II, стр. 12—13.

5

Так мы вышли гулять накануне Вальпургиева дня², чтобы поплясать. Так пошли мы на самую высокую гору. О, будемте веселы! Я наигрался накануне Вальпургиева дня; я вышел гулять в шляпе и в перчатках.

Как весело плясать; мы вместе с другими вошли в хоровод; мы все пляшем кругом; огонь горит на скале; как весело плясать!

Из шведской народной песни, приведенной Du Chaillu в его книге «The land of the Midnight sun», Лондон, 1881. Приведено в книге: Е. В. Аничков, Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. II, стр. 9.

6

Май настал и май прошел, наступил июнь.
Май пришел с розами, а июнь с яблочками,
И август с дождиком и свежими цветами.

Расступитесь немного в хороводе и впустите девушек!
Пусть они споют майскую песню.

Запев кипрской народной песни, сообщенной Либрехтом (J. Liefa g e s c h t, Zur Volkskunde, Heilbronn, 1879). Приведено в книге: Е. В. Аничков, Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. II, стр. 39.

ПАСТУРЕЛЬ

Провансальская

На днях я шел вдоль берега реки, развлекаясь сам с собою: любовь направляла мои мысли в сторону песен. Я увидел пастушку, веселую, милую красавицу; она пасла овец. Я направился к ней. По виду она показалась мне гордой, но учливой. На первый же мой вопрос она отвечала очень мило.

Я спросил ее:

— Девушка, любили ли вас когда и умеете ли вы любить?

Она ответила мне прямо:

— Сеньор, я связана словом, которое дала без колебаний.

— Я встретил вас, но мне было бы очень приятно, если бы я понравился вам.

— Вы ищите, сеньор, больше того, что нужно; если бы я лишилась рассудка, то тогда я подумала бы об этом.

— Так это вам не нравится?

— И не должно нравиться, сеньор.

— Милая девушка, если вы хотите моей любви, то я жажду вашей.

— Это невозможно, сеньор: у вас есть подруга, у меня любимый.

— Все равно, я люблю вас; следовательно, казалось бы, вы должны отвечать мне тем же.

— Идите другим путем, сеньор, который принесет вам гораздо больше пользы.

— Я не ишу лучшего.

— Сеньор, вы безумствуете.

— Нет, девушка, я не безумствую; вы так нравитесь мне, что любовь руководит мною.

— Сеньор, я горю нетерпением прекратить этот разговор.

— Однако, клянусь жизнью, вы слишком горды; ведь я обращаюсь к вам с покорной просьбой.

— Сеньор, я не забываю того, что если бы я оказалась легковверной, я покрыла бы себя позором.

— Послушайте, мною руководит рассудок.

— Сеньор, вам не подобало бы так поступать.

— Девушка, что бы ни говорили, не думайте, что я собираюсь оскорбить вас.

— Сеньор, я ваша подруга: благоразумие удерживает вас от этого.

— Да, когда я готов сделать ложный шаг, я, чтобы удержать себя, думаю о Прекрасном Веселье.

— Сеньор, ваше расположение мне очень приятно; вы умеете нравиться.

— Что вы говорите?

— Сеньор, я чувствую к вам расположение.

— Скажите, милая девушка, что побудило вас теперь произнести эти слова?

— Сеньор, куда бы я ни пошла, я всюду слышу веселые песни Гиральда Рикьера.

— Хорошо, однако слово, о котором я вас прошу, еще не сходит с ваших уст.

— Сеньор, разве Прекрасное Веселье, которое охраняет вас от позора,, перестало заботиться о вас?

— Но ведь я не предлагаю себя.

— Нет, сеньор, как раз наоборот.

— Девушка, все волнует мбня, но благородный Бертран, сеньор Спиана, покровительствует мне.

— Сеньор, он недостаточно бережется; вы же уйдете теперь отсюда, и это печалит меня.

— Девушка, я стану чаще ходить этой тропой.

Первая пастурель трубадура Гиральда Рикьера (XIII в.). Приведено в книге: В. Ф. Шишмарев, Лирика и лирики позднего средневековья, Париж, 1911, стр. 49—50.

Французская

На этих днях я как-то утром встретил между рощей и садом пастушку, которая пела; песня ее начиналась так: «Сюда влечет меня недуг любви». Услышав это, я направился к ней и сказал ей:

— Милая, дай вам бог доброго дня.

На это она тотчас же ответила поклоном. Она была так нежна, свежа, румяна, что мне захотелось снова заговорить с нею.

— Милая,—обратился я к ней,—я ищу вашей любви. Я подарю вам роскошный головной убор.

— Рыцари—большие обманщики,—услышал я в ответ.—Мне милее мой пастушок Перрен, чем богатый насмешник.

— Красавица, не говорите этого. Рыцари—очень достойные люди. Только рыцари и люди высшего круга могут иметь подруг согласно своему желанию. А любовь пастуха ничего не стоит. Идем!

— Господин, клянусь богородицей, вы напрасно тратите слова. Многие дамы были обмануты своими служителями. Рыцари большие обманщики, чем предатель Ганелон¹. Я лучше вернусь к Перрену, который меня ждет и любит меня всем своим честным сердцем. А вы, господин, перестаньте болтать.

Я понял, что пастушка хочет от меня улизнуть. Я долго и напрасно просил ее; когда же я обнял ее, пастушка закричала: «Перинет, измена!» Из лесу откликнулись, и я оставил ее. Видя, что я уезжаю, она насмешливо крикнула мне: «Ай да смелый рыцарь!»

Пастурель графа Тибо Шампанского «Наваррский король» (XIII в.). Приведено в книге* Ф. Г. де Лабарт, Беседы по истории всеобщей литературы, изд. 2-е, М., 19)4, стр. 168.

ПРИМЕЧАНИЯ

Народные обряды и игры

¹ «Май» означает здесь цветущую древесную ветвь, обвешанную плодами, позоло ценными орехами и разноцветными лентами.

— Вальпургиев день—день, посвященный святой Вальпургии, совпадавший с древним языческим праздником весны—1 мая.

Пастурель французская

¹ Ганелон—классический образ предателя из французского феодального эпоса «Песнь о Роланде».

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГИСТРИОНЫ-ЖОНГЛЕРЫ

ПРЕСЛЕДОВАНИЯ ГИСТРИОНОВ-ЖОНГЛЕРОВ ЦЕРКОВЬЮ

1

Человек, впускающий в дом свой гистрионов, мимов и плясунов, не знает, какая большая толпа нечистых духов входит за ними следом.

107-е письмо Алкуина (ок. 721).
Приведено в книге: П. П о л е в о й ,
Исторические очерки средневековой
драмы, СПб, 1865, стр. 23.

Священнослужители должны воздерживаться *от* всех увеселений слуха и зрения; они не должны заниматься ни собаками, ни ястребами, ни соколами или другими подобными вещами; и не только далеко отталкивать от себя, но также убеждать верующих изгонять непристойные и срамные игры гистрионов и йокуляторов¹.

Постановление 2-го Шалонского собора (813). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43. éd. «Nouvelle Encyclopédie théologique», Paris, 1854, p. 2) .

3

Священники и священнослужители не имеют права присутствовать на каких бы то ни было зрелищах, на пирах или на свадьбах. Они должны подняться и удалиться раньше, чем появятся фимелики³, т. е. гистрионы, музыканты и мимы.

Постановление Аахенского собора (816) Приведено в книге: П. П о л е в о й . Исторические очерки средневековой драмы, стр. 24.

)

Беглые, песенники, праздношатающиеся, йокуляторы и все люди этого рода будут наказаны ударами ремня и кнута.

Духовные законы Кенета, короля Шотландии (840—855). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères». v. 43 p. 22

5

Прилично, чтобы епископ довольствовался скромной едой и вместо того, чтобы убеждать своих сотрапезников пить и есть, давал бы им пример воздержания. Чтобы от его трапезы было устранено все постыдное и чтобы им не допускались ни спектакли гистрионов, ни парады йокуляторов, ни суетные речи шутов, ни проделки фокусников.

Постановление собора в Италии (850).
Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 23.

6

Генрих II, празднуя в Ингельгейме свою свадьбу с Агнесой, выслал из города огромное скопище плясунов и гистрионов, которые, как водится, явились на это торжество, и отпустил их, не только не одарив, но даже не накормив; за то он щедро роздал бедным то, что отнял у слуг дьявола.

Из «Хроники» Оттона Фрейзингенского (XI в.). Приведено в книге: П. Полевой, Исторические очерки средневековой драмы, стр. 25.

7

Дошло до нас [...] что некоторые монахи [...] устраивают в известное время года открытые продажи своих [монастырских.—Р е д.] вин и, дабы увеличить требование на них, вводят сами или дозволяют входить в свои ограды особам нечистым, нечестным, как-то: скоморохам, гистрионам, игрокам в кости, сводням и непотребным женщинам; что [...] и воспрещаем.

Из постановления Раймунда, графа Тулузского и папского легата (1233).
Приведено в книге: П. Полевой, Исторические очерки средневековой драмы, стр. 33.

8

Нужно много смелости, чтобы придерживаться обычаев, осуждаемых законом. Так, настояния мирян, во многих пунктах мало приемлемые для церковников, сохранили обычай, или, вернее, заблуждение развращенного времени, небезопасное для душ церковников нашей провинции. Действительно, когда миряне принимают рыцарей или устраивают свадьбы, они посылают к духовным лицам жонглеров и гистрионов, чтобы те приютили их, как они это, впрочем, и сами делают. Из этого следует, что церковники, живя обычно на доходы своей церкви и предоставив свое личное имение близким, принуждены церковное имущество, которым они обязаны благочестию верующих и которое предназначено единственно для поддержания бедняков, не только отдавать, но щедро расточать на запрещенный обычай, ведущий лишь к унижению и порче нравов духовных лиц. А потому, имея намерение искоренить это заблуждение, мы приказываем:

1) никто из духовенства нашей провинции, каково бы ни было его состояние и достоинство, не будет принимать жонглеров и гистрионов, которых ему пошлют, и не приютит их у себя даже мимоходом;

2) всякий, кто нарушит это постановление, будет принужден вернуть вдвойне то, что он даст жонглеру и гистриону из имущества церкви, которым он пользуется, и посвятить эти суммы поддержанию бедняков.

Постановление Равеннского собора (1286). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 21.

Так как конституция отца Бонифация была составлена таким образом: «Нескромные служители церкви, на своих должностях предающиеся ремеслу жонглера, голиарда или буффона и упражняющиеся в течение года в этих позорных играх, если они не раскаются, будут, по крайней мере после третьего предупреждения, лишены всех духовных привилегий», то мы предлагаем, с одобрения собора, не предаваться этому запрещенному искусству и тем, которые упражняются в нем, оставить его в трехмесячный срок[...]по крайней мере, если они хотят избежать указанного выше наказания за свой грех.

Постановление Зальцбургского собора (1310). Приведено в КНнге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 26.

10

Узнав, что во многих городах и деревнях нашей Реймской провинции гистрионы и жонглеры осмеливаются снова носить в своих шествиях огни, составленные из свечей, как если бы это были священные предметы, и вводить этим в идолопоклонство народ, действительно почитающий эти огни, мы запрещаем впредь делать это, со строгим повелением[...]наказывать виновных гистрионов таким образом, чтобы они не возвращались более к своему идолопоклонству и чтобы это служило всем примером.

Постановление собора в Нойоне (1344). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 26.

11

Чтобы имя господи нашего Иисуса Христа не было по лукавому наущению дьявола напрасно истреблено и истрачено на мирские дела, [...]мы приказываем:

Духовные лица, особенно те, которые оплачиваются, как бы значительно ни было их звание, ничего не должны давать ни мимам, ни жонглерам, ни гистрионам, ни буффонам, ни голиардам, ни другим людям сценического искусства под каким бы то ни было предлогом...

Постановление Германского собора (1440). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 27.

РАЗНЫЕ ВИДЫ ГИСТРИОНОВ-ЖОНГЛЕРОВ¹

Существует три вида гистрионов. Одни изменяют форму и вид своего тела с помощью непристойных плясок и движений, либо бесстыдно обнажаясь, либо надевая ужасающие маски; все таковые подлежат осуждению, если не оставят своего занятия. Существуют другие гистрионы[...], которые поступают преступно, не имеют жилищ, но следуют за дворами вельмож и говорят позорящие и низкие вещи об отсутствующих, чтобы понравиться другим. Эти гистрионы тоже подлежат осуждению, ибо апостол воспретил с таковыми вкушать пищу [...], а они годны только на то, чтобы пожирать пищу и злословить.

Есть и третий вид гистрионов, которые имеют музыкальные инструменты для развлечения людей, и их бывает две разновидности. Одни постоянно

посещают харчевни и непристойные собрания, чтобы петь там непристойные песни; таковые подлежат осуждению. И есть другие, которые называются йокуляторами; они воспевают подвиги властителей и жития святых, утешают людей в их горестях и скорбях и не совершают бесчисленных непристойностей, подобно плясунам и плясуньям, которые вызывают духов с помощью заклинаний или другим способом. Если же они не поступают таким образом, а воспевают под аккомпанемент инструментов подвиги властителей и другие столь же полезные вещи, чтобы доставить удовольствие людям, как выше сказано, их можно поддерживать согласно решению папы Александра. Когда один йокулятор спросил его, может ли он спасти свою душу, продолжая заниматься своим ремеслом, то папа в свою очередь задал ему вопрос, умеет ли он делать что-либо другое, чем он мог бы жить. Йокулятор отвечал, что не умеет. Тогда папа разрешил ему продолжать жить своей профессией при условии, что он воздержится от указанных выше непристойностей. Следует отметить, что смертельно грешат все те, кто дает что-нибудь [...] гистрионам. Давать что-либо гистрионам — это то же, что потерять.

Приведено в книге: E. K. Chambers, *The mediaeval stage*, v. II, 1903, pp. 262 — 263.

БЫТ ЖОНГЛЕРОВ

1

Дворы королей и других владетельных особ—обыкновенное место встречи целой толпы гистрионов, которые приходят туда, чтобы урвать себе что-нибудь: золота, серебра, лошадей, одежду, которыми они часто меняются; они с намерением говорят забавные вещи, приправленные лестью. Чтобы понравиться наверняка, они подделываются под вкусы своих слушателей, безустали заливают их потоком самых необузданных и смешных любезностей, веселых и безнравственных сказок. Мы видели владетельных особ, которые, поносив с неделю платье, разукрашенное рисунками, сделанными с громадным трудом, усеянное чрезвычайно искусно изготовленными цветами, купленное за 20 или 30 серебряных марок, отдавали его при первом появлении гистрионов.

Из хроники монаха Ригорда (Rigord) «О деяниях Филиппа-Августа» (1185). Приведено в книге: К. А. Иванов, Трубадуры, труверы и миннезенгеры, СПб, 1901, стр. 22—23.

2

Жонглер—человек неблагопристойный; он проводит всю свою жизнь за игрою, в тавернах или еще худших местах. Только он заполучит немного денег, как сейчас же тащит их туда. Когда у него нет ничего, он идет к еврею и закладывает ему свой музыкальный инструмент. Жалко смотреть на него, оборванного, босого, без рубахи при северном ветре, на дожде. Но, несмотря на все это, он всегда весел, его голова всегда украшена розами; он непрестанно поет и просит у бога только одной вещи — чтобы все дни недели превратились в воскресенья.

Из стихотворного романа о Бевисе Гемптонском («Bove de Hamptonne», XIII в.). Приведено в книге: К. А. Иванов, Трубадуры, труверы и миннезенгеры, стр. 24.

ОПИСАНИЯ ИСКУССТВА ЖОНГЛЕРОВ

1

Ты должен играть на разных инструментах, вертеть на двух ножах мячи, перебрасывая их с одного острия на другое; показывать марионеток; прыгать через четыре кольца; завести себе приставную рыжую бороду и соответствующий костюм, чтобы рядиться и пугать дураков; приучать собаку стоять на задних лапах; знать искусство вожака обезьян; возбуждать смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей; бегать и скакать по веревке, протянутой от одной башни к другой, смотря, чтобы она не поддалась...

Из поучения трубадура Гиро де Калансона жонглеру Фадету. Приведено в работе: А. Н. Веселовский, Разыскания в области русского духовного стиха. «Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», 1883, т. XXXII, № 4.

2

Один из гистрионов приводил двух своих обезьян на военные игры, именуемые турнирами, дабы эти животные скорее могли научиться выполнять подобные упражнения. Затем он взял двух собак и обучил их носить на спине обезьян. Эти гротескные всадники были одеты наподобие рыцарей; у них были даже шпоры, которыми они кололи своих коней. Подобно рыцарям, сражающимся на отгороженном поле, они преломляли копья и, сломав их, вынимали мечи, и каждый бил изо всех сил по щиту своего противника. Как не рассмеяться от такого зрелища?

Из рассказа о ручных зверях английского ученого XII в. Александра Некама (Neckam).

3

[...] Он никакого ремесла
Не знал; вся жизнь его была
Посвящена лишь кувырканию,
Прыжкам, да танцам, да скаканью;
Искусство знал прыжков огромных
Да разных штук головоломных.
Служа всю жизнь людской забаве,
Не знал ни «Отче наш» ни «Ave»!
Он, будто на устах замок,
И «Верую» сказать не мог...
Звонят к обедне, слышит он.
Ему укором этот звон.
«О боже,—молвил он себе,—
В какой несчастной я судьбе!
Там каждый, с четками в руке,
Поехал на своем коньке,
А я, как рыба, глуп и нем
И хлеб свой даром только ем.
Ужели длань моя пуста
Дать жертву матери Христа?
Иль ничего я не скажу
И ей ничем не послужу?
Но ведь не будет это злом,
Когда своим же ремеслом

Почтить царицу захочу,—
Всем, что мне только по плечу?
Нет, не могу того стерпеть!
Другие ей умеют петь,
Мольбы возносят всем аббатством,
Я ж послужу ей акробатством».
И, скинув тотчас плащ льняной,
Остался он почти нагой;
Пред алтарем простершись ниц,
Он рек: «Царица всех цариц!
Не презри моего уменя.
Несу тебе я не каменья,
Не фимиам и не канон:
Всего я этого лишен.
Твой да не будет взор суров.
Я лучшие из номеров
Тебе как дар мой принесу;
Пройдусь, подобно колесу;
Ты узришь за скачком скачок,
Какие делает бычок,
Когда пред матерью играет.
Пусть кто меня и презирает,
Я большим славить не умею.
Но все—тебе, все, что имею.
И стал он прыгать и летать,
Вперед, назад себя метать;
Перевернулся раз он пять,
И, преклонясь, сказал опять:
«Прими как дар, о мать Христа,
Усердье бедного шута».
И снова начал ряд фигур,
И головой он сделал тур,
Потом он сделал тур испанский,
Потом французский и шампанский;
Потом свершил он ряд летаний,
Какие делают в Бретани;
Потом, с искусством ускорений,
Какие делают в Лорени;
И римский сделал тур в конце,
И с преданностью на лице
Изящный танец начал он
И молвил, делая поклон:
«Тебе мой каждый пируэт,
Других во мне талантов нет.
Хочу благочестиво жить,
Хоть чем-нибудь да послужить».
И, ноги вскинув, танцовать
Стал на руках он, призывать
Не преставая милость девы.
И так, пока молитв напевы
Не замолчали в храме, там
Он не дал отдыха ногам. [...]

Из рифмованной легенды анонимного автора XIII в. «Жонглер боготамери». Перепечатано из книги! С. П и н у с, Французские поэты, характеристики и переводы, т. 1, СПб, 1914, стр. 104—108.

Она достала виолу и научилась играть на ней. Однажды ночью она бежала, пришла в гавань и поселилась там у одной бедной женщины на берегу моря. Она достала одну траву, натерла ею себе лицо и голову, так что стала совсем смуглой и черной. Потом велела она сшить себе кафтан и плащ, **рубашку** и штаны, переделась жонглером, взяла свою виолу, пришла к одному моряку, сговорилась с ним, и он взял ее к себе на корабль.

Они распустили парус, поплыли по открытому морю и прибыли в земли **Прованса**. Николет сошла с корабля, взяла свою виолу и, играя на ней, **пошла по** всей стране, пока не достигла замка Бокер, где находился Окассен.

Из анонимной старофранцузской песни-сказки «Окассен и Николет» («Aucassin et Nicolette», XIII в.). Перепечатано из книги: «Окассен и Николет», старофранцузская песня-сказка, «Academia», М., 1935, стр. 114.

К королю Магнусу явился однажды исландский скальд Мани из Рима, **худой и оборванный**, с остриженной маковкой, и застал в покоях двух фигляров, **скоморохов**, которые заставляли маленькую собачку прыгать через **жерди**, и тем выше, чем именитее были присутствующие. «А скоморохи **на тебя** косятся»,—сказал король скальду и предложил ему сложить на них **песню**. Мани запел:

«Хитрый бродяга скоморох ходит со скрипкой, пришел и сюда; его оружие—скоморошья ухватка и дуда. Поднялся шум, прислушайтесь: он заставляет рыжую сучку—вот так потеха—прыгать через шест».

И еще он пропел:

«Скрипка поет, где идут жалкие скоморохи, с дудой в руках и **большой долей** бесстыдства. Смотрите, как чудно поводит глазами тот, что **играет на трубе!** Вижу я у негодня бритое лицо и надутые щеки».

Из исландской саги о короле Сверри. Приведено в работе: А. Н. Веселовский, Разыскания в области русского духовного стиха. «Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук», 1883, т. XXXII, № 4, стр. 171—172.

ПРИМЕЧАНИЯ

Преследования гистрионов - жонглеров церковью

¹ Йокулятор (ioculator)—потешник, фигляр, скоморох (латинская форма слова «жонглер»—jongleur).

* Довольно редкое слово «фимелики» происходит от «фимела»—жертвенник, **стоящий посредине оркестры** в греческом театре, в более широком смысле—оркестра, **сценическая** площадка.

Разные виды гистрионов- жонглеров

¹ Приводимая классификация гистрионов-жонглеров дается в любопытном памятнике культовой латинской литературы конца XIII—начала XIV века. Это «Penitentialis» («Книга покаяний»), которая раньше приписывалась Джону Салисберийскому, а сейчас приписывается Томасу из Кабхема, епископу Салисберийскому (ум. в 1313 г.).

Описания искусства жонглеров

¹ «Ave» (лат. «здравствуй») — католическая молитва богородице.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ГРОТСВИТА ИЗ ГАНДЕРСГЕЙМА¹

(ок. 935—1002)

АВРААМ

Отрывок из комедии

СЦЕНА V

Авраам, хозяин гостиницы.

Авраам. Здравствуй, хозяин!

Хозяин. Кто говорит со мною?.. А, гость! Здравствуй!

Авраам. Есть у тебя место для путешественника, который хочет провести здесь ночь?

Хозяин. О, конечно, содержатели гостиницы не должны отказывать никому от своего дома.

Авраам. Это весьма похвально.

Хозяин. Входи, тебе приготовили ужин.

Авраам. Много, много обязан за ласковый прием, но я попрошу у тебя большой услуги.

Хозяин. Скажи, что тебе нужно, ты, наверно, получишь.

Авраам. Прими этот маленький подарок, который я тебе предлагаю, с условием, чтобы прекрасная девушка, которая, как я знаю, живет у тебя, была нашей собеседницей.

Хозяин. Зачем ты хочешь ее видеть?

Авраам. Затем, чтобы познакомиться с женщиной, красоту которой мне так часто хвалили.

Хозяин. Те, которые прославляют ее красоту, нисколько не лгут. Прелестью лица она помрачает всех женщин.

Авраам. Поэтому-то я и горю к ней страстью.

Хозяин. Странное дело!.. Как! Ты, дряхлый старец, можешь еще вздыхать по молодой женщине?

Авраам. Как быть? Я пришел сюда именно за тем, чтобы ее видеть.

СЦЕНА VI

Те же и Мария.

Хозяин. Подойди, подойди, Мария, и позволь полюбоваться на Твою красоту этому неопиту.

Мария. Ну, вот и я.

Авраам (б *сторону*). Ах, сколько силы, сколько твердости мне нужно в это время, когда я вижу ту, которую воспитал в моем пустынном уединении, в одежде прелестницы!.. Но еще не время лицу моему открыть то, что проис-

ходит в душе моей. Я с мужеством удержу слезы, готовые пролиться, и прикрою притворною веселостью всю желчь моей горести.

Х о з я и н . Счастливая Мария, наслаждайся!.. Не только молодые люди твоих лет, как это обыкновенно бывает, но и старики приходят толпами, чтобы высказать тебе свою любовь.

М а р и я . Все, которые меня любят, получают от меня взамен равную любовь.

А в р а а м . Подойди, Мария, и поцелуй меня.

М а р и я . Я не только дам тебе самый сладкий поцелуй, но я буду ласкать тебя и обвоью руками эту шею, согбенную от лет.

А в р а а м . Пожалуй.

М а р и я (в сторону). Что я чувствую?.. Каким благоуханием дышу я?.. Все это напоминает мне мою прежнюю жизнь, мое прежнее воздержание.

А в р а а м (в сторону). Теперь должно притвориться, теперь должно предаться веселым забавам, подобно молодому ветренику, чтобы моя солидность не обнаружила истины и чтобы стыд не заставил ее уйти.

М а р и я . Увы, несчастная!.. С какой высоты упала я и в какую пропасть!.. Я погибла!.. Погибла!..

А в р а а м . Перестань!.. В месте, где собирается толпа весельчаков, не должно слышать жалоб.

Х о з я и н . Донна Мария, о чем ты вздыхаешь?.. О чем плачешь? Вот уже два года, как ты здесь живешь, но я никогда не слышал, чтобы ты вздыхала, и никогда не замечал, чтобы твоя беседа была так печальна.

М а р и я . О зачем богу не угодно было, чтобы я умерла три года тому назад и не дошла до такой преступной жизни!

А в р а а м . Я пришел сюда не затем, чтобы оплакивать с тобою твои грехи, но чтобы разделить твою любовь.

М а р и я . Легкое раскаяние опечалило меня и заставило говорить таким образом, но начнем ужинать... предадимся веселью и радости, потому что, как ты мне напомнил, здесь не время и не место оплакивать мои грехи.

Садятся за стол.

А в р а а м . О достойный хозяин, благодаря твоему радушному гостеприимству мы плотно поужинали и славно выпили. Теперь позволь мне встать из-за стола, чтобы расправить в постели мои измученные кости и собрать силы.

Х о з я и н . Как тебе угодно.

М а р и я . Вставай, сеньор, вставай, и я пойду с тобою.

А в р а а м . Я этого только и хочу. Ничто не заставило бы меня выйти отсюда, если бы ты меня не сопровождала.

СЦЕНА VII

Мария, Авраам.

М а р и я . Вот комната, где нам будет покойно. Сядь, я избавлю тебя от труда снимать твою обувь.

А в р а а м . Сперва запри покрепче дверь, чтобы никто не мог войти.

М а р и я . О, не беспокойся об этом.

А в р а а м (в сторону). Теперь время снять шляпу, закрывающую мое лицо, и показать ей, кто я. (Вслух.) Мария, усыновленная дочь моя, половина души моей, узнай во мне старика, воспитавшего тебя с нежностью отца, посвятившего тебя в невесты единому небесному царю.

М а р и я . Боже мой! Это мой отец... это голос Авраама. (Поражена ужасом.)

А в р а а м . Что произошло с тобою, дочь моя?

М а р и я . Большое несчастье!

А в р а а м . Кто обманул тебя, кто тебя обольщает?

Мария . Тот, кто-заставил пасть наших праотцев. -

Авраам . Где ангельская жизнь, которую ты вела на земле? ..

Мария . Потеряна.

Авраам . Где твой девственный стыд, где твоя девственная чистота?..

Мария . Все потеряно.

Авраам . Если ты не последуешь голосу спасения, чего ты можешь ожидать от твоих постов, от твоих бдений, от твоих молитв, когда-, павши с высоты небесной, ты погрязла в пропасти адской.

Мария . Увы!..

Авраам . Зачем ты презирала меня, зачем ты меня покинула, почему ты не созналась мне в своем падении?..

Мария . Павшая и омраченная грехами, я не смела приблизиться к твоей святости. <

Авраам . Кто и когда был безгрешен, кроме пречистой девы Марии?

Мария . Никто.

Авраам . Грех есть принадлежность человека. Осуждать должно не того, кто падает по слабости, но того, кто, павши, небрежет о том, чтобы тотчас же подняться.

• Мария . О я несчастная! {Падает.}

Авраам . Зачем предаваться отчаянию? Зачем ты лежишь безмолвная, распростертая на земле? Встань и внимай словам моим. •

Мария . Я упала, пораженная ужасом, я не могу перенести тяжести твоих отеческих увещаний. •

Авраам . Помышляй о моей нежности к тебе, дочь моя, и перестань бояться.

• Мария . Я не могу.

Авраам . Не для тебя ли я покинул пустыню и отказался от соблюдения всех религиозных предписаний? Не для тебя ли я, истинный пустынный, сделался собеседником людей развращенных, и, чтобы не быть узанным, я, с давнего времени обреченный на безмолвие, должен был произносить слова праздные и недостойные? Все это для тебя... К чему же потуплять взоры и смотреть в землю? Зачем ты не хочешь отвечать мне, обменяться со мной мыслями?

Мария . Сознание моего преступления убивает меня. Я не смею ни поднять взоры к небу, ни соединить мои слова с твоими.

Авраам . К чему такое недоверие к небу, дочь моя?.. Выйди из этой пропасти отчаяния и возложи все упования на господа.

Мария . Огромность моих грехов повергает меня в самое глубокое отчаяние.

Авраам . Признаюсь, твои грехи велики, но милосердие божие больше всего созданного. Благослови же эту печаль и пользуйся кратким временем, данным тебе на раскаяние, ибо небесное милосердие изобилует там, где больше покаяния.

Мария . Если имеешь хоть малую надежду заслужить прощение, то предаешься раскаянию со всем жаром души.

Авраам . Сжался над трудами, которые я предпринял для тебя, откинь это гибельное отчаяние. Знай, что оно преступнее всех грехов, потому что тот, кто сомневается в милосердии божием к грешникам, грешит непростительно. В самом деле, как искра, извлеченная из кремня, не может обнять целого моря, так горечь наших прегрешений не может умалить сладкого божественного милосердия.

Мария . Я не отвергаю великости небесной благодати, но когда я рассматриваю огромность моего преступления, я боюсь, что нет раскаяния, могущего достаточно его искупить.

Авраам . Я беру на себя твои беззакония, только возвратись в то место, которое ты оставила, и снова веди образ жизни, тобою покинутый. •

Мария. Я никогда не буду противиться ни одному из твоих желаний, я покорно повинуюсь твоим приказаниям.

Авраам. Теперь я вижу, что снова обрел дочь, которую вскормил и воспитал!.. Теперь я должен любить тебя более всего.

Мария. У меня есть немного золота и дорогих одежд. Я ожидаю, как ты решишь.

Авраам. То, что ты приобрела грехом, ты должна оставить вместе с грехами.

3

Мария. Я думала раздать это бедным или пожертвовать в церковь.

Авраам. Приобретенное преступлением не может быть приношением, приятным богу.

Мария. Я не буду более помышлять об этом.

Авраам. Показывается заря, наступает день... Пойдем!

Мария. Тебе, дорогой отец, тебе предшествовать, как доброму пастырю, обретшему заблудшую овцу; а я пойду сзади по твоим следам.

Авраам. Нет, я на это не согласен! Я пойду пешком, а ты поедешь на моей лошади... Я боюсь, чтобы трудная дорога не изранила твоих нежных ног.

Мария. О, как ты их хвалишь?.. Чем я могу заплатить за столько милостей? Ты доводишь меня до раскаяния не ужасом, а самыми сладкими, самыми кроткими увещаниями.

Авраам. Я требую от тебя только того, чтобы ты осталась верной Христу весь остаток твоей жизни.

Мария. Я привяжусь к богу всеми моими мыслями, всей моей волей, всеми моими силами, и если силы мне изменят, то по крайней мере не желание.

Авраам. Теперь ты должна служить богу с таким же рвением, с каким ты служила светской суете.

Мария. Я молю бога, чтобы его воля по твоим заслугам совершилась надо мной!

Авраам. Ускорим же наше возвращение.

Мария. Да, поспешим: всякое замедление для меня мучительно.

Приведено в книге: М. Кублицкий, Литературная мозаика, Лейпциг, 1860, стр. 37—42. Перевод М. Кублицкого.

ДУЛЬЦИЦИЙ

Отрывок из комедии

Содержание пьесы следующее: военачальник Диоклетиана Дульциций берет под стражу трех христианских девственниц—Агапию, Хионию и Ирину, отказавшихся выйти замуж за язычников, вельмож императора. Плененный их красотой, Дульциций пытается проникнуть в каморку, где они заключены, но в ослеплении, «ниспосланном свыше», обнимает и целует кухонные горшки. Он становится общим посмешищем, девственницы же после ряда чудес «принимают по собственной воле венец мученичества». (Ред.)

СЦЕНА II

Дульциций и воины.

Дульциций

Приведите, воины, приведите тех, кого в узилище томите.

Воины

Вот те, кого ты звал.

Дульциций

Батюшки! Какие милочки! Какие красоточки! Какие чудесные девицы!

В о и н ы

Истинно, красавицы.

Д у л ь ц и ц и й

Пленен я красотою их особы.

В о и н ы

Еще бы.

Д у л ь ц и ц и й

Жажду их привлечь для своей утехы.

В о и н ы

Сомневаемся в успехе.

Д у л ь ц и ц и й

А почему?

В о и н ы

Верны они богу своему.

Д у л ь ц и ц и й

Что если соблазну улещениями?

В о и н ы

Пренебрегут.

Д у л ь ц и ц и й

Что, если застрашаю мученьями?

В о и н ы

Ни за что почтут.

Д у л ь ц и ц и й

Что же делать?

В о и н ы

Размысли сам.

Д у л ь ц и ц и й

Поместите этих затворниц в самую далекую из горниц,
Пред которой кухарь складывает грязную утварь.

В о и н ы

Для чего же в это место?

Д у л ь ц и ц и й

Чтобы я мог посещать их часто.

В о и н ы

Как прикажешь.

СЦЕНА III

Ночь. Те же.

Д у л ь ц и ц и й

Что делают пленницы в часы бессонницы?

В о и н ы

Поют гимны.

Д у л ь ц и ц и й

Приблизимся слегка.

В о и н ы

Три тоненьких голоска слышны нам издалека.

Д у л ь ц и ц и й

Вы теперь со светильниками сторожите дверь.
Я же пойду и в желанных объятиях усладу найду.

В о и н ы

Входи, подождем.

СЦЕНА IV

Три мученицы.

А г а п и я

Кто в дверь стучится?

И р и н а

Несчастный Дульциций сюда ломится.

Х и о н и я

Боже, нас не покинь!

А г а п и я

Аминь.

Х и о н и я

Что означает звон этих котлов, кувшинов и горшков?

И р и н а

Пойду взглянуть... Подойдите, прошу вас, подойдите,
в замочную скважину посмотрите.

А г а п и я

Что там такое?

И р и н а

Этот безумный, рассудка лишенный,
воображает, что в наших объятиях пребывает.

А г а п и я

Что же он делает?

И р и н а

То котел нежно к груди прижимает,
то горшки и кувшины обнимает,
сладкие поцелуи расточает.

Х и о н и я

Ах, как смешно!

И р и н а

От такого объятя лицо, руки и платье
так уж измазаны, так уж изгажены,
что от налипшей сажи стал он эфиопа гаже.

А г а п и я

Справедливо, чтобы он так же выглядел извне,
как душа его, преданная сатане.

И р и н а

Вот он собирается уходить. Посмотрим скорей,
что сделают воины, стоящие у дверей. - •

СЦЕНА v

Д у л ь ц и ц и й и в о и н ы .

В о и н ы

Кто это выходит? Караул! Он дьяволом одержим.
Иль, быть может, это сам Вельзевул? Бежим.

Д у л ь ц и ц и й

Эй, стража! Куда же?
Стойте, погодите! В опочивальню меня со светом отведите.

В о и н ы

Голос господина нашего, а образ дьявола падшего...
Мы здесь не останемся, но еще быстрее бежать ударимся...
Привидение хочет нас загубить!

Перепечатано из книги: Р. О. Ш о р,
Хрестоматия по западноевропейской
литературе. Литература средних
веков (IX—XV вв.), М., 1938,
стр. 33—35. Перевод Б. И. Я р х о.

ПРИМЕЧАНИЕ

Извращение античного наследия

¹ Немецкая монахиня X века Гротсвита (Hrotsvit) из Гандерсгейма сочинила в подражание Теренцию шесть пьес, в которых использовала многие образы, ситуации и стилистические приемы Теренция в прямо противоположных римскому комедиографу целях пропаганды христианского вероучения и аскетической морали. Поэтому сборник комедий Гротсвиты назывался в средние века «Анти-Теренцием». Пьесы Гротсвиты, стоящие особняком в драматургическом наследии средних веков, написаны своеобразной рифмованной прозой, они не были рассчитаны на представление.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА

ДЕВЫ МУДРЫЕ И ДЕВЫ НЕРАЗУМНЫЕ¹

(XI в.)

Женщины. Где Христос, господь мой и сын всевышний? Пойдем посмотрим гроб.

Ангел — страж у гроба. Того, кого вы ищете во гробе, о христиане, нет здесь. Он воскрес, как он предсказывал. Идите возвестите ученикам его, что он предыдет вам в Галилее. Воистину восстал господь из гроба со славой. Аллилуйя!

Жених. Вот жених, который есть Христос: бодрствуйте, девы; приходу его радуются и возрадуются люди; ибо пришел он освободить народы, которых покорили себе дьяволы греха ради первой матери; это тот, кого пророк называет вторым Адамом и чрез которого грех первого Адама отпустится нам. Он был распят, чтобы вернуть нас царствию небесному и избавить нас от власти врага рода человеческого. Грядет жених, который смертью омыл и искупил наши злодеяния и претерпел крестные страдания.

Мудрые девы. Слушайте, девы, что мы вам скажем, присутствуя здесь, что вам прикажем: ждите жениха, Иисуса спасителя. Немного спал жених, которого вы теперь ожидаете.

Пришел он на землю за грехи ваши; от девы в Вифлееме родился, в реке Иордане омылся и крестился.

И был он побиваем, осмеян и отвергнут, и вверху на крест прибит и гвоздями пригвожден; и внизу во гробе упокоился.

И воскрес он, как говорит писание.—Я Гавриил, находящийся здесь. Ждите его, ибо скоро придет он сюда.

Неразумные девы. Мы, девы, что приходим к вам; мы проливаем масло с небрежением; мы хотим просить вас, сестры, как тех, которым верим. О скорбные! О жалкие! Мы слишком долго спали.

Мы спутницы в одном пути и сестры одной семьи, и хотя случилось с нами несчастье, вы можете вознести нас до небес. О скорбные! О жалкие! Мы слишком долго спали.

Дайте нам света в лампы, сжальтесь над неразумными, чтобы не были мы изгнаны, когда жених позовет вас в дом свой. О скорбные! О жалкие! Мы слишком долго спали.

Мудрые девы. Перестаньте, просим вас, сестры, просить нас больше, ибо ничуть не будет вам лучше просить об этом дальше. О скорбные! О жалкие! и т. д.

Идите теперь, идите скорей и нежно просите продающих, пусть дадут вам, ленивым, масла в лампы ваши. О скорбные! О жалкие! и т. д.

Неразумные девы. О несчастные! Что мы сделаем? Не могли ли мы бодрствовать! Мы сами принесли себе страдание, которое терпим теперь. О скорбные! и т. д.

И пусть даст нам скорей продавец или его товарищ товар, который они имеют. Мы приходим теперь за маслом, ибо с небрежением наливали наше. О скорбные! и т. д.

Мудрые девы. Нашего масла просите вы нас дать вам; вы ничего не получите; идите купите его у продавцов, видите, там. О скорбные! и т. д.

Продавцы. Милые дамы, не следует вам здесь быть и оставаться долго; просите света, мы его вам дать не можем; ищите того, кто вам может дать свет. О скорбные! и т. д.

Идите за вашими мудрыми сестрами и просите их ради бога славы, чтобы помогли вам маслом; делайте это скорее, ибо скоро придет жених. О скорбные! и т. д.

Неразумные девы. О мы, несчастные! К чему мы приходим? Ведь ничего нет, чего мы ищем. Предсказано было, и мы увидим скоро... На брак никогда не выйдем мы. О скорбные! О жалкие! и т. д.

Услышь, о жених, голоса плачущих; прикажи открыть нам дверь; подай нам помощь с подругами.

Теперь пусть войдет жених.

Христос. Истинно говорю, не знаю вас; ибо нет света у вас; потому что те, кто идут, идут далеко при свете этого двора.

Идите, жалкие! Идите, несчастные! Отныне навеки суждены вам страдания, и вы будете тотчас уведены в ад.

Пусть тотчас схватят их демоны², и они будут ввергнуты в преисподнюю.

Да принесут все радующиеся народы песню радости. Бог становится человеком, ныне родившимся из дома Давидова.

О иудеи, которые отрицаете слово божие! Услышьте одного за другим людей вашего закона, свидетелей царя; и вы, неверующие, что дева зачала, рассейте туман обмана учениями ваших людей.

[После этого приходят пророки иудейские (Виргилий, Навуходносор, Сивилла³) и пророчествуют о пришествии Иисуса Христа.]

Драма «Sponsus» в оригинале напечатана в книге: L. J. N. Мопгаег-
que et F. Michel, Théâtre
français au moyen âge, Paris, 1839,
pp. 1—9. Перепечатано из книги:
И. И. Гливенко, Хрестоматия
по всеобщей литературе, ч. 1, П.,
1915, стр. 262—265. Перевод
И. И. Гливенко.

ПОСТАНОВКА ПАСХАЛЬНОЙ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Чтобы торжественно отпраздновать положение во гроб нашего спасителя и крепить веру невежественного простонародия и неофитов, мы решили следовать похвальному обычаю некоторых церковников. [...]

В части алтаря, где находится отверстие, должен быть помещен гроб, завешенный кругом занавеской. [...] Должны выйти два дьякона, держа крест, закрытый саваном, и затем понести его с пением антифонов, пока не подойдут к месту гроба и не возложат крест, как если бы это было тело господя нашего, которое они погребают. В этом самом месте святой крест должен оставаться до самой ночи воскресения. [...] В день святой пасхи, перед заутреней, пусть церковные служители поднимут крест, чтобы поместить его в надлежащее место. Во время третьего чтения пусть четверо из братьев облачатся; один, надев альбу¹ как бы для другой службы, пойдет незаметно к гробу и тихо сядет с пальмовой ветвью в руке. Во время пения третьего антифона пусть трое оставшихся, одетые в ризы, с кадилами на-

правятся к месту гроба, делая вид, будто ищут что-то. Это происходит в подражание ангелу, сидящему на камне, и женам, пришедшим натереть миром тело Иисуса. Когда же сидящий увидит, что к нему приближаются трое как бы сбившихся с пути и ищущих что-то, пусть он начнет пение тихим и нежным голосом: «Кого вы ищете?» Когда он споет, пусть трое вместе в унисон ответят: «Иисуса Назарянина», а он им: «Его нет здесь; он восстал, как раньше предсказал. Идите, возвестите, что он восстал из гроба». После этого пусть они обратятся к хору со словами: «Аллилуйя, господь восстал!» Затем все еще сидящий ангел, как бы обратно их призывая, споет антифон: «Придите и посмотрите место...» При этих словах пусть он встанет и снимет покров и покажет им место, где нет креста, но осталась пелена, в которую завернут был крест. Те, увидев место, положат туда свои кадильницы, возмут полотно и покажут его священникам, как бы указывая на то обстоятельство, что господь воскрес и более не завернут в пелену. Пусть затем споют антифон «Воскрес господь из гроба» и положат пелену на престол. По окончании антифона главный священник, радуясь вместе со всеми, что царь наш, победив смерть, воскрес, затынет «Тебя, бога, хвалим». В заключение идет колокольный звон.

Из монастырского устава («Regularis concordia monachorum») английского бенедиктинца св. Этельвальда (между 965 и 975 г.). Приведено в книге: G. Cohen, *Le théâtre en France au moyen âge*, Paris, 1928, p. 10.

РЕМАРКИ В ТЕКСТЕ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Мария Магдалина (*здесь она поворачивается к мужчинам? протянув к ним руки*). О братья! (*здесь к женщинам*) и сестры! Где моя надежда? (*Здесь она ударяет себя в грудь.*) Где мое утешение? (*Здесь она поднимает обе руки.*) Где спасение? (*Здесь опустив голову, она бросается к ногам Иисуса.*) О господин мой! (*Здесь обе Марии встанут и протягивают руки к Марии и Христу.*) Отчего... и т. д.

Мария старшая (*здесь она указывает на Марию Магдалину*). О Мария Магдалина (*здесь она указывает на Христа*), сына моего сладчайшая ученица. (*Здесь она целует Магдалину и обнимает ее обеими руками.*) Оплакивай скорбно вместе со мной (*здесь она показывает на Христа*) смерть моего сладчайшего сына (*здесь она указывает на Магдалину*) и смерть твоего учителя (*здесь она указывает на Христа*), смерть того (*здесь она указывает на Магдалину*), кто так тебя любил (*указывает на Магдалину*), кто тебя освободил (*здесь она освобождает свои руки и роняет их*) от всех твоих грехов (*здесь она обнимает и целует Магдалину, как в первый раз, заканчивает стих*), сладчайшая Магдалина!

Мария Магдалина (*здесь она приветствует Марию обеими руками*). Мать Иисуса распятого (*здесь она вытирает слезы*), вместе с тобой я буду оплакивать смерть Иисуса...

Мария, мать Иакова (*здесь она указывает по кругу на всех присутствующих и потом, поднеся руку к глазам, говорит*). Кто есть здесь, кто не заплакал бы, если бы он увидел мать Христа в такой скорби...

«Плач трех Марий» («Planctus Mariae et aliarum»). Из обрядной церковной книги в Цивидале (рукопись XIV в.). Приведено (во французском переводе) в книге: Eug. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, v. I, Paris, 1909, pp. 48—49.

ОПИСАНИЕ УСТРОЙСТВА РАЯ ВО ФЛОРЕНЦИИ

Говорят также, что Филиппо¹ были изобретены машины для рая в церкви Сан-Феличе, что на площади в том же городе, на предмет представления, или, вернее, празднования благовещения по обряду, совершавшемуся во Флоренции в этом месте согласно древнему обычаю. Это была поистине удивительная вещь и свидетельствовала о таланте и изобретательности того, кто ее создал; действительно, в вышине было видно, как движется небо, полное живых фигур, и бесконечные светочи, которые, словно молнии, то вспыхивали, то вновь потухали. Однако я не хочу, чтобы показалось, что я ленюсь рассказать, каково было устройство этой машины, ибо дело это совсем разладилось и уже нет в живых тех людей, которые могли бы говорить об этом как очевидцы, а надежды на то, чтобы это было восстановлено, уже нет, так как в этом месте уже больше не живут, как прежде, камальдульские монахи, а живут монахини ордена св. Петра-мученика; в особенности же потому, что и у кармелитов уничтожили такого рода машину, так как она оттягивала вниз матицы, подпиравшие крышу.

Филиппо, дабы вызвать такое впечатление, приладил между двумя балками из тех, которые поддерживали крышу церкви, круглое полушарие, вроде пустой миски, или, вернее, таза для бритья, обращенное полостью вниз; это полушарие было сделано из тонких и легких дощечек, вправленных в железную звезду, которая вращала это полушарие по кругу; дощечки сходились к центру, уравновешенному по оси, проходившей через большое железное кольцо, вокруг которого вертелась звезда из железных прутьев, поддерживавших деревянное полушарие. И вся эта машина висела на еловой балке, крепкой, хорошо обшитой железом и лежавшей поперек матиц крыши. В эту балку было вправлено кольцо, которое держало на весу и в равновесии полушарие, казавшееся человеку, стоящему на земле, настоящим небесным сводом. А так как оно на внутреннем крае своей нижней окружности имело несколько деревянных площадок, достаточно, но не более того, поместительных, чтобы на них можно было стоять, а на высоте одного локтя, также внутри, имелся еще железный прут, то на каждую из этих площадок ставился ребенок лет двенадцати и на высоте полутора локтей опоясывался железкой таким образом, что не мог упасть, даже если бы он этого захотел.

Эти дети, которых всего было двенадцать, прикрепленные таким образом к площадкам и наряженные ангелами с золочеными крыльями и волосами из золотой пакли, брали в положенное время друг друга за руки, и когда они ими двигали, казалось, что они пляшут, в особенности же потому, что полушарие все время вращалось и находилось в движении, а внутри полушария, над головой ангелов, было три круга или гирлянды светочей, получившихся при помощи особо устроенных лампадок, которые не могли опрокидываться. С земли светочи эти казались звездами, а площадки, покрытые хлопком, казались облаками. От упомянутого выше кольца отвешивался очень толстый железный прут, на конце которого было другое кольцо, с прикрепленной к нему тоненькой бечевкой, достигавшей, как будет сказано ниже, до самой земли. А так как упомянутый выше толстый железный прут имел восемь веток, размещенных по дуге, достаточной, чтобы заполнить пространство полого полушария, и так как на конце каждой ветви были площадки величиной в тарелку, то на каждую из них ставился ребенок лет девяти, крепко привязанный железкой, прикрепленной к вершине ветви, однако настолько свободно, что он мог поворачиваться во все стороны. Эти восемь ангелов, поддерживаемые упомянутым выше железным прутом, снижались при помощи постепенно опускаемого блока из полости полушария на восемь локтей ниже уровня поперечных балок, несущих крышу, притом таким образом, что они были видны, но сами не закрывали вида тех ангелов, которые помещались по кругу внутри полушария.

Внутри этого «букета из восьми ангелов» (так именно его и называли) находилось миндалевидное сияние из меди, полое изнутри, в котором во многих отверстиях помещались особого рода лампадки, в виде трубочек, насаженных на железную ось, которые, когда нажималась спускающаяся пружина, все прятались в полость медного сияния; покуда же пружина оставалась ненажатой, все горящие светильники были видны сквозь его отверстия. Как только «букет» достигал положенного ему места, тоненькая бечевка отпускала при помощи другого блока, и сияние, привязанное к этой бечевке, тихо-тихо спускалось и доходило до помоста, па котором разгрывалось праздничное действо, а на этом помосте, где сияние как раз и должно было остановиться, было возвышение в виде седалища с четырьмя ступеньками, в середине которого было отверстие, куда отвесно упирался заостренный железный конец сияния. Под этим седалищем находился человек, и когда сияние доходило до своего места, он незаметно вставлял в него болт, и оно стояло отвесно и неподвижно.

Внутри сияния стоял мальчик лет пятнадцати, в облике ангела, опоясанный железом и ногами прикрепленный к сиянию при помощи болтов так, чтобы он не мог упасть; однако, для того чтобы он мог стать на колени, этот железный пояс состоял из трех кусков, которые, когда он становился на колени, легко вдвигались друг в друга. И когда «букет» был опущен и сияние поставлено на седалище, тот же человек, который вставлял болт в сияние, отпирал железные части, связывавшие ангела, так что он, выйдя из сияния, шел по помосту и, дойдя до того места, где была дева Мария, приветствовал ее и произносил благую весть. Затем, когда он возвращался в сияние и снова зажигались светильники, которые потухали во время его выхода, человек, скрывавшийся внизу, снова заковывал его в те железные части, которые его держали, вынимая болт из сияния, и оно подымалось, в то время как ангелы в «букете» и те, которые вращались в небе, пели, производя впечатление, будто все это было настоящим раем; в особенности же потому, что, помимо хора ангелов и «букета», около скорлупы полушария еще был бог-отец, окруженный ангелами, подобными упомянутому выше и поддерживаемыми при помощи железных приспособлений—так, что и небо, и «букет» и бог-отец, и сияние с бесконечными светочами, и сладчайшая музыка—все это поистине являло вид рая.

Но этого мало: для того, чтобы можно было открывать и запирать это небо, Филиппо сделал две большие двери, в пять квадратных локтей каждая, имевшие снизу железные и медные валы, которые ходили по особого рода желобам; желоба же эти были настолько гладки, что, когда при помощи блока тянули за тонкую бечевку, прикрепленную с обеих сторон, дверь по желанию открывалась или затворялась, причем обе створки одновременно сходились и расходились, скользя по желобам. Таким устройством дверей достигалось, с одной стороны, то, что, когда их сдвигали, они вследствие своей тяжести шумели наподобие грома, с другой—то, что они, когда были затворены, служили помостом, чтобы одевать ангелов и готовить другие вещи, нужные внутри полушария. Итак, все эти приспособления и многие другие были изобретены Филиппо, хотя некоторые и утверждают, что их изобрели гораздо раньше.

Из «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джордже Вазари (1550). Под ред. А. Дживелегова и А. Эфроса, т. I, «Academia», 1933, стр. 310—314.

ПРИМЕЧАНИЯ

Девы мудрые и девы неразумные

¹ Это одна из древнейших литургических драм, дошедшая до нас в рукописи XI века, принадлежавшей братству св. Марциала в Лимузене. Она написана на латинском языке с рядом вставок на народном (провансальском) языке. Ее обычно называют «Жених» (Sponsus) по первому слову рукописи, начинающейся с перечисления действующих в драме лиц.

² Хронологически это—первое появление чертей в церковном театре средних веков.

³ Зачисление в «пророки иудейские» римского поэта Вергилия и римской пророчицы -Сивиллы, будто бы предсказывавших появление Христа, объясняется тем, что они являлись язычниками и, следовательно, стояли на одной доске с иудеями, отрицавшими христианское вероучение.

Постановка пасхальной литургической драмы

¹ Альба (дословно—«белая»)—одеяние низших чинов католического духовенства, напоминающее стихарь православной церкви. В средневековом церковном театре альба являлась одеянием ангелов.

Описание устройства рая во Флоренции

¹ Филиппо Брунеллеско (1377—1446)—известный флорентийский скульптор и архитектор.

ГЛАВА ПЯТАЯ
ПОЛУЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ АДАМЕ¹

Полу литургическая драма XII века

Рай устроен на более возвышенном месте; он окружен изгородью и обвешан шелковыми материями настолько, чтобы снизу можно было видеть людей, находящихся в раю. Он весь уставлен душистыми цветами и кустарниками; в нем должны быть видны и разные деревья с висящими на них плодами, чтобы это место казалось как можно более приятным. Затем должен прийти вседержитель, одетый в далматику², и около него станут Адам и Ева. Адам должен быть одет в красную тунику, а Ева в белое нижнее женское платье, в верхнюю белую же шелковую одежду, и оба пусть стоят около Существа³ (то есть актера, исполняющего роль творца); Адам, однакоже, ближе и должен смотреть прямо, а Ева стоять, несколько наклонив голову; и сам Адам должен быть хорошо приготовлен и знать, когда ему следует отвечать, чтобы он при ответах не спешил и не опаздывал. И не только он, но и все действующие лица должны быть приготовлены так, чтобы говорить складно и делать движения, приличествующие тому, о чем они говорят, и в стихах не прибавлять и не убавлять ни одного слога, но все произносить твердо, высказывая поочередно, что им следует сказать. Когда же будут упоминать о рае, они должны смотреть на него и руками на него указывать.

Затем начинается чтение: «Вначале сотворил бог небо и землю...» По окончании чтения хор поет: «Создал господь бог...» По окончании пения Существо говорит: «Адам!», а тот отвечает: «Господь!»

Существо

Адам!

Адам

Господь!

Существо

Я создал плоть

Твою из глины.

Адам

Так, господь!

Существо

Я сотворил по своему
Тебя подобью. Потому

Блюди, чтоб мысли мне твои
Противоречить не могли.

А д а м

Нет, буду верен до конца,
Всегда лишь слушаться творца.

С у щ е с т в о

Подругу дал тебе одну;
Чти Еву как свою жену.
Она, жена тебе равна;
Будь верен ей, как и она.
Как и она, люби ее,
И благом будет бытие.
Пусть повинуется тебе,
Вы ж оба мне — в своей судьбе.
Она из твоего ребра,
Родна должна быть и добра.
Она из тела твоего,
А не извне — у вас родство.
Разумно ею-управляй;
Дух несогласия удаляй;
В великой дружбе и любви
Ты с пей в саду моем живи!

(Еве.)

К тебе, о Ева,- речь моя.
Запомни все, что молвлю я.
Коль хочешь ты к добру итти,
Мою ты волю только чти,
Люби и чти меня, творца,
Как господина и отца.
Служи мне мыслию своей,
Всем сердцем и душою всей.
Знай—ты жена, а он — твой муж
Любовь к Адаму не нарушь.
Под волю ты его клонись,
От противленья охранись.
Люби его без всякой лжи,
Ему без ропота служи,
Коль будете в любви семья,
Обоих вас прославлю я.

Е в а

Господь, закон твой нерушим,
И против мы не погрешим.
Ты — повелитель мне один;
Он равен мне, но господин;
Мне дорог будет мой Адам,
Совет всегда ему подам.
И мне не надо лучшей доли,
Я из твоей не выйду воли.

д ь я ё о л

Пришел, о Ева, в твой эдем.

Е в а

Скажи, о Сагана,, зачем?

Д ь я в о л

Тебе открою славы путь.

Е в а

Господня воля!

Д ь я к о л

Страх забудь!

К тебе приход мой не случай п.

В раю узнал я много тайн

И часть открыть тебе слешу.

Е в а

Я внемлю, говори, прошу.

Д ь я в о л

Ты внемлешь?

Е в а

Да! Не огорчу

Отказом, я внимать хочу.

Д ь я в о л

Ты не расскажешь?

Е в а

Нет! открой?

Д ь я в о л

Но разгласится все...

Е в а

Не мной.

Д ь я в о л

Порукой слово. Не изменишь

Ты мне и речь мою оценишь?

Е в а

Доверься же, я не предам.

Д ь я в о л

Ты знаешь: неумен Адам.

Е в а

Он строг, суров.

Д ь я в о л

Он будет слаб?

Е в а

Чистосердечен.

Дьявол

Больше раб.
Не мысля о своей судьбе,
Хотя б подумал о тебе!
Ведь ты слаба, нежна ведь ты,
Как розы вешние листы:
Свежее снега ты, белей
Ты распустившихся лилей.
Творец вас дурно согласил:
Ты — нежность, он же — грубость
Но лишь тебе желаю я
Открыть всю тайну бытия,
Затем, что ты мудрей, чем муж.
Так не расскажешь ты?

Ева

Кому ж?

Дьявол

Расскажешь, тайну не храня.
Узнает все.

Ева

Не от меня.

Дьявол

Так слушай. В мире мы во всем
С тобою будем знать вдвоем;
В незнание пусть живет Адам.

Ева

Ни слова я не передам.

Дьявол

Тебя к познанию веду.
Вы здесь обмануты, в саду.
В плодах, что вам вкушать дано,
В них соков слабое вино.
Лишь те, что вам запрещены,
Всей силой жизненной полны.
Их только мякоть бы дала
Познание вам добра и зла,
Дала б могущество и власть.

Ева

А вкус?

Дьявол

Божественная сласть!
Твоей достойно красоте
Дерзнуть вкусить плоды бы те
Владела б этою ценой
Ты высотой и глубиной.
Плода запретного поесть —
И ты б познала все, что есть.

Е в а

Ужели плод таков?

Д ь я в о л

О да!

Е в а

(внимательно осмотрев свесившийся плод)

Такие видела всегда.

Д ь я в о л

Вкусив, уверишься вполне:

Я прав.

Е в а

Как знать?

Д ь я в о л

Не веришь мне?

Адаму дашь. С ним примешь ты

Корону неба с высоты,

И будете творцу равны,

Прияв познания глубины.

Плода лишь вкусите, тотчас

Сердца изменятся у вас.

Сравнились бы, когда б вкусили,

Вы с богом в благости и силе.

Вкуси плода.

Е в а

Запрет на нем.

Д ь я в о л

Не верь Адаму ты ни в чем.

Е в а

Я сделаю.

Д ь я в о л

Когда?

Е в а

Пусть с глаз

Уйдет Адам сперва от нас.

Д ь я в о л

Прошу, отведай же теперь.

Смешна медлительность, поверь. [...]

Дьявол удаляется от Евы и уходит в ад.

Подходит Адам, недовольный тем, что с Евой беседовал Дьявол, и говорит ей:

А да м

Какое зло, открой, жена,

Тебе внушал здесь Сатана?

Е в а

О нашей славе он учил.

А д а м

Не верь! Он имя получил
Предателя — враг бытия.

Е в а

Откуда знаешь?

А д а м

Слышал я.

Е в а

Что в том? Поговорил бы с ним,
Твой стал бы приговор другим.

А д а м

Нет, не поверю я ему —
Он сеет только зло и тьму.
Не позволяй, приди в себя,
Влечет он, души все губя.
Врагом создателя он стал,
И он на бога клеветал;
Того, кто поступает так,
Не принимай—тому я враг.

Змей, искусно сделанный, вползает по стволу запретного дерева. Ева преклоняет к нему ухо, как бы прислушиваясь к его советам. Она берет яблоко и протягивает его Адаму, но Адам не принимает его. Тогда Ева говорит:

Е в а

Таких не приходилось есть,
Возьми, пока возможность есть.

А д а м

Так хороши?

Е в а

Попробуй сам.
Оценишь вкус, лишь дав устам.

А д а м

Страшусь.

Е в а

Как!

А д а м

Взять—не взять, когда б...

Е в а

Колблешься... Ужель так слаб?

А д а м

Дай.

Е в а

Съешь! И станет все светло.
Познаешь ты добро и зло.
Все, что от нас таит эдем.
Ты — после, я сперва поем.

(Съедает часть яблока.)

О, дивный| вкус! Никто плода
Не ел такого никогда.
О, сладость невозможных нег!

А да м

Каких же?

Е в а

Я не знала век.
Вся тайна стала мне ясна,
Как будто богу я равна.
Я знаю все, чем я была,
Чем быть должна: вся глубь светла.
Не медли же, вкушай, Адам!
Тебе я тем блаженство дам.

Л да м

Тебе поверю: ты жена.

Е в а

Вкуси же. Прав был Сатана.

Адам съедает часть яблока и познает, что согрешил. Он опускает глаза, снимает пышн\н> одежду и надевает бедную одежду, сшитую из фиговых листьев, и, являя вид великой скорби, начинает сетовать:

Л да м

Увы, увы. Я согрешил!
Я счастья сам себя лишил!
Увы! жалка, судьба моя,
И смерть за грех познаю я.
Наказано мое дерзанье,
Блаженство перешло в терзанье
Сгубил совет меня жены,
От бога мы удалены.
Что делать мне? Как прежним стать⁻¹
Как буду господу внимать?.. ; ;
Внимать как бога мне словам?
От бога отошел Адам. : ,в
Лишен невинных я утех,
Позна.ч я, что такое грех, v
Когда ж я в смерти взор смежу,.
Мир от себя освобожу? 1st
Что тяготить я буду мир?
Тьму ада зреть мне — не эфир,
В аду ждать буду, взаперти,
Того, кто может извести.
Вся будет адом жизнь моя.
Кто из него спасет меня? ь
Кто мне былое, возвратит
И от скорбей освободит?
Зачем творца я оскорбил?

Кто, как не он, меня любил?
Меня спасет какой же друг?
Иду в путь гибели и мук.

С у щ е с т в о

Идите вон. Сменить вам рай
Придется не на лучший край.
Вот ставьте хижину свою:
Не нужно было то в раю.
Вы не измените суда,
Нет возвращенья вам сюда.
Не ваше все, что здесь окрест,
Себе других ищите мест.
Идите ж вон. Запрет вам тут;
Ждет вас отныне глад и труд,
Ждет скорбь, усталость и нужда
Дни, и недели, и года.
Вам лишь страдать отныне впредь,
И, наконец, вам умереть.
А жизни завершив чреду,
Потом жить будете в аду.
И будут изгнаны тела,
А души сгибнут властью зла;
У Сатаны быть — ваш удел,
И нет того, кто б пожалел,
Кто б вам помог хотя словами,
Коли не сжалюсь сам над вами.

Перевод прозаического (латинского) текста П. Н. Полевого («Исторические очерки средневековой драмы», СПб, 1865, стр. 131), стихотворного (французского) текста С. П и н у с а («Французские поэты, характеристики и переводы», т. I, СПб, 1914, стр. 71—81).

ВОСКРЕСЕНИЕ СПАСИТЕЛЯ¹

(XII в.)

Представим следующим образом святое воскресение. Сперва расположим места и жилища, а именно: во-первых, распятие, потом гробницу. Там должна быть также тюрьма, чтобы заключать узников. Ад будет помещен с одной стороны, а дома — с другой, потом небо; и на ступенях, прежде всего, Пилат со своими вассалами²; у него будет шесть или семь рыцарей. Кайафа будет с другой стороны, и с ним еврейство; потом Иосиф Аримафейский. На четвертом месте будет дон Никодим; каждый будет иметь с собой своих. На пятом месте будут ученики Христа; на шестом — три Марии. Позаботятся и о том, чтобы сделать Галилею посреди помоста. Сделают также Эммаус, где Иисус Христос получил гостеприимство. И когда весь народ усядется и всюду наступит молчание, дон Иосиф Аримафейский придет к Пилату л скажет ему:

И о с и ф . Господь, который спас Моисея и Аарона от руки царя Фараона, да спасет Пилата, господина моего, и даст ему почет и достоинство!

П и л а т . Геркулес, который убил дракона и разрушил древний Герион, да подаст благо и почет тому, кто приветствует меня с любовью!

Иосиф. Господин Пилат, будь благословен! Да поможет тебе господь своей великой силой; да внушит он тебе своим могуществом благоволение ко мне! Да даст мне всемогущий господь, чтобы он соблаговолил меня выслушать!

Пилат. Дон Иосиф, добро пожаловать. Ты должен быть хорошо принят мной; ты не можешь сомневаться во мне; если ты думаешь иначе, это ребячество. Знай же достоительно и истинно, что я выслушаю тебя спокойно.

Иосиф. Милый господин, не прогневайтесь, если я буду говорить вам о сыне Марии, о том, который там распят. Будьте уверены, что он был честный человек. Вы и иудеи, однако, предали его смерти; вы должны очень бояться, чтобы не случилось с вами великого несчастья.

Пилат. Дон Иосиф Аримафейский, я позволю себе только сказать, что иудеи, по их великой зависти, виновны в великом преступлении; я согласился из боязни потерять свою власть; потому что они обвинили бы меня в Риме, и я вскоре потерял бы жизнь.

Иосиф. Если ты сознаешься в своем злодеянии, проси милости у Иисуса; ты найдешь хорошую защиту. Никто не просит его милосердия, не получив его; даже те, которые влекли его к смерти. Но я пришел сюда за другим: дайте мне только его тело; я вас умоляю, даруйте мне его; и я сделаю с ним, что должно сделать.

Пилат. Милый друг, что вы хотите с ним сделать? Думаете вы его вернуть к жизни? Он испытал великие страдания; вы верите, что он может вновь ожить?

Иосиф. Конечно, милый господин Пилат, ничуть не верю! (Однако он весь воскреснет!) Но только, чтобы соблюсти наш обычай, я хочу его похоронить из любви к богу.

Пилат. Совершенно ли он умер?

Иосиф. О милый господин, не сомневайтесь.

Пилат. Мы узнаем это через наших сержантов.

Иосиф. Позовите их; видите их там сколько.

Пилат. Сержанты, встаньте быстро. Идите скорее, где распят осужденный; пойдите к этому распятому узнать, мертв он или нет.

Тогда двое из сержантов ушли, неся в руках копь. Встретив Лонгина, слепца, они ему сказали:

Один из сержантов. Лонгин, брат, хочешь заработать?

Лонгин. Конечно, милый господин, не сомневайтесь.

Солдат. Иди; ты получишь двенадцать динариев, чтобы пронзить бок этого распятого.

Лонгин. Очень охотно пойду я с вами, потому что мне очень нужно заработать: я—беден, и нечего тратить; я довольно прошу, но это мне не удается.

Когда они подошли к кресту, они вложили ему копь в руку.

Один из солдат. Возьми это копь в руку, ударь хорошенько в тело и не напрасно. Заставь его войти до легкого. Так мы узнаем, мертв он или нет.

Лонгин взял копь и ударил Иисуса в сердце. Оттуда вышла кровь и вода, потекла ему на руки и смочила ему лицо; и когда он поднес пальцы к своим глазам, он тотчас стал видеть и потом сказал:

Лонгин. О Иисус! О прекрасный господин! Теперь, клянусь небом, не знаю, что сказать; но ты очень хороший врач, когда меняешь на милость твой гнев. Я заслужил смерть из-за тебя, а ты оказал мне такую милость, что я вижу теперь глазами, которыми раньше не видел. Я отдаюсь вам и взываю о милосердии.

Тогда он склонил колена в слезах и тихо произнес молитву. Рыцари вернулись обратно; и один сказал таким образом:

Один из солдат. Господин князь, будьте уверены, что Иисус Христос перестал жить. Мы там видели великое чудо. Милый товарищ, разве Ы его не видел?

Другой солдат. Мы оба его видели.

Пилат. Тише, дураки! Молчите.

Пилат обратился тогда к дону Иосифу; и ему было хорошо, когда он так сказал:

Пилат. Дон Иосиф, вы мне хорошо служили; возьмите тело, я вам его отдаю.

Иосиф. Господин, великое спасибо! Это прекрасная награда за мою службу.

Когда Иосиф ушел и отправился к Никодиму, Пилат стал говорить со своими сержантами. Он сказал одному из них, которого позвал:

Пилат. Эй, вассал! Подойди сюда. Какое чудо видел ты там? Скажи мне поскорее, как заметил ты то, о чем я только что приказал тебе молчать.

Солдат. Когда слепец Лонгин ударил копьем в бок распятого, он взял кровь и приложил к своим глазам. И на свое счастье сделал он это, потому что прежде он был слеп, а теперь он видит. И не удивительно, что он верит в него.

Пилат. Молчи, вассал! Никто пусть не говорит об этом. Это наваждение, не верьте ему. Я приказываю схватить Лонгина и посадить его в темницу, чтобы он не проповедовал таких речей.

Итак, они пошли к Лонгину, туда, где он был, склонив голову.

Солдат. Эй, товарищ, эй! Ты пойдешь в тюрьму; плохой там тебе приют будет сегодня. Неправда, что ты видишь что-нибудь. Это ложь, мы это отлично знаем; так как ты веришь в распятого, ты говоришь, что он вернул тебе зрение.

Лонгин. Поистине он вернул мне зрение, и я совсем верую в него. Да, я верую в него; и в этом нет ничего дурного, потому что он господин и парь небес.

Другой солдат. Сейчас вы говорили худо; а теперь еще хуже, за это вы будете посажены в тюрьму. Идите вперед; скоро вы туда придете.

Лоин. Я радуюсь этому и веселюсь.

Когда они пришли к темнице, они сказали ему такие слова:

Солдат. Входи; ты выйдешь отсюда только затем, чтобы потерять то, что ты имеешь, то есть тело и жизнь, если ты не отречешься от сына Марии.

Лонин. Сын Марии есть царь и господь, и я в это верую и хочу об этом говорить; ему я поручаю жизнь мою. и мне мало дела до того, что вы говорите.

В-лю время ! Иосиф, почтенный человек, пришел к Микодиму.

Иосиф. Дон Никодим, идите со мной. Пойдем снять господа нашего; не откажем ему в этом. Даже если он мертв совсем, он и тогда'окажет нам великую помощь. Возьмите клещи и молоток, чтобы вытащить гвозди. Кто бы ни почти.1 его. он вознаградит его, будьте уверены; поэтому, милый Друг, поспешим. Окажем ему, если хочешь, такую почесть, чтобы с честью положил тело его в гроб.

Микодим. Господин Иосиф, я хорошо видел, что господь, который был распят, поистине был пророк и святой человек. Он научил меня познать, это, когда я пришел к нему учиться; и все-таки я не осмелюсь пойти с вами снять его, хотя и очень желаю оказать ему эту великую,услугу. Но я так боюсь суда, что никак не решусь этого сделать. Но я пойду с вами к Пилату, из его уст услышу разрешение и тогда буду действовать увереннее.

И о с и ф. Хорошо, идите; я сведу вас к нему.

Оба они идут к Пилату, и двое слуг вместе с ними, из которых один несет инструменты, а другой—ящик с благовониями.

Господин, мне нужен товарищ, а я могу иметь его только через вас. Скажите этому, чтобы он не беспокоился и без страха шел со мной.

П и л а т. Вы можете идти, милый друг. С вами ничего дурного не будет. Ступайте смело; я всюду буду вам порукой.

Когда они пришли к кресту, Иосиф громко вскричал:

И о с и ф. О Иисус, сын Марии, святой, милосердной и благочестивой девы! Иуда совершил великое предательство и великое безумие, когда из алчности продал тебя тем, которые не любили тебя!

И и к о д и м. Душа его погибла, когда он сам отнял у себя жизнь. Иудеи также, эти несчастные, мои родственники, могут очень оплакать свой поступок. Они несчастнее, чем другие народы: это так верно, как то, что ты не лжешь.

Никодим взял свои инструменты, а Иосиф сказал ему так:

И о с и ф. Подойдите сперва к ногам.

Н и к о д и м. Охотно, господин, и потихоньку.

И о с и ф. Поднимитесь к рукам; вынимайте гвозди.

Н и к о д и м. Господин, я охотно вытащу их оба.

Когда Никодим сделал так, он сказал Иосифу, который подхватил тело:

Н и к о д и м. Возьмите его осторожно к себе на руки.

И о с и ф. Видите, я так и делаю.

Тогда они осторожно опустили тело, а Иосиф сказал своему слуге:

И о с и ф. Дайте мне теперь мази: мы умастим все тело.

В то время как ему дают мази. Никодим говорит громко:

Н и к о д и м. О всемогущий боже! Небо и земля, вода и ветер—все повинется тебе; и также все другое, кроме одних дурных людей, которые подвергли Иисуса мучениям и предали его смерти без суда. Придет отмщение, но ты, господин, многотерпелив. Дай нам достойно похоронить это святое тело.

Когда они умастили тело, они положили его.

Господин Иосиф, вы—старший: идите в голове, я пойду в ногах; пойдем, погребем скорее. Видели ли вы, где можно положить его?

И о с и ф. У меня есть очень хорошая могила из камня, совсем новая; пойдем туда скорее. Там мы похороним его.

Когда он был погребен и камень приложен, тогда Кайафа, который встал, говорит так:

К а й а ф а. Господин Пилат, послушайте моего совета: я сделал бы большую ошибку, если бы скрыл его от вас. Изменник Иисус, этот обманщик, который был распят, как разбойник, говорил при своей жизни (чему многие поверили), что он на третий день восстанет; но безумен тот, кто этому верит. Заставим стеречь гроб, чтобы его ученики не пришли унести тело; потому что они пошли бы всюду рассказывать и объявлять по всей стране, что он жив и воскрес из мертвых. Это ввело бы слабых в обман. Если это так, то будет еще хуже.

П и л а т. Вы говорите правду; таково и мое мнение.

При этом один из сержантов встал и так стал говорить Пилату:

Н е к и й с о л д а т. Если мне дать попечение об этом, я буду стеречь гроб, и если случайно произойдет, что придет кто-нибудь из его друзей, ко-

торый захочет его унести, он не воротится без того, чтобы пожалеть об этом; потому что у него не будет ни одного члена, который я ему не поломаю; я не забочусь, чтобы священник разрешил меня.

Три других солдата встали и так сказали первому:

Другой солдат. Милый товарищ, мы пойдем с вами и будем стеречь гроб. Никто не придет, чтобы мы его не схватили; никто не унесет его, чтобы мы не узнали.

Третий солдат. Пойдем скорее смело и будем хорошо охранять могилу. Если кто-нибудь придет унести его, мы нагоним на него страху.

Четвертый солдат. Во имя верности, которой я обязан Пилату, если кто-нибудь придет, чтобы устроить плутовство, я дам ему дюжину таких тумачков, что он от первого кувырнется.

Пилат. Верно ли вы исполните то, в чем клянетесь? Если найдется человек довольно смелый, чтобы притти сюда после захода солнца, чтобы выследить и высмотреть, нельзя ли унести у вас тело, и скажет, что пришел за этим,—клянитесь мне здесь, что, будь он мал или велик, вы его схватите. Когда он будет взят, вы приведете его к нам. Клянетесь ли вы честно сдерживать обещание? Где книга! Пусть принесут ее.

Вот священник, по имени Левит; он записал закон Моисея.

Левит. Вот закон, данный Моисеем, так, как сам бог сказал ему. Он содержит десять заповедей. Кто хочет преступить клятву, пусть молчит.

Кайафа. Теперь клянитесь все на этом писании сдерживать все, что вам сказал.

Один из солдат. Клянусь законом, который здесь, что если кто-нибудь придет тайком ко гробу, я постараюсь схватить его, как смогу, и привести его к вам.

Другой солдат. Клянусь великой силой этого закона, я соблюду то, что сказал он.

Третий солдат. Я сделаю также, если угодно богу, клянусь святым законом, который здесь,—если он мне поможет.

Кайафа. Я вас провожу, я покажу, что надо делать. Согласны вы на это, господин?

Пилат. Охотно, господин Кайафа.

Когда они идут ко гробу, кто-то спрашивает их по дороге:

Некто смотрящий на дороге. Куда идете вы так поспешно?

Один из солдат. Мы идем стеречь могилу Иисуса, который погребен и который сказал, что он воскреснет на третий день.

Тот же. Пилат приказал это?

Другой солдат. Да, знайте, что это правда. Вот первосвященник Кайафа, который идет с нами и который прикажет нам. Теперь пускай приходит, кто хочет.

Когда Кайафа привел их ко гробу, он возвысил голос и дал им такие приказания:

Кайафа. Теперь вот вы у гроба; стерегите его, как следует. Если вы заснете и похитят Иисуса, мы никогда не будем добрыми друзьями.

(На этом прерывается дошедшая до нас рукопись.)

«La Résurrection du Sauveur». Приведено в книге: L. J. N. Monmerqué et F. Michel, Théâtre français au moyen âge, Paris, 1839. Перепечатано из кн"ги: И. И. Гливенко, Хрестоматия по всеобщей литературе, ч. 1, П., 1915, стр. 265—271.

ПРИМЕЧАНИЯ

Представление об Адаме

¹ «Представление об Адаме»—анонимная полулитургическая драма, дошедшая до нас в англо-нормандской рукописи середины XII века. Она состоит из трех частей: 1) грехопадения Адама и Евы, 2) убийства Каином Авеля и 3) явления пророков. Написана она на старофранцузском языке рифмованными стихами, кроме сценических ремарок, написанных прозой по латыни. Мы приводим отрывки из первой части пьесы.

² Далматика—верхняя одежда дьякона в католической церкви, надеваемая во время богослужения.

³ В латинском подлиннике—*Figura*, чтобы не называть бога его собственным именем.

Воскресение спасителя

¹ Отрывок мистерии «Воскресение спасителя» дошел до нас в рукописи второй половины XII века, хранящейся в Парижской национальной библиотеке и впервые опубликованной А. Жюбиналем (*Jubinal*) в 1834 году. Пьеса написана на старофранцузском языке рифмованными стихами и начинается своеобразным прологом, дающим описание сцены.

² Текст мистерии «Воскресение спасителя» усеян терминами, взятыми из словаря феодального общества («вассалы», «рыцари», «сержанты» и др.), которые являются анахронизмом в применении к библейскому материалу.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ЗАРОЖДЕНИЕ КОМИЧЕСКОГО ТЕАТРА

СВЕТСКИЕ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ В ЦЕРКВАХ

1

Мы решительно протестуем против того, чтобы в церквах пели бесчестные и сладострастные песни.

Постановление Майенского собора (813). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 21.

2

Существуют люди, и в особенности женщины, которые в праздничные и священные дни и в дни святых, не имея правильного понятия об их святости, прославляют их плясками, непристойным пением и собраниями, на которых они либо сами председательствуют, либо принимают в них участие; все это — языческие обычаи. Эти лица, приходя в церковь с маловажными грехами, уходят из нее с более серьезными. Вот на что священники должны осторожно обратить внимание своих прихожан и предупредить их, чтобы они приходили в церковь только для молитвы, потому что в противном случае не только губишь душу, но увлекаешь к тому же и других.

Постановление Римского Синода (826). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 22.

3

Запрещено, под страхом самого сурового наказания, исполнять в церквах и на кладбищах согласно весьма распространенному обычаю сценические игры, пьесы, маскарады, а также изображать епископов, королей и принцев.

Постановление Базельского собора (1436). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 27.

4

Чтобы честно и набожно служить *Нашему* создателю, св. синод запрещает на кладбищах и в церквах игры, в просторечии называемые «играми дураков» (*fêtes des fous*), вместе с ряжением и прочими бесчестными делами, потому что эти игры покрывают стыдом духовную честность. Всем тем, кто тем не менее осмелится продолжать их, будет угрожать отлучение от церкви;

постановлено также, что если эти дерзкие продолжатели имеют право на какое-либо церковное имущество, они будут лишены его на три месяца, и это имущество будет разделено между честными священнослужителями.

Постановление Руанского собора (1445). Приведено в книге: «Dictionnaire des mystères», v. 43, p. 27.

ВСЕПЬЯНЕЙШАЯ ЛИТУРГИЯ

Пародия на церковную службу

Исповедуйтесь Бахусу, ибо благо есть, ибо в кубках и кружках — воспивание его.

Аз же, скверный и недостойный кромешник, исповедуюсь шутейшему Бахусу и всем кружкам его и вам, бражникам, яко же аз бражник, бражничал многажды в жизни моей выпиваючи, за столами сидючи, кости бросаючи, ризы свои в зернь¹ спускаючи.

А посему молю вас, братия бражники, приложитесь за меня ко бочке и к шутейшему Бахусу, да помилует меня бражного.

Да помилует тебя виносущий Бахус, буде на то воля его, и да поведет тебя в доброе кружало², и да велит пропить одеяние твое, и да избавит он тебя от глаз, и от зубов, и от рук, и от ног. Он же есть треклятая зернь, иже хлещет и кости мечет—во веки веков. Опрокинь.

Обнищание, и посмеяние, и погубление, и расточение, и всех твоих одежд совлечение, и во всех суетных делах твоих нераскаянное упорство да ниспошлет тебе мордобиющий Бахус, иже есть зернь злосчастная и своевластная. Опрокинь.

Внидем к бочке нашей во имя Бахуса, иже сотворил и кружку и кружало.

В х о д н а я . Восплачем все в бочке, проклинаячи день въздыхания ради безумия оной четвероугольной зерни, от ее же метания вопиют неимущие и всуе боминают имя божие.

П с а л о м . Блаженны живущие в кружале твоём, о Бахус. Во шкалики шкаликов восхвалят тебя. Славы ни малой не воздали мне, когда опустела мощна моя.

Пир вам. И со духом свиным.

К ковшику приложимся. Боже, иже три кости игральные, четвероугольные, шестьюдесятью тремя очками одарил, подаждь, молим тебя, дабы всяк, кто грузом риз своих отягчен, чрез метание сих костей был бы разоблачен. Во имя бочонка нашего и прародителя нашего Бахуса, иже с тобою хлещет и кости мечет—во веки веков. Опрокинь.

П о с л а н и е³. Чтение послания от бражников к винопьяным. Братие! Во время оно собралось множество бражников в кружале, телом же были наги и рубах никаких. И никто же от имений своих ничего не называл своим, а все у них было общее. И кто приносил добычу, выносил ее на бочище перед очами бражников. И был там муж некий по имени Дринк, кромешник, явственно из подлейших. Ссужал он бражников на игру и винопитие по цене одеяния их, и так выжимал из кубков лихву и поживу. И, извергнув его из кружала, побили камнями. И учинилось тут совлечение риз его, и роздано было пойло коемуждо по потребе его.

Г р а д у а л е⁴. Возложи на зернь заботы твои, и она обманет тебя. Это—от бочки, и есть дивно в мощнах наших.

Аллилуйя! Аллилуйя! Из кубка и из кружки, упиваясь, тянул я, и зернь обчистила меня. Потяну я! Потяну я!

Лишь аббат и приор, двое,
Пьют винцо и недурное,
Но с прискорбием помои

Грустно таяет братия.
Славься сок вина блаженный,
Порожденный гроздью пенной.
Стол, тобой благословенный,
Полон благодатию.
Языку и чреву благо,
Где твоя излита влага,
Когда в глотку всю баклагу
Вьлешь без изъятия.
Сколь во рту ты мне приятен,
Сколь горяч и ароматен,
Хоть глагол мой стал невнятен,
Сладким скован зелием.
Молим: лейся изобильно,
Чтоб поднялся гомон сильный,
И запели мы умильно
Всей толпой с веселием.
Мних давно забыл о млеке;
Все на свете человеки
Хлещут присно и вовеки
С ликованьем велиим.

Евангелие. Пир вам. И со духом свиным. Свиного евангелия от Бахуса — чтение. Хула тебе⁵, мужичина.

В круговороте оном говорили бражники друг с другом, глаголючи: «Дойдем до кружала и увидим, правдиво ли слово, что отец-целовальник изрек о полном оном бочонке. Вошел же во кружало, обрели целовальника, у порога сидяша, и стол убранный, и три кости, возложенны на диск. Куликая же, познали Бахуса и уверовали в слово то, изреченное об оном бочонке. Целовальничиха же помышляла в сердце своем, какова цена одеяниям их. И опьяневши зело, разделили одеяния свои. Возвратилися же бражники вспять, Бахуса славослова и восхваляя, а зернь проклиная.

Зане евангелъе гласит:
Кто раз упал, тот там лежит.

Проскомидия. Пир вам. И со духом свиным. О Бахус, отважнейший бражник, бог, иже из мудрых глупых творишь, и злых из добрых, приди во спаивание нам. Не медли.

Приступ. Во шкалики шкаликов. Опрокинь. Пир вам. И со духом свиным. Вознесем сердца наши к зерни. Возблагодарим господа ворога Бахуса. Пенно и искристо.

Воистину пенно и искристо есть и допьяна напоить нас способно есть. Нам же убо надлежит благодарствовать и во кружале доброе вино восхвалять и благословлять и питье оного проповедовать. Его же насаждают презренные мужланы, его же испивают благородные сеньоры и клирики, его же чтут боголюбивые иереи, от него же проистекают мордобития велии, им же жаждущие утоляются, им же жизнь человеческая ко здравью возвращается, от него же играют неимущие, от него же распевают в духовном звании сущие, каковые, пьяны будучи, непрестанно и ежедневно возглашают, единогласно глаголючи:

«Колик, колик, колик еси, господи Бахус Хапаоф. Наполнены кубки. Во трапезе слава твоя. Осанна в вышних. Проклят, кто лакает и одежду спускает. Осанну возглашаем в вышних».

К ковшику приложимся. Наставлениями отца-целовальника, умудренные и добрым вином упоенные, возгласить дерзаем:

«Отче Бах⁶, иже еси в винной смеси. Да изольется вино твое, да приидет царствие твое, да будет недоля твоя, яко же в зерни и в кабаце. Вино наше насущное даждь нам днесь и остави нам кубки наши, яко и мы оставляем бражникам нашим, и не введи нас во заушение, но избави сиволапых от всякого блага. Опрокинь».

Хула мужику да пребудет с вами навек. И со духом свиным. Хозяин Бахусов, иже изъял трезвость из мира, даруй нам пир. Хозяин вина, иже содержишь блудилища мира, даруй нам пир. Хозяин добрый, иже приемлешь заклады от нас, даруй нам пир.

Причастие. Приидите, сыны Бахусовы, да восприимете вино чистое, еже уготовано вам от начала лозы. Пир вам. И со духом свиным.

К ковшику приложимся. Боже, иже вечную распрю меж клириком и мужиком посеял и всех мужиков господскими холопами содеял, подаждь нам, молим тебя, везде и всегда от трудов их питаться, с женами и дочерьми их баловаться и о смертности их вечно веселиться. Во имя бочки нашей и ворога Бахуса, иже с тобой хлещет и кости мечет—во веки веков. Опрокинь.

Пир вам. И со духом свиным.

Идите. Час питания вашего настал. Благодарение Бахусу. О влага приятнейшая! Сколь сладка ты для испивания! Ты творишь из простеца мудреца, из смерда осла, из монаха игумена. Прииди во спаивание нам и не медли.

«Missa in potatoribus», анонимная пародия XIII в. Перепечатано из книги: Р. О. Шор, Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература средних веков (IX—XV вв.), стр. 58—61. Перевод Б. И. Ярко.

ОБРАЗЦЫ ПОЭЗИИ ВАГАНТОВ¹

1

Бросим все премудрости.
По боку учение!
Наслаждаться в юности—
Наше назначение.
Только старости пристало
К мудрости влечение.
Быстро жизнь уносится;
Радости и смеха
В молодости хочется;
Книги—лишь помеха.
Вянут годы вешние,
Близятся осенние;
Жизнь все безутешнее,
Радостей все менее.
Тише кровь играет в жилах,
Нет в ней прежней ярости;
Ратью немощей унылых
Встретят годы старости.
Но имеем право мы
Быть богоподобными,
Гнаться за забавами
Сладкими, любовными.
Нам ли, чьи цветущи годы,
Над книгой сутулиться?
Нас девичьи хороводы
Ждут на каждой улице.
Их пляской игривою,
Чай, не оскоромисься:
С девой нестроптивою
Живо познакомишься.

Я гляжу, как то и дело
Девы извиваются,
И душа моя от тела
Словно отрывается.

Анонимная песня XI—XII вв. из сборника «Carmina burana». Перепечатано из книги: Р. О. Шор, Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература средних веков (IX—XV вв.), стр. 36—37. Перевод О. Б. Румера.

2

Обличить намерен я
Лжи природу волчью,
Часто, медом потчюя,
Нас питают желчью.
Часто сердце медное
Златом прикрывают,
Род ослиный лывиную
Шкуру надевает.
С голубиной внешностью
Дух в разладе волчий;
Губы в меде плавают,
Ум же полон желчи;
Не всегда-то сладостно
То, что с медом схоже;
Часто подлость кроется
Под атласной кожей.
Замыслы порочные
Скрыты речью нежной,
Сажа сердца скрашена

Мазью белоснежной.
 Поражая голову,
 Боль разит все тело;
 Корень высох,—высохнуть
 И ветвям приспело.
 Возглавлять вселенную
 Призван Рим, но скверны
 Полон он, и скверною
 Все полно безмерной.
 Ибо заразительно
 Веянье порока,
 И от почвы гниlostной
 Быть не может прока.
 Рим и всех и каждого
 Грабит безобразно;
 Пресвятая курия
 Это — рынок грязный!
 Там права сенаторов
 Продают открыто;
 Там всего добыешься ты
 При мошне набитой.
 'Есть у римлян правило,
 Всем оно известно:
 Бедного просителя
 Просьба неуместна.
 Лишь истцу дающему

В свой черед дается.
 Как тобой посеяно,
 Так вот и пожнется.
 К папе ты направился?
 Ну, так знай заране:
 Ты ни с чем воротишься,
 Если пусты длани.
 Кто пред ним с даянием
 Появился малым,
 Взором удостоен он
 Будет очень вялым.
 Писарь и привратники
 В этом с папой схожи;
 Свора кардинальская
 Не честнее то же.
 Если мзду обильную
 Ты им не предложишь,
 То и дела правого
 Выиграть не сможешь.

Стихотворение немецкого ваганта, известного под прозвищем Архиппиды (середина XII в.). Перепечатано из книги: Р. О. Шор, Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература средних веков (IX—XV вв.), стр. 41. Перевод О. Б. Румера.

АДАМ ДЕ ЛА-АЛЬ

(ок. 1238—1286)

ИГРА О РОБЕНЕ И МАРИОН¹

(ок. 1283)

М а р и о н (*поет*)

Робен любит, он со мной,
 Он со мной связан ввек и будет мой.
 Для него я краше солнца,
 Он мне алого суконца
 Подарил для балахонца.
 Беги ж, мой час!
 Робен любит, он со мной,
 Юн со мной связан ввек и будет мой.

Р ы ц а р ь на лошади приближается,
 напевая песню.

Р ы ц а р ь (*поет*)

Я с турнира возвращался без забот,
 И одну я повстречал красу Марот,
 Вся в цветах была, казалось мне, она
 Или феей иль принцессой рождена.

М а р и о н]

Робен, когда ты любишь,
 Так уведи меня!

Р ы ц а р ь

Пастушка! да хранит вас бог.

М а р и о н

Бог в помощь, рыцарь.

Р ы ц а р ь

Если б мог,
 Я предложил бы нежной деве
 Вопрос: зачем в ее напеве
 Уже не раз призыв звучал:
 Робен, когда ты любишь,
 Так уведи меня!

М а р и о н

Вот, славный рыцарь, почему:
 Робен мне мил, а я — ему.
 Я всех ему дороже в свете;
 Он подарил мне вещи эти —
 Корзину, посох мой и нож.

Гэ! трэри, делюрьо, делюрьо, де-
люрель,
Трэри, делюрьо, делюрьо, делюро.
{Удаляется.}

М а р и о н (одна, поет)
Ах! Робишон.
Пусть часы летят —
Приди ко мне.
Пусть часы летят —
Давай играть.
И пусть часы летят,
И пусть часы летят!

Р о б е н (за сценой поет)
О, Марион!
Пусть часы летят —
Иду к тебе.
Пусть часы летят —
Давай играть.
И пусть часы летят,
И пусть часы летят!

М а р и о н
Робен!

Р о б е н
Марион!

М а р и о н
Когда сюда
Ты шел, узнала без труда
Тебя по песне я, мой свет.
А ты меня узнал или нет?

Р о б е н
Узнал, когда увидел стадо.

М а р и о н
Робен, тебе сказать мне надо,—
В вину не ставь ты только мне,—
Был человек здесь на коне.
Себе напялив рукавицу,
На кулаке держал он птицу,
И он просил любить его,
Но не дождался ничего.
Тебя я огорчить могла ли?

Р о б е н
Марион! я умер бы с печали!
Уж, верно, он запел не то б,
Когда б Готье Упрямый Лоб
Да мой другой родня Бодон
Со мной его погнали б вон.
Повеселились бы тут черти!

М а р и о н
Робен, ты огорчен до смерти!
Давай устроим пир горой.

Р о б е н
Встать на колени пред тобой
Я должен?

М а р и о н
Нет, сядь рядом, брат,
Мы будем есть.

Р о б е н
Я очень рад.
Дай около тебя мне сесть.
Но я совсем забыл принесть
С собой какой-нибудь еды.

М а р и о н
Так что ж! Тут нет большой беды.
Есть хлеб, и сыра есть для нас
За пазухой моей запас.
Вот яблоки. Ну, чем не пир?

Р о б е н
Творец, как жирен этот сыр!
Ешь, ешь, сестра.

М а р и о н
И ты. Смотри,
Захочешь пить, так говори.
С водою свежей есть горшок.

Р о б е н
Мой бог! свињи бы съесть кусок,
Что вы коптили нынче летом.

М а р и о н
Робен, оставим мысль об этом,—
Она висит так высоко!
Ведь быть довольным всем легко.
Ты для утра изрядно сыт.

Р о б е н
Творец! как мой живот болит!
Я так устал, шары катая.

М а р и о н
Робен, ты выиграл? Не скрывая,
Мне отвечай. Ах, дай-то боже!

Р о б е н
Да, на то похоже,
Свет мой, да, на то похоже.

М а р и о н
О, как чудесен праздник наш!
Скажи, какой приказ мне дашь?
Исполню все, даю в том слово.

Р о б е н

Проверю, правда ль ты готова
Такой подружкой быть примерной,
Как ты нашла, что друг я верный.

(Поет.)

Пастушка-лада,
Ты моя отрада,
Отдай, отдай мне свой венок!
Отдай, отдай мне свой венок!

М а р и о н (поет)

Если ты знаешь цену,
Я тебе его надену,
Чтоб сильнее любить меня ты
мог,
Чтоб сильнее любить меня ты
мог.

Р о б е н (поет)

Да, будешь ты мой мил-дружочек.

Я дам тебе свой поясочек,
Свою суму, свой посошок.
Пастушка-лада,
Ты моя отрада,
Отдай, отдай мне свой венок!
Отдай, отдай мне свой венок!

М а р и о н

Хоть сейчас, милый мой дружок,
Исполни, брат, мою затею.

Р о б е н

Что хочешь? Я ведь все умею.

М а р и о н

Ах, отца спасенья ради,
Покажи искусство ног.

Р о б е н

Матери спасенья ради,
Лучше б сделать я не мог,—
Спереди и сзади
Глянь-ка, спереди и сзади.

М а р и о н

Ах, отца спасенья ради,
Сделай ловкий поворот.

Р о б е н

Матери спасенья ради,
Отличусь я здесь, Марот,
Чтоб с тобой жить в ладе,
Верь мне, чтоб с тобой жить в ладе.

М а р и о н

Покажи, отца мне ради,
Ловки ль руки у тебя.

Р о б е й

Матери спасенья ради,
Все я сделаю любя,
Чтоб с тобой жить в ладе,
Верь мне, чтоб с тобой жить в ладе.

М а р и о н

Ах, пройдишь, отца ты ради,
Молодецки колесом.

Р о б е н

Матери спасенья ради,
Покажусь я молодцом
Спереди и сзади,
Глянь-ка спереди и сзади.

М а р и о н

Отвечай, отца мне ради,
Ты ль всех праздников краса?

Р о б е н

Матери скажу я ради,
Да,—хоть больше волоса
Спереди, чем сзади,
Стриг я спереди, чем сзади.

М а р и о н

Робен, ты б фарандолу² мог
Вести?

Р о б е н

О, если бы сапог
Я рваных не имел, то да.

М а р и о н

С тобой мы пара хоть куда!
Ступай же, сделай, как прошу я.

Р о б е н

Сейчас за музыкой пойду я
И братьев также приведу.
Коль рыцарь, на свою беду,
Вернется, будет мне подмога.

М а р и о н

Робен, ступай же ради бога.
И пусть с тобой придет Перетта,
Моя подруга. Сделай это,—
Наш праздник будет веселей.

Р о б е н

Готье! Бодон! откройте! эх!
Вы дома ли, красавцы братья?

Б о д о н

Здорово, брат! Хотел бы знать я,
С чего ты запыхался так?

Р о б е н
С чего? Тут дело не пустяк.
Устал я, выбился из сил.

Б о д о н
Что ж, кто-нибудь тебя побил?

Р о б е н
Нет, но нужны вы оба мне.
Явился нынче на коне
Какой-то менестрель,— и он
Просил любви у Марион.
Боюсь, вернется он опять.

Б о д о н
Тогда ему не слобровать!

Г о т ь е
Да, да! Клянусь своей башкой!

Р о б е н
Мы пир устроим, да какой!
Сберутся все мои друзья,
Гюара и Перетту я
Сышу.

Б о д о н
Беги же, что есть силы.
Я захвачу с собою вилы.

Г о т ь е
А я — дубину.

Р о б е н
Перонелла!
Перетта! Эй!

П е р о н е л л а
Робен, в чем дело?

Р о б е н
Марион зовет тебя, бежим!
Устроить праздник мы хотим.

П е р о н е л л а
Л кто там будет?

Р о б е н
Мы вдвоем,
Готье Упрямый Лоб, потом
Бодон с Гюаром да Марот.

П е р о н е л л а
Я юбку ту, что мне идет,
Надену.

Р о б е н
Нет, Перет! Ни-ни!
И так ты хороша, взгляни.
Ждать не заставь ты только нас.

П е р о н е л л а
Я за тобой сейчас иду,
Овец я только соберу.

Р о б е н и П е р о н е л л а уходят,
появляется рыцарь.

Р ы ц а р ь
Пастушка, нынче поутру
Здесь повстречалась мне не ты ли?

М а р и о н
Вы лучше б обо мне забыли.
Любезны вы, хоть отбавляй.

Р ы ц а р ь
Красавица пастушка, знай,—
Явился я не с мыслью злою.
Вторично встретясь здесь с тобою.
Ищу я птицу со звонком.

М а р и о н
Идите вдоль плетня — на нем
Свою ищите птицу смело.
Она туда вишь улетела.

Р ы ц а р ь
Ну, это вроде небылицы.
Я, впрочем, не искал бы птицы,
Когда б красоткой был такой
Любим я.

М а р и о н
Дайте мне покой!
Наверно, будет он взбешон.

Р ы ц а р ь
Да кто?

М а р и о н
Конечно, Робишон.

Р ы ц а р ь
Он?

М а р и о н
Да. Узнай он все,— и дня
Не стал бы он любить меня,
А мне в нем счастье и отрада.
Останусь здесь пасти я стадо —
Других вы не дождетесь слов!

Рыцарь

Сколь жалок я, когда готов
С тобой пускаться в разговоры!

Марион

Зачем так долги ваши сборы?
Сюда идут уже, мой бог. *(Поет.)*

То в серебряный свой рог
Мой Робен трубит.
Уйдите, троньтесь же мольбой!

Рыцарь

Прощай, пастушка! Бог с тобой!
Тебя неволить не хочу.

*(Видит Робена, который держит
в руках его сокола.)*

А, негодяй, я научу,
Как с птицею шутить моею!
Тот, кто тебе наклал бы в шею,
Наверно сделал бы умно.

Робен

Ах, рыцарь, так шутить грешно.
Он так и рвется, нет с ним сладу.

Рыцарь

Прими пощечину в награду.
В тебе убавить надо прыти.

Робен

Гей! люди! люди! Помогите!

Рыцарь

Ты хнычешь? Получи взамен!

Марион

Святая мать! Кричит Робен.
Наверно, на него напали.
Мне меньше было бы печали
Овец своих всех потерять.
Я вижу рыцаря опять.
Он мстит за то, что презрен мною.
Робен! друг милый! Что с тобою?

Робен

Моя подружка! Я убит!

Марион

Мой бог! Вам, рыцарь, право, стыд
Так истерзать его ужасно.

Рыцарь

Он мучил сокола напрасно
И недостоин снисхожденья.

Марион

Не знает с ним он обхожденья.
Ах, сжальтесь: малый он простой.

Рыцарь

Охотно, но пойдём со мной.

Марион

Нет, никогда!

Рыцарь

Я не шучу.
Другой подруги не хочу.
Я на коне умчуся с милой.

Марион

Так вы меня берете силой!
Робен, спаси! Мне страшно стало!"

Робен *{один}*

О, я несчастный! все пропало!
Придут на помощь поздно братья,
Марион уж нет, все в ключьях платье.
И как же рыцарь больно бьет!

Готье

Эй, проснись, Робен, проснись.
Увезли твою Марот.

Робен

Ах, братья! Опоздали вы!
Я потерял Марион, увы!

Готье

Мы отобьем ее все вместе.

Робен

Потише, будь нас целых двести,
Ему все это нипочем.
Огромным машет он мечом,
Совсем как бешеный! Пока
Я получил лишь тумака,—
И то забуду я не скоро.

Готье

Приди я во-время, без спора
Ее он взять бы не посмел.

Робен

Хочу я знать, каков удел
Моей подружки бедной с ним:
Из-за кустов мы поглядим.
Отнять бы я Марион не прочь,
Лишь согласитесь мне помочь.
Теперь прибавилось от злости
Мне храбрости.

М а р и о н
Ах, рыцарь, бросьте
Меня—умней так будет, право.

Р ы ц а р ь
Какая же мне в этом слава?
Нет, поезжай со мной,—за то
Я дам тебе, уж знаю что.
К чему гордиться предо мною?
Тебя я птицею речною,
Убитой мною, накормлю.

М а р и о н
Я больше жирный сыр люблю,
И мне от вас ничто не мило.

Р ы ц а р ь
Пусть вразумит вас божья сила!
Ну, право же, я прост, такой,
Как ты, пленившись красотой.
Прощай!

М а р и о н
Путь добрый, господин!
Робен, зная, сердится, один,
Что он со мною разлучен.

Р о б е н
Гу! гу!

М а р и о н
Мой бог! то гукнул он!
Робен! друг милый! Как дела?

Р о б е н
Марион! Ты мне всегда мила!
Верь, ты мне — как сиянье дня.

М а р и о н
Целуй же, коли так, меня.

Р о б е н
Охотно, если ты велишь.

М а р и о н
Ну, поглядите,— вот глупыш.
Меня целует он при всех.

Г о т ь е
Ведь мы родня, так где ж тут грех?

М а р и о н
Ну, он такой уж дурачок,
Что пред деревней всей бы мог
.Меня обнять он горячо.

Р о б е н
Кто б удержаться мог?

М а р и о н
Еще!
Глядите-ка, каков нахал!

Р о б е н
О, как я вдруг отважен стал!
Я б показал теперь ему...

М а р и о н
Робен, конечно, — но к чему?

Р о б е н
Спроси, как, разлучась с тобой,
Я рвался с рыцарем на бой.

Г о т ь е
Робен, мы знаем — ты храбрец,
Но раз беде пришел конец,
Пусть нас она уж не тревожит.

П е р о н е л л а
Марион! Пусть бог тебе поможет.

М а р и о н
Теперь нам остается спеть:
Мы в своем кругу веселом,
И никто скучать не смеет!

Б о д о н
Все собрались, и потому
Начнем игру.

М а р и о н
Во что?

Г ю а р
В Кузьму
Святого.

М а р и о н
Нет! как там ни бейся,
Подымут на смех.

Г ю а р
А не смейся
Сама!

М а р и о н
А кто ж игру возьмется
Нам объяснить?

Г ю а р
Коль засмеется
Тот, кто святому дар несет,
Его он место сам займет.
Кто выиграл, тот и прав, известно.

Г о т ь е
Святым кто будет?
Р о б е н
Я-
Б о д о н
Чудесно!
Готье! Дар первый за тобой.
Г о т ь е
Прими мой дар, Кузьма святой,
А если для тебя он мал,
Тогда...
Р о б е н
Смеешься,—проиграл!
Г о т ь е
Да, правда.
Г ю а р
Ну, Марион, иди.
М а р и о н
Кто проиграл?
Г ю а р
Готье.
М а р и о н
Гляди,
Святой прекрасный...
Г ю а р
Ну, потеха!
Не удержаться ей от смеха!
Перет! Тебе итти пора.
М а р и о н
Нет, это гадкая игра.
Перетта, так ведь?
П е р о н е л л а
Хуже нет!
И, право, я вам дам совет
Другую поискать забаву.
Двум девушкам игру по нраву
Найдите,— вас-то ведь четыре.
Г о т ь е
Давай рыгать! Нет в целом мире
Игры смешней!
Р о б е н
Готье, ужель
Смутить Марион имел ты цель?
Смотри, она моя зазноба.

Б о д о н
Сыграть с Готье готовы оба
Мы в короли и королевы.
Велите королем быть мне вы,
Я задавать вопросы стану.
Г ю а р
Нет, чтобы было без обману,
Счет по рукам мы поведем.
Г о т ь е
Десятый будет королем.
Б о д о н
А кто начнет?
Г ю а р
Готье, твой брат.
Г о т ь е
Что ж, я начну, коль все хотят.
И раз.
Г ю а р
И два.
Р о б е н
И три.
Б о д о н
Четыре.
Г ю а р
Марион, считай, коль ты в цифири
Сильна.
М а р и о н
Изволь: и пять.
П е р о н е л л а
И шесть.
Г о т ь е
Семь.
Г ю а р
Восемь.
Р о б е н
Девять.
Б о д о н
Десять. Честь
Быть королем за мной теперь.

Г о т ь е
Не станем спорить мы, поверь.
Все было ладно, по закону.

Р о б е н
Теперь не тронь его. Корону
Ему наденем.

Г ю а р
Дай, Перетта,
Свою нам шляпу,—будет это
Его венец.

П е р о н е л л а . *

Возьми, король.

Б о д о и
Готье, к двору итти изволь.

Г о т ь е
Охотно! Все, что вам угодно,
Коль то с моим желаньем сходно,
Я совершить готов сейчас.

Б о д о н
Скажи, ты ревновал хоть раз?

Г о т ь е
Да! У подружки был я,—вдруг
Я у дверей услышал стук.
Признаться, тут я начудесил.

Б о д о н
Ну, ты, Робен.

Р о б е н
Король, будь весел.
На что ответ я должен дать?

Б о д о н
Робен, скажи нам, как узнать,
Бычка нам бог послал иль телку?
Да вслух^ответь, не втихомолку.

Р о б е н
Хотите знать ответ? Он прост.
Король, приподнимите хвост,—
А больше не скажу я вам
Ни слова: это был бы срам.

М а р и о н
Вопрос был гадкий.

Б о д о н
В свой черед
Гюар пусть ко двору идет.

Скажи,—да помни, лгать ведь грех,—
Какое блюдо лучше всех?

Г ю а р
Свиной тяжелый, жирный зад,
С приправой чесноку я рад
Всегда до тех пор есть, покада
Хватает сил.

Б о д о н
Ге-ге! Не худо!
Гюар а выбор сразу видно!

Г ю а р
Перетту ко двору.

П е р о н е л л а
Мне стыдно!

Б о д о н
Иди, Перет, да мне скажи
Всю правду-истину, без лжи.
Когда и где тот случай был,
Что испытать любовный пыл
Тебе пришлось сильнее всего?

П е р о н е л л а
Король, не скрою ничего.
Мне любо, ежели на луг
Приходит мой сердечный друг,
И близ овец мы с ним вдвоем
Сидим и ни о чем дурном
Тогда и мысль нам не придет.

Б о д о н
И все?

П е р о н е л л а
Ну, да!

Г о т ь е
Она все врет.

Б о д о н
Клянусь творцом, я верю ей!
Марион! Ну, ко двору живей!

М а р и о н
Смотри, чтоб был вопрос хорош.

Б о д о н
Скажи,— да помни, что за ложь
Ответ пред королем ты дашь,—
Как мил тебе молодчик наш
Робен, который так красив?

М а р и о н
Клянусь, ответ не будет лжив.
Так мил Робен мне, мой храбрец,
Как ни одна из всех овец,
И и даже та, что стала маткой

Б о д о н
Так быть любимым—жребий сладкий.
Пусть все узнают твой ответ.

Г о т ь е
Марион! Беда страшней всех бед!
Волк утащил овцу из стада.

М а р и о н
Робен! Бежать скорее надо!
Ужель в беде ее я кину?

Р о б е н
Готье, дай мне свою дубину.
Быть храбрым для мужчины долг.
Го-го! Эй, волк! Го-го! Эй, волк!
Со мной тягаться волку тяжко.
Марион, возьми ее.

М а р и о н
Бедняжка!
Да как ты держишь? Что с тобой?
Хвост вышел рядом с головой.

Р о б е н
Не важно! Это я спешил.
Взгляни, где волк ее схватил.
Небось, наделал ей изъяна.

Г о т ь е
Нет, погляди, что здесь за рана.

М а р и о н
Готье, какой вы нехороший!

Р о б е н
Марион, избавь меня от ноши.
Но берегись ее,—она
Укусит.

М а р и о н
Как она грязна!
Пусти ее в траву скорее.

Б о д о н
Робен, когда тебе милее
Всех в свете Марион, когда
Ей хочешь верным быть всегда,
То лучше бы без дальних слов
Ее и взял ты.

Р о б е н
Я готов
Б о д о н
Ну, что ж, тогда бери ее,
Не медли.

Р о б е н
Все ли здесь мое?

Б о д о н
Бери, что хочешь, да спеш.

М а р и о н
Смотри, Робен, не задуши.

Б о д о н
Вот, значит, и пример Перетте.

П е р о н е л л а
Мне? Человека нет на свете,
Кто б занят был моей судьбой.

Г о т ь е
Мы парой быть могли б с тобой.
Перет, скажи, не правда ль?

П е р о н е л л а
Да.
Но не решусь я никогда
Сойтись с тобою из-за брата.
Вы с ним, как малые ребята!
Меж вами не было бы лада.

Г о т ь е
Не хочешь, значит и не надо.
Довольно здесь одной четы.

М а р и о н
Робен, чем угостишь нас ты?

Р о б е н
Я не беден, мой дружок,
У меня есть пирожок.
Будем есть мы с поцелуем,
Рот ко рту, рука с рукой.
Мы на славу попируем,
Подожди меня, друг мой.
Я люблю тебя еще, Марот!

М а р и о н
О, да!

Р о б е н
Так слушай дальше. Вот!
Я зажарил каплуна,
У него спина жирна.

Будем есть мы с поцелуем,
Рот ко рту, рука с рукой.
Мы на славу попируем,
Подожди меня, друг мой.

М а р и о н
Вернись, я буду ждать дружка.

Р о б е н
А вы готовьте все пока.
Ты скатерть юбкой замени:
Разложат пусть на ней они,
Что у кого найдется пищи.

М а р и о н
Охотно, коль она нужна.
Готово, вот вам и она.

Г ю а р
Теперь извольте все принести,
Что у кого съестного есть.

П е р о н е л л а
Робен назад бежит поспешно.
Взгляни, как скачет он потешно.

М а р и о н
Всегда веселье с ним и смех.

П е р о н е л л а
Да, похвалить его не грех
И все готов, Маротты ради,
Он сделать.

М а р и о н
Посмотрите: сзади
За ним и музыка идет.

Р о б е н
Вот и вернулся я, Марот.

М а р и о н
Сядь ближе, Робишон, ко мне.
Они на этой стороне
Пусть будут. Ешь, мой милый друг.
О чем задумались вы вдруг,
Готье?

Г о т ь е
Я думал, что когда б
Робен мне не был братом, слаб
Я оказался б и тебя
Искать я стал бы любя.
Я до таких, как ты, охоч.

Р о б е н
Ты руки уברי-ка прочь!
Подруга не твоя она.

Г о т ь е
Уж не ревнив ли ты? Вот на!

Р о б е н
Да.

М а р и о н
Как, Робен, ты думать мог?

Р о б е н
Он все тебя толкает в бок.

М а р и о н
Готье, прошу вас быть спокойней f
Шутить могли бы вы пристойней.

Г о т ь е
Хотите, я для вас спою?

Р о б е н
Да.

Г о т ь е
Ну, так слушать песнь мою.
Одижье! Сам Ренберж вам говорит:
дрянь...⁸

Р о б е н
Готье, довольно! Перестань!
Ты слишком в шутках стал раз-
вязным,
Подобно менестрелям грязным.

Г о т ь е
Достойно было бы глупца
Бояться красного словца.
Иль не по вкусу песнь моя?

Р о б е н
Конечно, нет.

П е р о н е л л а
Хотела б я,
Робен, чтоб в праздник наш веселый,
Нас всех повел ты фарандолой.

М а р и о н
Робен, ты обещал мне, вспомни.

Р о б е н
Творец, как это тяжело мне.

М а р и о н
 Так дай тебя я поцелую.

Р о б е н
 Я молодецки протанцую—
 Так поцелуй мне сладок твой!
 Но раньше мы вдвоем с тобой
 Пропляшем.

М а р и о н
 Начинай же живо.
 Мой бог, как пляшешь ты красиво.

Р о б е н
 Так хорошо сплясал я, значит?

М а р и о н
 Все сердце от восторга скачет,
 Что лучше пляшешь ты других.

Р о б е н
 Теперь готов вести я их
 И фарандолой.

М а р и о н
 Ну, за дело!

Р о б е н
 Скорей, мои красотки, смело
 Вы все за мной, я впереди.
 Марион, перчатку мне ссуди,—
 Тогда пойду я с большим жаром.

П е р о н е л л а
 Робен, как хорошо, недаром
 Все восхищаются тобой.

Р о б е н
 За мной, все за мной, за мной по
 тропинке,
 По тропинке, по тропинке по лесной.

Adam de la Halle, *Jeu de Robin et Marion*, 1283—1286. Опубликовано в сборнике пьес средневекового французского театра: L. J. N. Monmerqué et F. Michel, *Théâtre français au moyen âge*, Paris, 1842, pp. 102—120. Перевод Бенедикта, сделанный для постановки в «Старинном театре» (1907). Печатается с рукописи, хранящейся в Ленинградской центральной театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (инвентарный номер 16776).

ИСПОЛНЕНИЕ «ИГРЫ О РОБЕНЕ И МАРИОН» В XIV ВЕКЕ {Анжер, 1392}

Жан Заика и пятеро или шестеро других школяров, его товарищей, отправились ряжеными в город Анжер для исполнения действия, именуемого «Робен и Марион», как это имеют обыкновение делать ежегодно на ярмарке в день троицы в упомянутом городе Анжере местные жители, как школяры и дети горожан, так и другие. Вместе с Жаном Заикой и его товарищами была также ряженая девочка.

Отпускное свидетельство от 1392 г., цитированное в «Глоссарии» Дюканжа под словом «Robinetus». Приведено в книге: L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, Paris, 1886, pp. 324—325.

ПРИМЕЧАНИЯ

Всепянейшая литургия

- ¹ З е р н ь (*древнерусск.*)—игра в кости.
- ² К р у ж а л о (*древнерусск.*)—кабак.
- ³ П о с л а н я е—в эту пародию на чтение апостола вставлены подлинные стихи из «Деяний апостолов».
- ⁴ Г р а д у а л е—пение, когда священник поднимается на ступени алтаря.
- ⁵ Игру слов подлинника: «laus (хвала)—fraus (обман)» переводчик заменил игрой слсв «хвала—хула».
- ⁶ Пародия на молитву «Отче наш».

Образцы поэзии вагантов

¹ Ваганты (дословно—«бродячие люди») или голиарды («шутники», «весельчаки») — бродячие клирики средних веков. Представляли собой деклассированную группу духовного сословия, оторвавшуюся от церкви и духовенства и сближавшуюся (по образу жизни и по характеру своей деятельности) с жонглерами. Ваганты сочиняли и исполняли песни, написанные на латинском языке и имевшие то любовное, то сатирическое, направленное против церковной аристократии содержание. Наиболее выдающимся по своему дарованию вагантом был немецкий клирик, известный под прозвищем «Архипииты» (вторая половина XII в.). Мы печатаем одно из стихотворений Архипииты, а также анонимную песню вагантов, относящуюся к XI—XII векам.

Игра о Робене и Марион

¹ «Игра о Робене и Марион» Адама де Ла-Аль — драматизованная пастурель, одна из первых средневековых французских светских пьес. Она была представлена в Неаполе при дворе Роберта II, графа Артуа, между 1283 и 1286 г. Адам де Ла-Аль написал не только текст, но и музыку пастурели.

² Фарандола — старинный провансальский (южнофранцузский) народный танец.

³ Готье запекает здесь отрывок из французского пародийного сатирического эпоса • об уродливом и нескладном рыцаре Одижье.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

МИРАКЛЬ

РЮТБЕФ

(ок. 1230—1285)

ЧУДО О ТЕОФИЛЕ'

Отрывки

Здесь начинается история Теофила.

Теофил

Мой господин! В моей мольбе
Я столько помнил о тебе!
Все роздал, раздарил, что мог,
И стал—совсем пустой мешок.
Мой кардинал сказал мне: «Мат!»
Король мой загнан в угол, взят,
А я вот—нищенствую сам...
Подрясник свой к ростовщикам
Снесу иль жизни я лишусь...
И как с прислугой разочтусь?
И кто теперь прокормит их?
А кардинал? Ему до них
Нет дела... Новым господам
Пусть служат... Он к моим мольбам
Не снизойдет... Чтоб он издох!
Ну, хорошо! Я сам не плох!
Будь проклят верящий врагу:
Сам провести его могу.
Чтобы свое вернуть, готов
Пойти на все без дальних слов.
Его угроз не побоюсь...
Повешусь, что ли? Утоплюсь?
Отныне с ним я вовсе квит,
Путь для меня к нему закрыт...
Эх, славный бы провел часок
Тот, кто его бы подстерег,
Чтобы посечь, пообтесать!
Вот только как его достать?
Он забрался так высоко,
Что нам добраты я нелегко,
Его нельзя и палкой вздуть:
Сумеет быстро улизнуть...

Ах, если б только удалось,
Ему бы солоно пришлось...
Смеется он моим скорбям...
Разбилась скрипка пополам,
И я совсем безумным стал!
Смотри, что слух пойдет,—скандал!
Меня прогонят от людей,
Запрут, не пустят к ним, ей-ей,
И всякий словом попрекнет,
Укажет пальцем-, скажет: «Вот,
Как с ним хозяин поступил...»

Здесь идет Теофил к Саладину,
который говорил с дьяволом, когда хотел

Саладин

Эге! Что с вами, Теофил?
Во имя господи! Ваш лик
Печален, гневен... Я привык
Всегда веселым видеть вас...

Теофил

Ты знаешь сам: в стране у нас
Я господином был всегда.
Теперь—богатства нет следа.
Всего ж грустней мне, Саладин.
Что я, как верный паладин,
Не забывал латинских слов
И по-французски был готов
Без всякой усталости хвалить
Того, кто по миру ходит
Заставил нагишом меня.
И потому решаюсь я
По непривычному пути

К делам неслыханным итти
Затем, чтоб только как-нибудь
Свое достоинство вернуть.
Его терять—позор и стыд.

С а л а д и н

Честь ваша мудро говорит:
Тому, кто злата видел свет,
Ведь ничего ужасней нет,
Чем к людям в рабство поступить,
Чтоб только сладко есть и пить
И слушать грубые слова...

Т е о ф и л

Совсем кружится голова...
О Саладин, мой друг и брат!
Еще немного—и навряд
Не лопнет сердце у меня!

С а л а д и н

Мученья ваши вижу я,
Кто столько заслужен, как вы,
В таких делах и головы
Своей лишиться может вдруг.

Т е о ф и л

Увы! Все так, мой верный друг!
И потому прошу тебя,
Не скажешь ли, меня любя,
Какие в свете средства есть,
Чтобы вернуть богатство, честь
И милость? Я на все готов.

С а л а д и н

Угодно ль вам без лишних слов
В борьбу с хозяином вступить?
Тогда вы будете служить
Вассалом у того, чья власть
Воротит вам не только честь,
Но больше, чем хотели вы,
Богатства, почестей, молвы.
Поверьте мне, не стоит ждать.
Пора вам дельно поступать.
Я вашего решенья жду.

Т е о ф и л

На это с радостью иду.
Исполню твой совет благой.

С а л а д и н

Идите с миром вы домой.
Как ни грусти, придется им
Вернуть вас к почестям былым.
Я завтра утром здесь вас жду.

Т е о ф и л

Приду, брат Саладин, приду!

Да сохранит тебя твой бог,
Когда б ты все исполнить мог.

Здесь Саладин обращается к дьяволу
и говорит:

С а л а д и н

Христианин пришел просить
Меня с тобой поговорить.
Ты можешь двери мне открыть—
Мы не враги.

Я обещал—ты помоги.
Заслышишь поутру шаги—
Он будет ждать.

И надо мне тебе сказать—
Любил он бедным помогать.
Тебе—прямая благодать.

Ты слышишь, черт?
Что ж ты молчишь? Не будь так
горд—

Быстрее, чем -в миг.
Сюда ты явишься, блудник:
Я знаки тайные постиг.

Здесь Саладин заклинает дьявола.

Багаги лака Башаге
Ламак каги ашабаге
Каррелиос.
Ламак ламек башалиос,
Кабагаги сабалиос,
Бариолас.
Лагозатха кабиолас,
Самагак эт фрамиолас,
Гаррагиа!²

Тогда заклятый дьявол появляется
и говорит:

Д ь я в о л

Вы правильно сказали речь.
Она, как самый острый меч.
Мне ранит слух.

С а л а д и н

И поделом, нечистый дух,—
Затем, что на ухо ты туг,
Когда я здесь.
Я вот собью с тебя всю спесь.
Не станешь больше спорить здесь
Эй, слушай весть:
У нас ведь клерк послушный есть
Ты должен, черт, из шкуры лезть.
Чтоб залучить
Его к себе чертям служить!
Как полагаешь поступить?

Д ь я в о л

Зовется как?

С а л а д и н

Зовется: Теофил. Был враг
Чертям—и вовсе не дурак
В юдоли сей.

Д ь я в о л

Я с ним боролся много дней,
Но он бежал моих сетей.
Пусть он приходит без друзей
И без коня
В сей дол, чтоб увидеть меня
На утре завтрашнего дня.
Не тяжек труд:
И сатана и я—все тут
Его охотно приберут
К своим рукам,
Но только, чтоб святой свой храм
В пути к моим пустым местам
Не вспомнил вдруг,
Не то—помочь мне недосуг.
Со мной повежливей будь, друг,
И больше не терзай мне слух.
Теперь прости.
Хоть на недельку отпусти.

[...]

Здесь Теофил отправляется к дьяволу
и страшно боится, а дьявол говорит ему:

Д ь я в о л

Приблизься. Сделай два шага.
Не будь похож на мужика,
Который жертву в храм принес.
Теперь ответь мне на вопрос:
Твой господин с тобой жесток?

Т е о ф и л

Да, господин. Он слишком строг.
Он сам высокий сан принял,
Меня же в нищету вогнал.
Прошу вас, будьте мне оплот.

Д ь я в о л

Меня ты просишь?

Т е о ф и л

Да.

Д ь я в о л

Так вот:

Тебя приму я, как слугу.

Тогда и делом помогу.

Т е о ф и л

Вот, кланяюсь я, господин,
Но с тем, чтоб вновь высокий чин
Мне получить, владеть им мне.

Д ь я в о л

Тебе не снился и во сне
Тот чин, который я, клянусь,
Тебе добыть не откажусь.
Но раз уж так, то слушай: я
Беру расписку от тебя
В умно расставленных словах.
Не раз бывал я в дураках,
Когда, расписок не беря,
Я пользу приносил вам зря.
Вот почему она нужна.

Т е о ф и л

Уже написана она.

Тогда Теофил вручает расписку дьяволу
и дьявол велит ему поступать так:

Д ь я в о л

Мой друг и брат мой Теофил.
Теперь, когда ты поступил
Ко мне на службу, делай так:
Когда придет к тебе бедняк.
Ты спину поверни и знай—
Своей дорогою ступай.
Да берегись ему помочь.
А кто заискивать непрочь
Перед тобой,—ты будь жесток
Придет ли нищий на порог.
Остерегись ему подать.
Смиренье, кротости, благодать.
Пост, покаянье, доброта—
Все это мне тошней креста.
Что до молитв и благодать,
То здесь ты лишь умом раскинь.
Чтоб знать, как это портит кровь.
Когда же честность и любовь
Завижу,—издыхаю я
И чрево мне сосет змея.
Когда в больницу кто спешит
Помочь больным,—меня мутит.
Скребет под ложечкой—да как!
Делаю я добрым—злейший враг
Ступай. Ты будешь сенешал.
Лишь делай то, что я сказал:
Оставь все добрые дела
И делай только все для зла,
Да в жизни прямо не суди,
Не то примкнешь, того гляди,
Безумец ты, к моим врагам!

Т е о ф и л

Исполню долг, приятный вам.
В том справедливость нахожу,
Что этим сан свой заслужу.

Тогда кардинал посылает искать Теофила,

К а р д и н а л

Эй ты, Задира, плут, вставай!
За Теофилом поспедай!
Ему вернуть решил я сан.
Кто ввел меня в такой обман?
Ведь он честнее всех других.
Среди помощников моих
Достоин сана он один.

З а д и р а

Святая правда, господин.

Здесь Задира говорит с Теофилом:

З а д и р а

Кто здесь?

Т е о ф и л

Ты сам-то кто, злодей?

З а д и р а

Я—клерк.

Т е о ф и л

Ну, я-то поважней!

З а д и р а

Мой господин высокий, я
Прошу вас не судить меня.
Меня прислал мой господин,
Он хочет возвратить вам чин.
Богатство ваше и почет.
Веселья вам пришел черед.
Отлично заживется вам.

Т е о ф и л

Чтоб черт побрал вас всех! Я сам
Давно хозяином бы стал,
Когда б умнее поступал!
Я сам его вам посадил,
А он меня богатств лишил,
Послал на улицу нагим.
Прогнал меня, так черт же с ним
За ссоры, ненависть, вражду!
А впрочем, так и быть, пойду.
Послушаю, что скажет он.

З а д и р а

Отдаст с улыбкой вам поклон.
Он думал вас лишь испытать,
Теперь начнет вас награждать.
Опять вы будете друзья.

Т е о ф и л

Недавно сплетни про меня
Мои друзья пустили тут!
Пусть всех их черти подерут!

Здесь раскаивается Теофил; он приходит
в капеллу Мадонны и говорит:

Безумец жалкий я! Куда теперь
пришел?

О, расступись, земля! Я в ад себя
низвел.

Когда отрекся я и господином счел
Того, кто был и есть источник
всяких зол

Я знаю, согрешив, отверг свято
состав

Я бузины хлебнул взамен целебных
трав

Над хартией моей злой дьявол
тешит нрав,—

Освободит меня, живую душу взяв
Меня не примет бог в свой светлый
вертоград

Душа моя пойдет к чертям в ки
пучий ад

О, расступись, земля! Там кажды,*
дьявол рад.

Там ждут они меня, клыки свои
острят'

Господь, что делать мне, безумцу.
научи-

Веем миром надо мной занесены
бичи,

Всех адских глаз в меня направлены
лучи

Все двери предо мной закрылись
на ключи!

Сойду ль когда с пути моих
безумных дел?

За малое добро я господу презрел.
Но радости земли, которых я
хотел.

Закинули меня в безрадостный
предел!

Семь лет иду тропой твоею, сатана!
Трудна моя вина от хмельного
вина;

Расплата за грехи мне скоро
суждена,

Плоть плотникам-плутам в аду
обречена.

Больной душе моей возлюбленной
не стать,

Мадонну за нее не смею умолять.
Плохие семена пришлось мне
рассевать:

В аду придется им расти и
созревать

Безумен я, увы! Темна судьба моя!
В отчаяньи и я и ты, душа моя!

Когда бы смел просить святой
защиты я.

Тогда спаслись бы мы—моя душа
и я.
Я проклят и нечист. В канаве
место мне,
Я знаю, что сгорю на медленном
огне.
Гакой ужасной смерть не снилась
и во сне!
Я мукою своей обязан Сатане.
Уже ни на земле, ни в небе места
нет.
Где черти обдерут несчастный мой
скелет?
В кромешный ад итти совсем охо-
ты нет,
А господу я враг, — закрыт мне
райский свет.
Не смею умолять святых мужей и
жен:
Я к дьяволам ходил нечистым на
поклон;
Проклятый свиток мой моим
кольцом скреплен!
В несчастный день я был богат-
ством искушен...
Святых мужей и жен не смею я
молить,
Мадонну кроткую не смею я любить,
Но чистоту ее осмелюсь восхвалить:
Я знаю—за хвалу нельзя меня
хулить.

Здесь обращается Мадонна к Теофилу
и говорит:

М а д о н н а

Кто там нашел в капеллу путь?

Т е о ф и л

О, дай лишь на тебя взглянуть!
Я—бедный Теофил,
Кого сам дьявол заманил,
И обольстил, и окрутил,
Спасенья жду.
К тебе с молитвою иду:
Не дай погибнуть мне в аду,
В пучине зла.
Меня лишь крайность привела
Меня ты некогда звала
Слугой своим.

М а д о н н а

Иди отсюда, пилигрим.
Расстанься с домом ты моим.

Т е о ф и л

Не смею, нет!

О роз благоуханный црет!
О белых лилий чистый све;
Что делать мне?
Попал я в сети к сатане,
Неистов он, жесток ко мне:
Что предпринять?
Я не устану призывать
Твою святую благодать,
О дева дев!
Сойди ко мне, небесный сев.
Смири их сатанинский гнев
И утоли!

М а д о н н а

Несчастный Теофил, внедми:
Ты был слугой мне на земли.
Безумен ты,
Но черной хартии листы
Верну тебе из темноты,
Иду за ней.

Здесь отправляется Мадонна
за хартией Теофила.

Эй, Сатана. Ты у дверей?
Верни мне хартию скорей!
Затеял споры ты, злодей,
С моим слугой,
Но здесь—расчет тебе плохой:
Ты слишком низок, дьявол злой!

С а т а н а

Мой договор?, , , , ,
Нет, лучше гибель и позор!
Не так я на согласие скор!
Вернул я сан, и с этих пор—
Он мой слуга!
Его душа мне дорога.

М а д о н н а

Вот я намну тебе бока.

Здесь приносит Мадонна хартию Теофи

Мой друг, вот хартия твоя:
Ты плыл в печальные края.
Но радости и бытия
Даю ключи.
Ты к кардиналу в дверь стучи
Ему ты хартию вручи,—
Пускай прочтет
Ее с амвона, чтоб народ
Узнал, каким путем влечет
Лукавый бес.
В богатство по уши ты влез.
Душе легко погибнуть здесь.

Теофил

О дева,—так!
Попал, несчастный, я впросак.
Труд потерял, кто сеял так:
Не проведешь теперь!
Здесь приходит Теофил к кардиналу:
он вручает ему хартию и говорит:
Я здесь, во имя вышних сил,
Хоть грех тяжелый совершил.
Должны вы знать,
Что душу мне пришлось продать;
Пришлось худеть и голодать,
И был я наг,
А Сатана, лукавый враг,
Завел меня в глухой овраг!
Вина тяжка,
Но девы светлая рука
Меня вернула, бедняка,
На правый путь.
Я мог кривым путем свернуть
И в преисподней потонуть,
В пучине зла.

Затем, что добрые дела
Душа навеки предала,
И бес велел
Расписку дать и захотел,
Чтоб я на ней запечатлел
Печать кольца.
Потом страдал я без конца,
Не смея приподнять лица
И весь в огне.
Пошла святая к Сатане,
Вернула ту расписку мне
И знак кольца.
Теперь прошу вас, как отца,
Чтоб знали чистые сердца.
Ее прочесть.

Rutebeuf, Le miracle de Théophile. Опубликовано в книге: L. J. N. Monmerqué et F. Michel, Théâtre français au moyen âge. Перевод А. Блока. Перепечатано из книги: А. А. Блок, Собр. соч. т. VII. Изд. писателей в Ленинграде, 1932. стр. 11—33.

ЖАН БОДЕЛЬ

ИГРА О СВЯТОМ НИКОЛАЕ'

Французский мираклё XIII века

Отрывки

Проповедник. Послушайте, о, послушайте, господа и дамы, да сохранит господь ваши души. Не скучайте вашей пользой. Мы хотим говорить сегодня о святом Николае-исповеднике, который совершил столько прекрасных чудес. Те, которые говорят правду, рассказывают нам то, что мы читаем в его житии; как некогда был языческий царь, живший рядом с христианами, и каждый день была война между ними. Однажды они совсем не береглись, и были они застигнуты врасплох и обмануты, и много было убито или взято в плен. Язычники легко разбили их. Затем они увидели в хижине почтенного пожилого человека, который на коленях молился перед изображением святого Николая, барона. И пришли туда низкие неверные и нанесли ему много бесчестия и страдания. Потом взяли его и изображение и, крепко связав, держали его, пока не привели к царю, который был очень рад победе. И они рассказали ему историю о христианине, и это все. «Негодный,—сказал ему царь,—веришь ли ты в это дерево?»—«Государь, но ведь оно сделано по образу святого Николая, которого я очень люблю; и затем молю его и взываю к нему, потому что никто, от сердца зовущий его, никогда не потеряется. И охрана его столь хороша, что умножает и заставляет приносить доход все, что ему поручают охранить».—«Негодяй, я велю изрубить тебя, если он не сохранит и не умножит моей казны; я отдам ему ее под охрану, чтобы уличить тебя на деле». Тогда он велит ввергнуть его в темницу и надеть ему железный ошейник на шею. Потом приказывает открыть свои сундуки и при них поставить изображение святого Николая; потом говорит, что если ктонибудь причинит им ущерб и оно (изображение) не сумеет дать отчета в том, то христианин подвергнется мучению. И так он поручил свое имение, о чем

стало ведомо грабителям. Однажды ночью собрались они втроем, пришли к казне и похитили ее, а когда они унесли ее, то господь послал на них сон; такое желание сна охватило их, что заснули они, не знаю, где, в одном жилище. Но чтобы сократить «чудо», я пойду дальше по описанию. И когда царь узнал об этом и увидел, что казна его утащена, он счел себя обманутым. Он приказывает тогда привести к себе заключенного. И, увидев его, он спрашивает «Негодяй, зачем ты обманул меня?» Едва мог отвечать честный человек, как увели его те, что с двух сторон держали его: один толкает его, другой его тянет. Царь приказывает, чтобы его предали позорной смерти. «О царь, ради бога, дай мне только сроку на сегодня, чтобы узнать, не избавит ли меня святой Николай от этих оков». С большим трудом дал ему царь отсрочку; но писание говорит, что он повелел вновь увести его в темницу; и когда честный человек был приведен туда, он всю ночь провел в молитве и не переставал плакать. Святой Николай, который не забывает слуги своего, отправился в путь; он пришел к грабителям и разбудил их, потому что они спали. И лишь только они его увидели, они тотчас помыслили действовать по воле его. И он настойчиво повелел им без промедления отнести обратно казну и при ней поставить изображение, как они нашли его. Когда царь испытал таким образом высокое чудо доброго святого, то приказал, чтобы к нему привели честного человека, не сделав ему зла. И приказал крестить себя и других своих язычников, и стал он честным человеком и добрым христианином, и с тех пор не имел охоты творить зло.

Господа, мы находим это в житии святого, чьего праздника канун сегодня. Поэтому не удивляйтесь, если вы увидите что-нибудь, ибо все, что вы увидите, будет, не сомневайтесь в том, примерное представление :<чуда> так, как я вам рассказал его. Игра эта сочинена из «Чуда святого Николая». Теперь молчание. Вы его услышите.

Сенешал. Царь, так как ваши бароны собрались, велите им напасть на христиан.

Царь. Сенешал, клянусь Магометом, за войной дело не станет. Они будут или перебиты, или взяты в плен, или изгнаны. Идите, Сенешал, скажите им от меня, чтобы они теперь отправлялись в поход.

Сенешал. Сеньоры, всем вам вместе говорю от имени царя, чтобы вы шли нанести вред христианскому закону. Вы потребованы сюда, чтобы уничтожить христиан: нужно отомстить за зло, которое они нам принесли. Идите же: царь приказал так.

Все. Идем, встанем на защиту Магомета.

Христиане. Гроб святой, помоги нам. Сеньоры, теперь действуйте. Сарацины и язычники идут, чтобы причинить нам зло. Смотрите, как блестит оружие, сердце мое трепещет от робости. Теперь надо действовать так, чтобы проявить нашу доблесть. На каждого из нас приходится по сотне счетом.

Один христианин. Сеньоры, не сомневайтесь, вот наше решение. Я знаю, что все мы умрем, служа господу богу; но я дорого продам себя, если мой меч не сломается. Ни шлем, ни кольчуга не защитят никого. Сеньоры, пусть каждый принесет себя в жертву на служение богу. Рай будет нам наградой, а им—ад. Смотрите, чтобы, когда дойдет до рукопашной, они встретили наше оружие.

Христианин (*молодой рыцарь*). Сеньоры, хотя я и молод, не презирайте меня: часто в небольшом теле бывает великое сердце. Я сразу этого разбойника; я уже давно решил это; и я убью его, если он прежде не убьет меня.

Ангел. Сеньоры, будьте спокойны, не испытывайте ни боязни, ни страха. Я—посланный господом нашим, который избавит вас от страданий. Да будут сердца ваши тверды и уповают на бога. Имейте в сердцах ваших уверенность по отношению к неверным, которые идут на вас. Смело поло-

жите за бога тела ваши, ибо это есть смерть, которою все любящие бога и верующие в него должны умереть.

Х р и с т и а н и н . Кто вы, прекрасный господин, ободряющий нас и приносящий нам столь высокое слово божие? Знайте, что если правда то, что вы нам говорите, то мы твердо встретим наших смертельных врагов.

А н г е л . Я ангел господень, милый друг; он послал меня сюда, чтобы укрепить вас. Будьте уверены, ибо господь сделал вас избранными на небесах. Идите, вы хорошо начали. Во славу божию вы будете изрублены в куски; но вы получите венец высший. Я уйду; пребывайте с богом.

[- 1

Тогда сарацины убивают всех христиан.

Э м и р И к о н и у м а . Царь, возрадуйся больше, чем когда-либо, как как мы кончили. Нашими силами и нашей мудростью воры и мошенники мертвы, так что поля покрыты ими на четыре мили во всех направлениях

Ц а р ь . Сеньоры, вы очень хорошо служили мне. Но я никогда не видал такого негодяя, как вижу там, направо. Скажите мне, кто это может быть?

С е н е ш а л . Царь, чтобы дать подивиться тебе, мы велели оставить его живых. Теперь узнай, чем он занимался: я нашел его молящимся на коленях, со сложенными руками, в слезах перед своим рогатым Магометом

Ц а р ь . Скажи, негодяй, ты веришь в это?

Ч е с т н ы й ч е л о в е к . Да, государь, клянусь святым крестом И справедливо, чтобы весь мир молился ему.

Ц а р ь . Скажи же мне, почему, скверный негодник?

Ч е с т н ы й ч е л о в е к . Государь, это—святой Николай, помогающий угнетенным; чудеса его всем явны: он возвращает все потери, он выводит заблудших на истинный путь, он призывает к богу неверных, возвращает зрение слепым, воскрешает утопленников; вещь, вверенная его хранению, яе потеряется и не испортится, даже если бы то был этот дворец, полный! золота; только бы он был поставлен при казне: такова милость божия, емаданная.

Ц а р ь . Негодяй, я это скоро узнаю; прежде чем я уйду отсюда, твой Николай подвергнется испытанию: я хочу поручить ему свою казну, не если только я потеряю даже то, что может поместиться в моем глазу, ты будешь сожжен или колесован. Сенешал, сведи его к Дюрану, моему мучителю и палачу. Но смотри, чтобы он был заключен в оковы. !

С е н е ш а л . О Аполлон и Магомет! Я видел сейчас сон о сокровище самого короля, что его нельзя спасти; напротив, земля опустилась под ним и оно провалилось прямо в пропасть. Я успокоюсь, только когда его увижу {Царю.) О царь! Какая тебе неудача! Мошенник тот, что тебе советует. Вставай, несчастный царь, потому что казна твоя унесена.

Ц а р ь . Что это, Магомет? Кто меня будит? Сенешал, что ты гоцоришь?

С е н е ш а л . Царь, ты беден и нищ. Но ты не должен ни с кого взыскивать, раз ты доверил самое большое имущество, какое есть, охране деревянного человека; вот он лежит на земле.

Ц а р ь . Сенешал, ты правду сказал, что я потерял мою казну. Это сделал негодяй старик, который третьего дня проповедовал мне. Вели привести его ко мне, ибо час суда его настал.

С е н е ш а л . О ты, тюремщик Дюран, твой узник жив еще? Царь желает его видеть.

Д ю р а н . Эй, негодяй! На твой позор, я заставлю тебя—не вру—пройти сегодня три шага по скверной дороге. Царь, вот он. Дай бог, чтобы никому, кроме меня, не пришлось расправиться с ним. Прошу тебя, дай мне это как награду.

Ц а р ь . Негодяй, скверно же ты поступил с моим сокровищем. Дороге

продал ты мне свою проповедь. Твой бог больше не защитит тебя. Дюран, теперь придумай жестокую смерть, чтобы разрушить его тело.

Дюран. Государь, я рад, что его отдают мне: я заставлю его умирать два дня, прежде чем он издохнет.

Честный человек. О царь! Не гневайся, но дай мне еще на сегодня отсрочку и*запрети убивать или мучить меня. Господь еще там, где он обычно пребывает, и он поможет мне, если захочет. День отсрочки стоит сто марок; не одна война за день превратилась в мир.

Царь. Ну, Дюран, оставь его еще на сегодня и приведи ко мне завтра утром.

Дюран. Пошел назад, негодяй, на цепь! Пускай для христиан наступит тяжкая неделя.

Честный человек. Пресчастливейший святой Николай, помоги мне в моей нужде, ибо пришел конец мой, если враги одолеют меня! В нужде узнается друг. Господин, помоги же своему человеку, на которого озлобляется языческий царь; он не хочет сносить, чтобы я жил еще! До завтра отложен мой конец, если казна не будет принесена. Господин, утешь несчастного, который убивается в плаче и слезах!

Святой Николай. Злодеи! Враги господи! Вставайте! Вы слишком долго спали. Вы будете повешены без всякой пощады. Согрешили вы, украв казну, а хозяин—укрывая ее.

Пенседе (*один из воров*). Кто это разбудил нас? Господи, как я крепко заснул.

Святой Николай. Негодяи, все вы умрете; в этот час поставлены яиселицы; вы погубите жизнь свою, если не послушаетесь моего совета.

Пенседе. Честный человек, который испугал нас, кто ты? Ты, который вселяешь в нас такой страх?

Святой Николай. Я—святой Николай, наставляющий заблудших на путь истины. Отправляйтесь все в путь и отнесите царю сокровища его. Вы совершили великое безрассудство, когда осмелились подумать похитить его. Образ, который был поставлен при казне, должен был охранять ее. Тотчас же, смотрите, чтобы он был поставлен на место, также и сокровище, если вам дороги тела ваши. А образ поставьте сверху. Я ухожу сейчас, без промедления.

Пенседе. Во имя крестного знамения. Клике, что вы об этом думаете? И что вы об этом скажете, Разуар?

Разуар (*другой вор*). По-моему, честный человек, кажется, говорит правду; я страшно испуган.

Клике (*третий вор*). А я чувствую сильное страдание; никогда я никого так не боялся.

Трактирщик. Господа, я на себя ничего не беру. Если вы совершили какое-нибудь преступление, то освободите живо мой дом, потому что мне не нужно такой прибыли.

Пенседе. Хозяин, вы были нашим соучастником, раз пришло время говорить правду, и вы должны иметь равную долю и в преступлении и Рямении.

Трактирщик. Вон! Подлецы, обжоры! Вы хотите покрыть меня позором! Кень! Получи с них что следует и выставь их из моего дома!

Кень. Ну, Клике, нечего разговаривать: освобождайтесь—ка от этого плаща. Кто принимает такой народ, не обойдется без шума и без драки.

Клике. Сколько денег я должен?

Кень. Семнадцать: пять за вино да двенадцать займы. Где Пенседе и Разуар? Ну, оставляй—ка твой плащ за все!

Клике. Кень, ты здорово дерешь!

Кень. Почему? Разве я худо считал? Я еще очень добр к тебе, доставай ая сташить твой плащ. Теперь можете идти куда хотите.

Пенседе. Господа, теперь дело еще хуже, чем прежде. Дьявол нас ловит и думает опозорить.

Разуар. Ну, Пенседе, нагружайся; ты ее (то-есть казну.—*Ред.*) принес, ты и унеси!

Сенешал. Государь, сон мой сбился, потому что казны возвратилось больше, чем было украдено: я думаю, что она удвоилась. и святой Николай стоит сверху!

Царь. Сенешал, что ж ты смеешься надо мной?

Сенешал. Царь, никогда не было такой большой казны: она превышает казну Октавиана; ни у Цезаря, ни у Ираклия не было такой!

Царь. Отон, какое огромное чудо! Идите скорей за христианином!

Сенешал. Дюран, выпусти честного человека. Ему теперь нечего пояться за свое тело; зачем же прятать его?

Дюран. Ну, негодяй! Я очень ошибся, что не повесил вас за пальцы и не вырвал коренных зубов.

Сенешал. Царь, вот он, я привожу его к тебе; он к твоим услугам и в твоих руках; ты можешь его казнить или оставить в живых.

Царь. Честный человек, ступай за святым Николаем; я исполню, безуловно, его волю.

Честный человек. Господи! Да будешь славен ты за то, что осенил своей милостью этого царя, который был врагом твоим! Господи! Обманщик тот, кто не верует в тебя и кто оставляет служение твое, ибо сила твоя сияет и блещит. Царь, отвергни безумие свое и отдайся и руками и сердцем богу, чтобы он сжалился над тобой, и барону, святому Николаю.

Дюран. Христианин, христианин! Мне тяжело, что я медлил так!

Царь. Святой Николай, я отдаю себя под твою защиту и вручаю себя твоей милости, без всякого лукавства и обмана! Господь! Я делаюсь твоим человеком и отрекаюсь от Аполлона, и Магомета, и от этого плута Тервагана!

Сенешал. Царь, совершенно так, как ты это сделал, и я отдаю всецело мою душу и тело святому Николаю, барону, и отрекаюсь от Магомета и Аполлона, и от всей их родни, и от всего их рода, и от этого низкого вора.

Эмир Икониума. Царь, так как ты обратился, то мы, имеющие от тебя наши уделы, мы обратимся также.

Царь. Сеньоры, станьте на колени и делайте все трое то, что делаю я.

Терваган. Палас аронеозиномас, баске анутудан донас, гегеамель кля орлан, берек ге маштарас тай².

Честный человек. Царь, что он хочет сказать теперь?

Царь. Честный человек, он умирает от горя и злобы, потому что я обратился к богу, но мне теперь нет дела до его разглагольствования Сенешал, идите и свергните идолов в синагоге. [...]

Честный человек, теперь нам нужно креститься как можно скорее: я хочу похвалиться служением господу.

Честный человек. Теперь мы должны пропеть во славу божию: «тебе бога хвалим».

Jean Bodel, *Jeu de Saint Nicolas*. Опубликовано в книге: L. J. N. Monmerqué et F. Michel, *Théâtre français au moyen âge*, pp. 162—207. Перепечатано из книги: С. М. Петров, *Литература позднего феодализма и раннего Возрождения (хрестоматия)*, М., 1930, стр. 58—75. Перевод (в прозе) И. И. Гливиенко.

ПРИМЕЧАНИЯ

Чудо о Теофиле

¹ «Чудо о Теофиле» Рютбефа, одно из наиболее художественных драматических произведений французского средневековья, насыщает популярное в средние века старинней⁴ оказание о Теофиле-управителе, продавшем за власть свою душу дьяволу, новым социальным содержанием.

² Саладин заклинает дьявола на так называемом «тарабарском» языке, частично -остоящем из испорченных турецких и арабских слов.

Игра о святом Николае

¹ «Игра о святом Николае» Жана Боделя—один из лучших французских мираклей XIII века, отличающийся большой динамикой действия и сочным бытовым колоритом. Как и все пьесы средневекового театра, «Игра о святом Николае» написана в оригинале тихами.

⁸ Терваган, как и Саладин в «Чуде о Теофиле», говорит здесь на «тарабарском» языке

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

МИСТЕРИЯ

ПРОШЕНИЕ ГОРОЖАН ШОМОНА О РАЗРЕШЕНИИ ИМ ПОСТАВИТЬ МИСТЕРИЮ

Нижеподписавшиеся горожане, земледельцы и обыватели город* Шомона, как истинные христиане, движимые набожностью во славу ГОСПОДИ и святого Иоанна Крестителя, патрона церкви вышеназванного города, смиренно умоляют о вашем согласии, поддержке и покровительстве им на постановку мистерии и персонажей, изображающих жизнь упомянутого святого Иоанна, в вышеназванном городе, в месте, наиболее удобном для этой цели. Они берутся всеми мерами по своей упомянутой набожности возбудить в народе желание ознакомиться через названную мистирию с рождением родством, жизнью, чудесами и смертью святого Иоанна, дабы поддержать тех, кто с интересом и набожностью желает вместо писания узнать и ознакомиться с жизнью святого Иоанна, их патрона.

Во всяком случае, не желая ничего предпринимать, не получив от вас— что совершенно разумно—разрешения, отпущения и согласия, которого они у вас почтительнейше просят и испрашивают, и не ожидая от всего этого начинания никакого сбора с народа,—разве только вам это будет угодно,— они, движимые исключительно щедростью и набожностью, хотя сами дать деньги на покрытие издержек по сооружению подмостков и сценически* эффектов, которые придется сделать, умоляя вас подписаться под этим указом и под этой просьбой. Именно при вашей поддержке, помощи и покровительстве не будет препятствий названным просителям в сооружении указанных* подмостков, и они не будут разломаны никем из этого города. Если вы примете вышеназванных просителей и их помощников под покровительстве и охрану короля и вашу, милостивые государи¹, то с помощью господа выше названные просители исполнят свой долг и будут молить бога за вас, за ваш* процветание и здоровье.

Приведено в книге: E. J e l i b o i »
La diablerie de Chaumont. 183&
pp. 15—16.

МИСТЕРИЯ СТРАСТЕЙ В МЕЦЕ

(1437)

В указанном выше году (1437) были представлены в Мече на площади <Страсти> господа нашего Иисуса Христа [...] и был построен театр самым благороднейшим образом. Он состоял из девяти сидений в высоту, а также и рядов вокруг него; и сзади находились большие и длинные сидения для сень

орови для дам. И исполнял роль господ бога священник по имени Никольиз Нефшателя, в Лотарингии, который был в то время кюре церкви св. Виктора в Меце. Жизнь упомянутого кюре была в большой опасности, и он едва не умер, будучи на кресте, так как у него перестало биться сердце, и он бы умер, если бы ему не оказали помощь. И случилось так, что другой священник был помещен вместо него, чтобы изобразить роль господ; этот священник был одним из палачей и тиранов на упомянутом спектакле. Однако его роль передали другому, и он изображал в этот день распятого. А на другой день упомянутый кюре церкви св. Виктора пришел в себя, изображал воскресенье я очень хорошо исполнил свою роль. И продолжалась эта мистерия четыре дня. В этом представлении участвовал еще один священник, по имени Жан де Миссейль, который играл роль Иуды; но так как он висел слишком долго¹, он также чуть не умер, так как сердце у него остановилось; поэтому его спешно вынули из петли, отнесли в близлежащее место и оттирала уксусом, чтобы привести его в себя. Пасть, служившая входом в ад на указанном представлении, была очень хорошо сделана; ибо с помощью некоего механизма она открывалась и закрывалась сама собой, когда черти желали войти в ад или выйти из него. И имела эта голова два стальных глаза, которые сверкали на диво. Учителем означенной игры и руководителем представления был клерк по имени Форсель [...]. И было в это время в городе Меце много благородных сеньоров, дам и князей из других местностей. Поэтому было приказано выставлять по всему городу ночью фонари в окнах и зажигать свет в дверях во все время упомянутого представления.

По современному описанию, опубликованному в книге: L. Petit de Julleville, Les mystères. t. II, Paris, 1880, pp. 12—13.

МИСТЕРИЯ О СВЯТОМ МАРТИНЕ В СЕРРЕ

(1496)

На следующий день, в понедельник, установилась хорошая погода, так что под звуки труб было отдано распоряжение мэром и старейшинами города Серра, чтобы все жители города прекратили свои дела и никто не смел производить работу в указанном городе в течение следующих за тем трех дней, когда должны были играть мистерию жития монсеньора святого Мартина, и чтобы все исполнители явились в монастырь указанного города Серра. Немедленно все зрители расположились на подмостках, исполнители также направились, куда им следовало, и были размещены в порядке сеньором Андриё согласно записи, и выступали под звуки труб, рожков, арф, барабанов и других громких и тихих инструментов, игравших во все время пути, до самого театра, обойдя его, как принято в таких случаях; и было все проделано так торжественно и так пышно, что нет сил человеческих описать, как все было красиво и великолепно.

После этого каждый отправился на свое место; и приказали два вестника начать представление, как написано в начале упомянутого текста. Потом начал говорить Люцифер, и во время его речи у того, кто играл роль сатаны, когда он хотел выйти из своего люка, являясь как бы из-под земли, загорелась одежда вокруг ягодиц, так что он сильно обжегся; но ему так скоро пришли на помощь, как будто ничего не случилось: быстро раздели и снова одели, и он исполнил свою роль; после этого он отправился к себе домой. Это происшествие сильно напугало исполнителей, ибо они думали, что если у них была неудача в начале, то и конец будет таким же. Однако с помощью монсеньора святого Мартина, который взял руководство делом в свои руки, все прошло в сто раз лучше, чем ожидали.

После этого происшествия отец и мать святого Мартина со своими людьми вышли на поле* и стали играть так живо, что все, как исполнители, так и зрители, были в восторге. Избавившись от упомянутого выше страха, указанные исполнители так осмелели и исполнились такой уверенности, что лев в своем логове или убийца в лесу не бывали никогда более гордыми и более уверенными, чем они, пока они играли.

В это утро представление начали между семью и восемью часами до полудня, а окончили между одиннадцатью часами и полднем. Для начала послеобеденного представления, которое началось в час дня, упомянутый сатана вернулся исполнять свою роль и в свое извинение сказал Люциферу

Злая смерть тебя родила,
Шлюхин сын, препакостный гад,
Чтоб тебя отучить от зла,
Я совсем спалил себе зад.

И после исполнил свою роль, а вслед за ним также все остальные, что кому полагалось. Потом сделали перерыв, чтобы пойти ужинать, между пятью и шестью часами, все время играя и используя время, как умели наилучшим образом. И потом у выхода из театра упомянутые исполнители расположились в порядке и прошли до церкви св. Мартина, чтобы набожно спеть, благодаря господу, «*Salve regina*»². На следующий день, во вторник, и в следующую затем среду приходили в театр и уходили из него в указанные выше часы. Таким образом, была исполнена упомянутая мистерия святого Мартина, патрона города Серра, столь торжественно, великолепно и доподлинно, без каких бы то ни было ошибок, что невозможно для человека, живущего на земле, рассказать в письменной форме о том, как она была исполнена в двенадцатый день октября месяца тысяча четыреста девяносто шестого года.

Из описания, составленного автором мистерии Андрие Делавилем. Приведено в книге: L. Petit de Julleville, *Les mystères*, t. II

ПОКАЗ МИСТЕРИИ В БУРЖЕ

(1536)

Около шести часов утра бургомистр и старшины вышеназванного города (Буржа.—*Ред.*) в сопровождении городских чинов, в количестве тридцати шести, в красных и зеленых одеждах,—бургомистр со старшинами на мулах с чепраками, а городские чины пешком, причем у каждого в руках был белый жезл,—отправились в целях поддержания порядка среди толпы народа в аббатство и монастырь св. Сульпиция в Бурже, где уже собралась большая часть граждан, которые должны были изображать действующих лиц мистерии. После обедни, на которой присутствовали все собравшиеся, граждане разошлись по комнатам и другим местам, для них приготовленным, для переодевания и облачения. Монахи монастыря встретили их с почтением и радушием и предложили им, не скупясь, угощение и вино.

Около девяти часов в названное аббатство прибыли судебные власти для того, чтобы оказать устроителям мистерии помощь и ознакомиться с распорядком устройства указанной процессии. Для этой цели забили в барабан трубачи и флейтисты заиграли, приглашая тем самым каждого стать на свое место. Тотчас же все отправились на определенные места, на большую, окруженную стенами площадь с тремя большими воротами. Через первые ворота, расположенные со стороны церкви, вошли все участники, а к другим воротам, ведущим к садам аббатства, окруженным заполненными водой рвами, так что

оттуда никто не мог войти, отправился уполномоченный и, став на возвышении, вызывал всех участников по очереди, согласно списку, в котором значились их имена и прозвища. Судебные власти, бургомистр и старшины пропустили их затем через третьи ворота на площадь, раскинутую вокруг пруда, так что обозрение всего распорядка не доставляло трудностей. Лошади и триумфальные колесницы, рай и ад остались на большом первом дворе. Последний по списку выходит на пригород св. Сульпиция, ворота которого были широко раскрыты.

Около одиннадцати часов стали выходить из аббатства в следующем порядке. Впереди ехал наместник короля и королевы Наваррских на муле, с белым железом в руке. Его сопровождали двенадцать сержантов с белыми жезлами в руках, которые освобождали путь и прокладывали дорогу среди толпы. Народ собрался в названном пригороде в таком огромном количестве, что лишь с величайшим трудом удавалось освободить узкий проход.

Шествие открывали пять трубачей, один горнист с четырьмя швейцарскими барабанщиками и два флейтиста. За ними следовали две адские фурии—голые люди с длинными волосами на многих частях тела, с длинными волосами на голове и с бровями, ниспадавшими до подбородка; кроме того, они как бы были покрыты язвами, а из их пасти, казалось, извергался огонь.

Затем следовали, горделиво шествуя, четыре маленьких дьявола, одетые в материи диковинной окраски, с трещотками, позолоченными шлемами и крыльями, которые непрерывно двигались.

За ними шествовали, великолепно выступая, шесть других дьяволов. Четверо из них были одеты в диковинно окрашенные одежды с блестками, частью позолоченными, частью посеребренными. Остальные двое были одеты в фиолетово-красный и оранжевый бархат, весь усеянный вышитыми змеями, ящерицами, ехиднами и другими гадами. У всех были большие крылья, ниспадавшие с плеч до ног. Они могли расправлять и опускать их по своему усмотрению. Кроме того, у всех были трещотки и позолоченные и посеребренные шлемы. Они извергали огонь из ушей и ноздрей и держали в руках изготовленные в форме змей огневые палицы, которые ежечасно сменялись особо приставленными для того людьми, так что они могли непрерывно извергать огонь.

Затем следовал огромный дракон, примерно двенадцати футов длиной, непрерывно двигавший головой, глазами и высовывавший язык, с которого часто струилось пламя. Между его крыльями, которые могли двигаться, сидел сатана, одетый в красный волосатый узорчатый бархат, опоясанный длинной змеей и все время вертевший головой и хвостом. На других частях его тела видны были малые змеи и драконы, также двигавшиеся. Его крылья были снабжены зеркалами, и он часто расправлял их. Его шлем был наполовину срезан и закрывал только голову: он был позолочен и усеян змейками и ящерицами, извергавшими огонь. В руках он держал скипетр, из которого в четырех местах струился огонь. Огонь этот заготавлился другим дьяволом, нарочно для сего приставленным, на обязанности которого лежало также управление движениями дракона.

Далее шел Велиал, наместник ада, в огненно-ярком бархате, вытканном изображениями разного рода зверей. На шее он нес живую черепаху, скрепленную золотой цепью, стоимостью от трехсот до пятисот талеров. Головной убор его пышно вздувался. Его крылья из разноцветно отсвечивающей тафты были украшены вышивками, шлем и трещотка были посеребрены. Он извергал огонь через ноздри, держал в руке огневую палицу и выступал горделивее других.

За ним следовал Цербер, привратник ада, одетый в красный волосатый наряд, усыпанный маленькими золотыми харями. Так же были украшены и его крылья. На шлеме его красовались три позолоченные головы, часто извергавшие огонь. В руках он держал адские сковороды, рассыпавшие такое множество искр, что казалось—их только что вынули из печки. Руки и ноги

перечисленных дьяволов были так устроены, что при ходьбе их когти раздвигались и сжимались, как у павлина.

Затем шла Прозерпина; из ее длинных грудей все время капала кровь, а иногда и огонь. На ней был посеребранный шлем.

Вслед за этими дьяволами везли ад, длиной в четырнадцать и шириной в восемь футов. Он имел вид скалы, на которой стояла горящая, покрытая?, пламенем башня. В ней находился Люцифер, но видны были только его голова и туловище. На нем была медвежья шкура, на волосах которой висели блестящие. На шлеме его были две хари различной окраски. Он непрестанно изрыгал огонь и держал в руках змей и ехидн, двигавшихся и извергавших?; огонь. На четырех углах скалы стояли четыре маленькие башни, в которые виднелись грешники, подвергаемые разного рода мучениям. С передней стороны скалы появлялась огромная змея, извергавшая огонь из пасти, из ноздрей и ушей. Из трещин выползали всевозможные змеи и большие жабы. Ад управлялся и передвигался с помощью некоторого количества людей находившихся внутри его и приводивших в движение различные орудия пытки, расположенные в особо для сего предназначенных местах, так, как им было приказано.

Позади ада, немного отступя, шел бесноватый в платье из зеленого шелка, усеянном золотыми яблоками, с воротником из желтого переливчатого шелка. На нем была шапочка диковинной формы, усеянная камнями; его вел отец, держа его на длинной позолоченной цепи. Отец был одет в зеленый шелк с воротником иудейского образца.

За ними следовали слепой и его слуга в красном и сером шелку. У слепого была лира, на которой он мог играть. Выглядели оба отлично, каждый в своем роде.

Далее несли расслабленного на носилках. Они были окрашены в зеленый цвет, убраны позолоченными картузами и закрыты разноцветной материей. На нем была шелковая рубашка оранжевого цвета и матерчатый головной убор.

Затем следовали один за другим всевозможные больные—слепые, хромые, бесноватые, горячечные и другие, все в тяжелых шелках, одетые гораздо богаче, чем им подобало. Всего числом от восемнадцати до двадцати человек.

Затем шли, играя, два барабанщика и один флейтист, шествуя перед толпой евреев и евреек, изображавших ариан, саддукеев, фарисеев, героев, сатрапов и носильщиков, всего около пятидесяти человек. Все они были хорошо одеты, на античный образец, в бархат, шелк, дамасскую ткань и тафту разнообразных цветов. Все были в шляпах, богато украшенных вышивками и камнями. Среди них ехали верхом на лошадях три трибуна, одетых в шелк и дамасскую ткань с опрокинутыми назад зубчатыми воротниками, причем на каждом зубце висела шелковая кисточка или жемчужина.

Затем следовал наместник Гиерополиса на большом верблюде, отлично сделанном, который вращал головой, раскрывал морду и высовывал язык. Военачальник вел его на шелковых вожжах, на которых висели богатые золотые кисти. На спине у верблюда находилось сидение с богатыми подушками[...]

Перед Иродом шли маленькие дети; некоторые из них несли арфы, лютни, малые скрипки и волынки, на которых они отлично играли; остальные пели. На триумфальной колеснице, обвешанной голубыми и золотыми тканями, усеянными девизами Ирода, находилось сидение в форме цветка. На нем сидели двое детей в казакиных из голубой тафты, с голыми руками и ногами и с лавровым венком на голове. Перед ними стоял на колеснице небольшой стол со спинетом, на котором они искусно играли одной рукой, держа в другой триумфальный венок, посреди которого висели на шелковых лентах две белые дощечки с надписями, исполненными золотыми буквами. Одна гласила: «Достоинство, развешанное на многих, гибнет». Другая: «Почести надлежит распределять по заслугам, а не по чину». Эту колесницу вели и двигали четыре стрелка [...]

Предшествуемый знаменщиком верхом на коне, двадцатью восемью маврами с палицами, вазами, лавровыми и триумфальными венками, затем двумя пышно украшенными конями выезжал Нерон на высоком станке, шириной в восемь и длиной в десять футов, увешанном спадающей до земли золотой парчой, на которой вытканы были, словно живые, большие орлы. На станке стояло сидение, также покрытое золотой парчой. Нерон восседал на нем, одетый в военное платье из синего бархата, вытканное растениями в античном вкусе. [...] Его осанка—была горделива, его внешность великолепна, а станок вместе с его особой несли восемь пленных королей, которые находились внутри, так что видны были только восемь коронованных голов с золотыми коронами. За ними следовали трубачи, горнисты, барабанщики и флейтисты.

Затем везли Рай, шириной в восемь и длиной в двенадцать футов. Он состоял из открытых тронов, нарисованных в виде облаков. Внутри и снаружи находились ангелочки, херувимы, серафимы и всякие власти небесные, срабатанные рельефно, со сложенными кистями рук; они непрерывно двигались. Посредине было сидение в форме радуги, на которой находились два золотых солнца на троне. На четырех углах была изображена троица—отец, сын и святой дух; за ними находились сидения, на которых восседали в богатых одеждах четыре добродетели—Справедливость, Мир, Истина и Милосердие, а рядом с божеством находились три маленьких ангела, шествовавшие около Рая, распевавшие гимны и песнопения в созвучии с музыкантами, которые играли на флейтах, арфах, лютнях, скрипках и виолах.

Всем шествием руководили судебные власти, бургомистр, старшины и часть устроителей, все на мулах с черными чепраками, держа в руках белые жезлы и имея полномочие следить за порядком, установленным в аббатстве. И порядок ничем не нарушался, и все прошло так спокойно, что даже представить себе трудно. Это казалось почти чудом, особенно если принять во внимание множество чужого народа, заполнявшего улицы. Я думаю, всемогущий бог руководил всем предприятием, ведая истинные помыслы устроителей, с его помощью выполнявших все начинание во славу и честь его и ради приумножения веры. Аминь.

«Распорядок триумфальной и великолепной процессии мистерии Апостольских деяний, имевшей место в Бурже, в воскресенье, в последний день апреля 1536 года». Записано королевским секретарем Жаком Тибу. Переиздано в Бурже, 1836. Опубликовано в немецком переводе в книге: Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm*, Berlin, 1921, pp. 454—478. Перепечатано из книги: «Массовые празднества», «Academia», Л., 1926, стр. 14—18.

МИСТЕРИЯ СТРАСТЕЙ В ВАЛАНСЬЕНЕ

(7547)

1

На празднике пятидесятницы 1547 года именитейшие горожане города представили на театре [...] жизнь, смерть и страсти спасителя, в двадцати пяти днях; и в каждый из этих дней были показаны вещи замечательные и достойные восхищения. Тайны рая и ада были изумительны и были способны заставить простой народ заподозрить волшебство, потому что были показаны Истина, ангелы и разные другие персонажи, спускавшиеся с большой высоты, то видимые, то как бы невидимые, а потом внезапно появляв-

шиеся; из ада Люцифер поднимался так, что никто не видел, как это делается, несомый драконом; жезл Моисея, сначала сухой и бесплодный, внезапно зацвел цветами и покрывался плодами; души Ирода и Иуды уносились на воздух дьяволами; дьяволы изгонялись из тел бесноватых; больные водяной и другие больные исцелялись, и все это происходило изумительным образом. Здесь Иисуса Христа возносил дьявол, который полз вдоль стены вышиной в пятьдесят футов; там он становился невидимым; в другом месте он принимал иной облик на горе Фавор. Было показано, как вода превращается в вино столь таинственно, что этому можно было поверить; и более ста лиц из числа зрителей захотели попробовать этого вина; пять хлебов и две рыбы таким же образом размножились и были разделены среди более чем тысячи человек; несмотря на это, осталось еще более двенадцати корзин. Смоковница, проклятая спасителем, казалось, засыхала, и листья осыпались с нее в одно мгновение. Затмение, землетрясение, распадение камней на части и другие чудеса, совершившиеся в момент смерти спасителя, были представлены с превосходным искусством. Толпа была столь велика благодаря тому, что много чужестранцев прибыло из Франции, Фландрии и других стран; потому сбор составил 4680 ливров, хотя зрители платили всего по одному лиарду или шести денье каждый.

Из «Истории города и графства Валансьен» д'Утремана (H. d'Utreman, Histoire de la ville et du comté de Valenciennes, Douai, 1639). Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les mystères, v. II, p. 155.

2

Следует отметить, что для наблюдения за производством расходов и за порядком упомянутых «Страстей» указанные исполнители избрали в Валансьене двенадцать (следует читать: тринадцать.—*Ред.*) суперинтендантов, чтобы те были учителями и руководителями и восстанавливали мир и согласие среди участников, если между ними возникнут какие-либо споры и раздоры; указанные суперинтенданты имели право даже подвергать штрафу указанных исполнителей, если они замечали за ними какой-нибудь проступок, не прибегая для этого к органам правосудия.

Также следует отметить, что упомянутые тринадцать суперинтендантов и все исполнители, которые взялись за это дело, обязались возместить произведенные расходы в том случае, если бы приключились мор и война, которые помешали бы играть и осуществить указанное предприятие, а также если кто-либо брал роль, чтобы играть ее, и не желал исполнять своего обязательства, он отвечал своим телом и имуществом. Указанное обязательство было заключено и подписано в страстной четверг, а на следующий день после Троицы начали играть. [...]

Ниже следуют правила и обязательства, как они были составлены и написаны на пергаменте [...].

Распорядок игры и мистерии страстей и воскресения нашего благословенного спасителя и заступника Иисуса Христа, во славу Божию исполняемой в сем городе Валансьене, начиная с понедельника праздника пятидесятницы года тысяча пятьсот сорок седьмого.

Все исполнители должны принести клятву и принять обязательство в присутствии ленного чиновника из замка и нотариуса, что они будут играть в дни, назначенные суперинтендантами, если только им не послужит оправданием болезнь.

Указанные исполнители должны принять те роли, которые суперинтендантам и распорядителям спектакля угодно будет поручить им.

Исполнители должны являться на репетиции в назначенные дни и часы

под угрозой уплаты за каждый раз, что они будут отсутствовать, штрафа в три денье, если у них не будет уважительного оправдания.

Каждый исполнитель должен всякий день, когда будут играть, являться на подмости, чтобы репетировать, под угрозой уплаты штрафа в шесть денье.

Каждый исполнитель должен в дни, когда будут играть, быть на подмостках в двенадцать часов и в месте, указанном для начала, под угрозой уплаты штрафа в десять денье.

Воспрещается всем исполнителям вмешиваться в распоряжения и дерзко роптать против суперинтендантов, которые назначены и поставлены так вести все дело, чтобы все окончилось миром и согласием во славу господа и города, под угрозой соответственного штрафа, который наложат на нарушителей суперинтенданты.

Никто из исполнителей не в праве отходить от того места, где он будет играть, без разрешения суперинтендантов или разумного оправдания, под угрозой уплаты штрафа в десять денье.

Никто из исполнителей не должен стоять у входных дверей и получать плату за вход, кроме тех лиц, которые будут для этого выделены суперинтендантами, под угрозой уплаты штрафа в шесть денье.

Каждый из исполнителей, выделенный суперинтендантами и получивший от них первую роль, должен внести одно золотое экю или стоимость его, чтобы помочь расходам, если он желает быть участником в успехе и неуспехе спектакля, а также на случай провинностей, которые он может совершить; и каждому будет возвращено то, что он дал взаймы, если только не будет убытка.

Никто из исполнителей не должен устраивать вечеринок и попоек в те дни, когда будут играть, а также накануне или после этих дней, но все должны довольствоваться угощением, которое устроят им на месте суперинтенданты.

Если случится между исполнителями какая-нибудь перебранка или ссора, они обязаны выслушать решение суперинтендантов и помириться, не обращаясь к правосудию, под угрозой уплаты штрафа в десять денье.

Исполнители, которые не пожелают дать вперед упомянутое выше золотое экю, должны удовлетвориться тем, что суперинтендантам угодно будет уплатить им за каждый день в конце представлений.

В отношении прибыли и дохода, буде таковой окажется, он будет разделен на две совершенно равные части. Первая половина пойдет всем выложившим свои деньги, будь они суперинтенданты, исполнители или администраторы, и если кто-либо выложил больше другого, он все же из-за этого не получит больше. Другая же половина будет разделена между исполнителями и администраторами по долям, размеры коих в зависимости от их заслуг будут установлены суперинтендантами; и не может быть установлена доля ни одного исполнителя без согласия не менее семи суперинтендантов.

Ни один мужчина и ни одна женщина не могут входить на представления бесплатно, кроме суперинтендантов, исполнителей и администраторов, и не могут входить бесплатно также их жены, дети и родственники.

Что касается до выполнения и расходов на работы, как наружные, так и внутренние, то они будут производиться по распоряжению одних суперинтендантов.

Суперинтенданты будут собираться по приглашению в числе не менее семи, чтобы приказывать все, что будет нужно и полезно.

Все упомянутые выше правила, приказы и статьи были сообщены исполнителям и администраторам и объявлены общеобязательными [...].

Всем суперинтендантам, исполнителям и администраторам, старым и молодым, девушкам и мужчинам, выдавали сумму в восемнадцать денье, чтобы они могли питаться и освежаться между двумя представлениями, будь то вместе или порознь.

Маленькие дети, которые были ангелами и не имели никакой роли¹, получали, чтобы подкрепиться, каждый по шесть денье.

Все желавшие услышать и увидеть упомянутую мистерию должны были платить сумму в шесть денье за каждый раз; те же, кто желал подняться на помост, который весьма удобно соорудили в упомянутом месте, должны были уплачивать двенадцать денье; и сумма выручки за двадцать пять дней составила 4680 ливров 14 су 6 денье.

По окончании всего была устроена публичная продажа всех костюмов и орудий, которые служили для представления упомянутой мистерии. Сумма от этой продажи составила 728 ливров 12 су 6 денье.

Всего израсходована была на помосты, костюмы исполнителей и все приспособления, служившие для сценических эффектов и надлежащих дел, сумма в 4179 ливров 4 су 9 денье.

Остаток выручки в размере 1230 ливров 2 су 3 денье был суперинтендантами распределен и выдан распорядителям и руководителям, одним больше, а другим меньше, в соответствии с тем, сколько они были заняты в больших или малых ролях.

Из «Истории города и графства Валансьен» д'Утремана. Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les mystères, t. II, pp. 145—146.

ПОСТАНОВКА МИСТЕРИИ В КРУГУ АМФИТЕАТРА

1

То, что по-английски называется «мираклем»¹, в Корнуэльсе является родом интерлюдии, составленной на корнуэльском наречии из какого-нибудь рассказа священного писания с добавлением тех грубостей, которые сопровождали древнюю римскую комедию. Для его исполнения устраивается где-нибудь в открытом поле земляной амфитеатр, окружающий площадку диаметром в сорок или пятьдесят футов. Деревенские жители стекаются туда со всех сторон за много миль, чтобы слышать и видеть миракль, в котором для развлечения ушей и глаз бывают черти и разные чудовища. Актеры не знают твердо своих ролей, и им подсказывает некто, который следует за ними сзади с книгой в руке и тихо говорит им то, что они должны произносить громко.

Из «Обзора Корнуэльса» Ричарда Керью (1602). Приведено в книге: Fairman Ordish, Early London theatres, 1899, p. 21.

2

Позади этого дома находился красивый и просторный театр, покрытый высокой полотняной крышей, и этот театр был круглым, по обычаю римлян, так что все могли сидеть, одни выше других, в двадцати рядах, а кругом наверху были еще три этажа, приятно распределенные на ложи и галереи...

Анонимное описание представления мистерии «Деяний апостольских» в Париже (1541). Опубликовано в статье: N. C. Brooks, Notes on performances of french mystery plays. «Modern Language Notes», may, 1924, p. 276.

ОПИСАНИЕ ПЕДЖЕНТОВ

1

Исполнялись эти пьесы таким образом: каждая гильдия имела свой педжент, который представлял собой высокий помост на четырех колесах с верхним и нижним ярусами; в нижнем исполнители одевались, а играли в верхнем, открытом со всех сторон, так что все зрители могли их видеть и слышать. Места, где они играли, находились на каждой улице. Они начинали сперва у Аббейгет, и после того, как первый педжент отыграл свою часть, он передвигался на большой перекресток перед домом мэра, а затем ехал дальше, по всем улицам, так что на каждой улице исполнялся педжент, пока все они не переиграли в назначенный день; когда ж все подходило к концу, из улицы в улицу передавался приказ о том, что они могут сходиться в том месте, откуда они начинали свои выступления. Так по всем улицам проходили педженты, все время играя одновременно.

Описание архидьякона Роберта Роджерса (2-я половина XVI в.). Приведено в книге: Albright, Shakespearean stage, 1912, p. 24.

2

До закрытия монастырей¹ этот город² был известен своими педжентами, которые исполнялись в праздник тела христового. Эти педженты, представляемые с большой торжественностью и благоговением братией этого монастыря, имели для нескольких сцен очень большие и высокие театры, помещенные на колесах и перевозимые для большего удобства зрителей во все главные части города. Содержание представления составлял рассказ из Нового завета, изложенный старинными английскими стихами.

Из «Варвикширской старины» Дегделя (William Dugdale, Antiquities of Warwickshire, 1656). Приведено в книге: «Historia histrionica» (1669). Перепечатано в «Select collection of english plays», v. XV, edited by Hazlitt, 1876, pp. 415—416.

РЕЖИССЕРСКИЕ РЕМАРКИ К «МИСТЕРИИ СТРАСТЕЙ» В МОНСЕ (1501)

Напомнить тем, кто делает гром, чтобы они исполняли свое дело согласно выписке, имеющейся у них, и чтобы они не забывали кончать, когда господь скажет: «Довольно, и да будет покой».

• * *

Здесь предупредить Дрого, сына Люсины, чтобы он лег на кровать, делая вид, что умирает, и вскоре после того Садок, Нарус, Набор и Эпilon хоронят его, не говоря ни слова.

* . *

Господь делает вид, что дышит на Адама. [...] Тогда Адам встает и стоит прямо. [...] Тогда ложится Адам. [...]. Тогда он создает Еву и ставит ее прямо. [...] Тогда она надкусывает [яблоко]. [...] И следует отметить, что Каин должен убить Авеля прямо над люком, в котором будет находиться ребенок, изображающий кровь Авеля, вопиющую о мщении.

Здесь напомнить, чтобы отвалили камень и зажали себе нос. [...] При редпоследней строчке речи Иисуса он должен подняться и крикнуть громким голосом: «Выходи, Лазарь!» После этого призыва упомянутый Лазарь должен встать в своем саване и упасть на колени.

Тогда упомянутые выше стражи падают на землю и делают вид, что спят, а два ангела отваливают камень, и Иисус восстает, выставляя из могилы сначала правую ногу.

* * *

Здесь Люцифер в виде змея отправляется в земной рай. И следует отметить, что исполнитель роли Люцифера не выходит из ада раньше, чем он не скажет нижеследующего; но это другой исполнитель, изображающий змея, и он должен отправиться к Еве, потому что Люцифер не успел бы во-время одеться змеем.

* * *

Должен быть предупрежден в раю тот, которому поручено направить голубя с зеленой веткой в клюве.

* * *

Здесь Ной посылает живого голубя, который улетает, а возвращается другой, деревянный, который приносит оливковую веточку и возвращается в ковчег.

* * *

Отметить, что здесь Иисус входит внутрь горы, чтобы надеть белое платье, самое белое, какое можно будет найти, а лицо и руки покроем загаром, и должен поднять руки, позади него будет большое солнце. Потом он должен быть поднят вверх с помощью машины, для этого предназначенной. Вскоре после этого должны появиться Илья—справа, в одежде кармелитского монаха и с тюрбаном пророка на голове, а Моисей—слева, держа заповеди; и пока все это будет приготовляться, Магдалина будет говорить, а Иисус не должен показываться, пока она не скажет всего.

Опубликовано в книге: G u s t a v e
C o h e n , Le livre de conduite du
régisseur et le compte des dépenses
pour le Mystère de la Passion, joué
à Mons en 1501, Paris, 1925.

КОСТЮМ ЧЕРТЕЙ В МИСТЕРИИ¹

Тогда Вильон устроил репетицию для своих чертей в городе и на базаре. Все черти были наряжены в волчьи, телячьи и бараньи шкуры, с бараньими головами, бычьими рогами и с большими кочергами; они были опоясаны толстыми ремнями, на которых висели коровьи бубенцы и колокольчики с мулов, производившие ужасающий звон. У некоторых в руках были черные палки с ракетами внутри, у других—длинные горящие головни, на которые они на каждом перекрестке полными пригоршнями бросали толченую смолу, отчего шел вверх огонь и страшный дым.

Из романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (François Rabelais, Gargantua et Pantagruel), кн. IV (1552), Гослитиздат, Л., 1938. Перевод В. А. Пяста.

РЕКЛАМА МИСТЕРИАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

Жану де Тиану, суконщику, за наем его лошади в течение восьми дней представления упомянутой мистерии, каковая (лошадь) была передана Гodefруа Ле-Руа, чтобы он созывал народ трубой на перекрестках упомянутого города в течение восьми дней представления упомянутой мистерии, по 6 су в день, всего 48 су.

Сиру Жану Бушару, живописцу, за изготовление шести надписей, которые были укреплены на шести воротах города, чтобы извещать о дне, избранном для представления упомянутой мистерии, 12 су.

Из расходной книги организаторов мистерии страстей в Монсе (1501), опубликованной Г. Коэном (G. Coëne), Le livre de conduite du régisseur etc., Paris, 1925).

ОХРАНА ГОРОДА ВО ВРЕМЯ СПЕКТАКЛЯ

{Тур. 1390}

Уплачена сумма в 20 су Мишелю Рюффу, Жану Соле, Маса де Нуайе и нескольким другим, а всего восьми лицам, которые по совету и указанию духовных лиц, горожан и жителей упомянутого города были подряжены в воскресенье, в праздник св. Христофора 25 июля 1390 года, провести весь этот день отчасти на колокольне церкви св. Мартина в Туре в качестве наблюдателей, коим поручено охранять городские ворота, отчасти на стенах упомянутого города, с целью следить за тем, чтобы никакие неведомые люди не вошли в упомянутый город в этот день, потому что с согласия жителей этого города в этот день исполнялось в упомянутом городе «Действо о семи добродетелях и семи смертных грехах».

Из архива городской ратуши в Туре. Опубликовано в книге: L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, p. 324.

ПРИМЕЧАНИЯ

Прошение горожан Шомона о разрешении им поставить мистерию

¹ Настоящее прошение обращено к членам городского муниципалитета, от которых зависело разрешение на постановку мистерии.

Мистерия страстей в Меце

*

¹ В евангельском рассказе Иуда, снедаемый угрызением совести, вешается на дереве. Очевидно, этот эпизод был инсценирован.

Мистерия о святом Мартине в Серре

¹ Поле (champ) в мистериальном театре называлось свободное от декораций («домиков») пространство, на котором, собственно говоря, и играли актеры. Местоположение «поля» было различно, в зависимости от системы расположения «домиков» в данном спектакле.

² Церковное песнопение католической церкви, которому в православной церкви соответствует «Богородица, дева, радуйся».

Мистерия страстей в Валансьене

¹ То-есть которым не надо было заучивать никакого текста.

Постановка мистерии в кругу амфитеатра

¹ В Англии термины «миракль» и «мистерия» были синонимичны.

Описание педжентов

¹ Имеется в виду конфискация земель католических монастырей королем Генрихом VIII в целях раздачи этих земель новообразовавшемуся дворянству. Эта мера привела к разрыву Англии с Римом и папой.

² Речь идет о городе Ковентри, славившемся своими мистериями.

Костюм чертей в мистерии

¹ Данный отрывок из сатирического романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» взят из XIII главы IV книги. Там рассказывается о том, как знаменитый поэт Франсуа Вильон, удалившийся под старость в Пуату, решил там поставить для развлечения местных жителей мистерию Страстей господних и экипировал чертей для этой постановки.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

МОРАЛИТЕ

НЫНЕШНИЕ БРАТЬЯ

Новое моралите для пяти персонажей¹

Пролог

Сограждане, торговцы, дамы наши,
Приветствую почтенное собрание.
Прошу вас, наострите уши ваши
И к представлению направьте все
вниманье.
Его даем мы вам не для потехи,
Но для того, чтоб правду показать.
Чтоб с божьей помощью и без помехи
Вы эту правду здесь могли узнать.

Отец

Хвала тебе, господь, спаситель
и отец,
Хвала тебе за то, что ты—творец
Благополучья моего земного;
Владелец я земли и многого иного,
По милости твоей не должен никому,
Без похвальбы себе скажу то самому.

Мать

Восхвалим господу вселенной,
Дарящего нас радостью благосло-
венной
В любимых наших сыновьях,
Мой муж. Ведь то мне драгоценно,
Что дети наши неизменно
Угодны господу в своих делах.

Отец

Еще хвалу всевышнему готовь
За то, что дал им Братскую Любовь.
Пока они живут так дружно,
Мне в жизни больше ничего не нужно.

Мать

Бог даст, мы без заботы проживем.

Когда же старость подойдет,
Утеху в детях мы найдем.
Весь век наш в радости пройдет. [...]

Отец

Родные дети!
Запомните слова отныне эти:
Пусть Братская Любовь соединяет
вас всегда.
Не отрекайтесь от нее вы никогда,
Она всего дороже мне на свете.

Жан (первый сын)

О, мой отец! Ты мне поверь:
Так будет навсегда,
Как есть теперь.

Пьер (второй сын)

Пусть чувство всякое проходит мимо,
Любовь я сохраню ненарушимо.

Анатоль (третий сын)

С моими мыслями все это согласимо.
Что здесь услышал я.
Отец, ты сердисься, быть может,
на меня,
Что я так много денег издержал,
Хоть для того, чтоб ты вдвойне их
взял?

Слуга я верный твой.

Отец

Мой сын, господь с тобой!
Да сохранит спаситель нас
И да спасет, как всех он спас!
Всех сыновей любя,
Я больше всех надеюсь на тебяГ [...]

Ты знаешь, сколько ты мне стоил,
Когда учился на чужбине,
В одном я прожил сколько сыне.
Что оба брата были здесь,
Со мной, одни, ты это взвесь,
И награди их справедливо.

А н а т о л ь

Отец! Сказать не горделиво—
Я столько сделаю, даст бог,
Чтоб каждый быть довольным мог.
Себя нисколько не жалею,
Я братьев наградить сумею. [...]

О т е ц

Послушайте же, дети, что отец вам
скажет.

Хотел бы я, чтоб Жан сломал
Вот этот пук ветвей, что я набрал.

Ж а н

Ты говоришь—исполнить надо.
К тому ж и сила испытанью рада.
Нет, даром я себя хвалю:
Скорее лягу я в могилу,
Чем этот пук переломлю.

О т е ц

Ну, Пьер, возьми-ка ты, попробуй
силу.

П ь е р

Твое священо мне веленье.
Исполню все без промедленья.
Отец, увы! По-твоему не быть.

О т е ц

А если нужно мне его переломить?
Отдай ему. Возьми-ка, Анатоль.
Как, ты моей не исполняешь воли?

А н а т о л ь

Нет, лучше смерть, чем ослушанье,
Но я при всем моем желаньи
И поврежденья сделать не могу
Такому крепкому пуку. [...]

О т е ц

Итак, насколько я могу понять,
Не к вашей сказано то будь обиде,
Сломать пука не можете в таком вы
виде.
Возьмите же его, по прутьям разни-
мите,
И прут за прутиком весь пук
переломите,

Чтоб каждый с долей справился
своей.

Ну, скорей!

Ж а н

Клянусь святым я Николаем,
Такой манерой
Мы воз пуков переломаем.

П ь е р

Клянусь и я святою верой,
Тут дело у меня пойдет совсем иначе.

А н а т о л ь

Я легче никогда не знал задачи,
Чем разломить вот эти хворостинки.

О т е ц

Довольно, дети. Мы легко могли
Сломать весь пук на половинки,
Когда его по веткам разняли.

Ж а н

А ты смотрел так терпеливо,
Как мы старались суетливо
Над тем, что сделать не было
возможно.

О т е ц

Да, дети. Так же будет невозможно
Ничем и никому вам повредить,
Когда вы согласитесь в дружбе

жить,
Не разделяясь, как вот этот пук,
Который от усилий ваших рук
Нисколько не страдал, пока был цел
И прутья связанными все имел.
Когда ж его вы развязали
И прутья все переломали,
Он весь погиб. Запомните же это.
Не забывайте доброго совета:
Вы все сильны, пока вы вместе.

П ь е р

Родной отец! На этом месте
Я убедился в том, что надо зависти
бежать,
Что надо с братьями мне дружбу
сохранять.
И Братская Любовь, надеюсь я
сердечно.
Пребудет между нами вечно.

Б р а т с к а я Л ю б о в ь

Быть с вами—вот мое желанье.
А где бываю я, там благосостоянье.
Богаты будете вы непременно.

Где я, там быть не может
увяданья. [...] Но боже сохрани вас Зависти
поддаться. Несчастен, кто ее узнает власть.
Она умеет издеваться. Остерегайтесь в сети к ней попасть.

Ж а н

Нет, уж меня ей не сломить.

Б р а т с к а я Л ю б о в ь

Боюсь я, вдруг придется уступить.

Пауза. Первый и второй братья идут на зеленую траву, где и ложатся. [...]

З а в и с т ь

Пусть лучше пропаду совсем,
Коль чем-нибудь себя я не прослаблю
И обо мне узнать всех не заставлю.

А если вы хотите знать
Про жизнь мою и про меня,
Извольте слушать. Зависть—я. [...] Была сначала власть моя
Совсем ничтожна. Но теперь
У всех в почете я, поверь;
Меня повсюду прославляют.
А что проклятой называют,
Так правды есть немало в том:
Ведь правда, проклят этот дом,
Откуда силу мне дают.
Но где меня теперь не чтут? [...] А это что за люди тут?
Чуть-чуть не выстрелила в них,
Обжор заспавшихся двоих—
До ртов мешки свои набили.
Ну что ж! над кем мы не шутили!
Вот я приказываю вам,
Чтоб вы завистливыми были.

Она удаляется, потом оба брата просыпаются и говорят: [...]

П ь е р

Ты недоволен чем-то стал.
Скажи скорей, мой брат.

Ж а н

Тебе поведать мысли рад:
Мы так глупы с тобой, ей-богу.

П ь ,

Брат, дай понять мне хоть немного
И пояснее говори.

Ж а н

[...] Ведь все навыворот идет,

И всякий, думаю, поймет,
Что к нам отец несправедлив,
Он слишком с нами горделив,
Его дивлюсь я повеленью,
И хочет нас он без сомненья
По свету нищими пустить.
Нам наготове надо быть,
Чтоб наша доля не пропала,
Боюсь я этого немало.
Ведь если все соединить,
Что брат один сумел прожить,
У нас добра бы вдвое стало.
А дело клонится к тому,
Чтоб все наследство дать ему.
Один наследник будет он,
Понятно все само собой.
Но надо нам двоим с тобой
Такому делу помешать.

П ь е р

Вот это я хотел сказать.
И пусть меня погубит бог,
Коль огорчиться я не мог
Отцом неправедным таким. [...] Пойдем-ка, брат, поговорим,
Тут возле дома побродим,
Да и придумаем решенье.

У г р ы з е н и е С о в е с т и

Какое, дети, заблужденье
Вас обрекло на осужденье?
Какое горе для отца,
Такого доброго отца,
Узнать, что Зависть вы таите
И брата своего браните.
Вам надо жизнь переменить,
Сердца любовью осенить.
Услышьте голос мой, о дети!
Не увлекайтесь делом этим. [...]

Ж а н

О, брат! на ложном мы пути,
Я не могу отцу сказать,
О чем мы стали рассуждать.
Ведь это был безумный бред.
Проклятой Зависти уж нет.
Нас Угрызенье Совести спасло.
Оно, я знаю, помогло
Не совершиться злomu делу.

П ь е р

Оно и мне бы не велело
Итти с тобой, когда бы ты
Пошел к отцу. О, как пусты,
Теперь я вижу, речи были.
Мы об одном с тобой забыли:
Что если брат наш издержал

Так много денег в обучении,
То возратить он обещал
Не меньше в общее именье;
И если наш отец хотел
Отдать любовь свою любому,
То уж никак не наш удел
Отцу мешать в том дорогом.
Что ни захочет, все равно
Все детям нравиться должно.

Ж а н

Довольно говорить об этом.
Пусть наша совесть перед целым
светом,
Как прежде, станет вновь ясна,
И чтобы речь моя была заключена,
Пойдем к отцу сейчас с приветом.

П ь е р

Вполне с тобой согласен в этом. [...]
Отец, благослови тебя господь!
Мы возвратились, чтоб узнать,
Не надо ли баранов выгонять
И на лугу их где-нибудь пасти.

О т е ц

Да, дети. Вам пора итти.
Гоните их пастишь куда-нибудь.
Господь вас милостями не забудь.

Да сохранит он вас от всяческой
беды.

Меня сыновний так радуют труды.
И я молюсь, чтоб милостивый бог
Обоим вам во всем помог.
Ты видишь, Анатолий, я рад,
Что Братскую Любовь они хранят
И всякую друг другу
Готовы оказать услугу.

А н а т о л ь

Да, слава богу, ими я любим.
Отец, желаешь, я отправлюсь к ним.

О т е ц

Нет, подожди-ка уходить.
Хочу с тобой поговорить. [...]
Мой сын, немного я устал.
Пойдем в укромный уголок,
Чтоб я тебе сказать там мог,
Зачем тебя я задержал. [...]

Они удаляются. Потом первый и второй
братья ложатся на траву. Пауза.

З а в и с т ь

О чем я думаю, о чем?

Награды нету мне ни в ком!
Хочу за дело я приняться.
Повсюду надо мне скитаться.
Искать, в кого стрелой пустить.
Кому мне сердце иссушить,
В любого выстрелю я смело.
За дело, Зависть, ну, за дело!
Тебе уж время выступать,
Себя на деле показать. [...]

Она пускает стрелу в первого брата и,
не находя больше стрел в своем колчане,
чтобы пустить в другого, говорит:

О, горе мне! О, сатана!
В колчане нет уж ничего.
Стрелять мне нечем вон в того,
А надо бы стрелу пустить.

Она удаляется.

Ж а н

Ведь если, брат мой, рассудить.
Глупцы большие мы с тобой,
Обоим головы долой. [...]
Отец смеется все над нами
Словами и делами.
Каким теленком надо быть,
Чтобы теперь не отомстить.

П ь е р

Ах, брат любимый, как ты смел!
Как горячо сказать сумел!

Ж а н

Идем скорее. Поспешим.
За все теперь мы отомстим.
И попадет же, черт, ему,
Нет меры гневу моему.
И как же мог ты никогда
Не видеть нашего стыда?

П ь е р

На траву
Приляжем тут немного.

Они ложатся. Потом Зависть, пуская
стрелу в Пьера, говорит:

Ну что же вертишься ты, недотрога?
Тебя ловлю с которых пор.

П ь е р (подымаясь)

И вправду, брат, какой позор,
Как только станешь размышлять.
Пора и нам попировать.
Идем, теперь пора, идем.
Клянусь, мы отомстим вдвоем
За все такие оскорбленья.
Уж больше нет у нас терпенья.
Довольно мы перенесли.

Ж а н
Какие мысли мне пришли?
Послушай, Пьер, придумал я:
Мы можем брата умертвить
И от отца все утаить.
Не шевелись, прошу тебя.

П ь е р
Такой я Завистью томим,
Что этим замыслом твоим
Я совершенно оболещен.
Хочу, чтоб брат был умерщвлен.
За все обиды, весь позор,
Что нам наносят с давних пор. [...]
Мы слишком долго все сносили,
Так дольше жить уж я не в силе.
Хочу все дело довершить,
Себя мы можем защитить
И отомстить своим врагам.

Ж а н
Я думал точно так же сам. [...]

О т е ц
Мой сын! Пускай твое желанье
Иметь на поле с братьями свиданье
Исполнится теперь.

А н а т о л ь
Ах, дорогой отец, поверь,
Твой сладкий голос сердце мне
волнует,
Оно трепещет и ликует.
Иду, чтоб встретить братьев в добрый
час.

О т е ц
Ну так иди, мой сын, сейчас
И да хранит тебя Христос.
(Отправляется и медленно идет
в сторону братьев.)

Ж а н
Кого-то бог сюда принес.
Вон, по дороге к нам идет.
Пусть кто-нибудь к нему пойдет
Проведать, что за человек.

П ь е р
Ах, боже мой, хвала тебе навек.
Ведь это брат сюда идет.
Здесь смерть его наверно ждет.
Ничто его уж не спасет. [...]

Ж а н
Смотри, чудесный водоем,
Как раз ему бы там и быть,

Грехи недолго отпустить.
И скоро в прошлом будет он.

П ь е р
Но как он будет умерщвлен?
О том не знаю я поныне.

Ж а н
Я думал о его кончине.
Его мы вдруг должны схватить
И в эту бездну опустить.
Он там недолго проживет,
В колодеце скоро он умрет,
Коль черт его не унесет.

П ь е р
Я вижу, он сюда идет,
Ни слова больше, брат мой! Смело
Покончим дело.

А н а т о л ь
Ну, братья, как?

Ж а н
Вот так.
Связывают его веревками.

А н а т о л ь
Что это?

П ь е р
Скоротечная чахотка
С тобой расправится коротко.

А н а т о л ь
Что братьям надобно моим?

Ж а н
Мы умертвить тебя хотим.
От наших рук ты не уйдешь.

А н а т о л ь (на коленях)
О боже! Ты мой дух возьмешь.
Благодарю тебя за все.

П ь е р (подымает его грубо)
Ну, это дело не мое.
Вставай, негодный! Водоем
Твоим трактиром будет. В нем
Ты можешь досыта поесть.

А н а т о л ь
О горе мне! Какая месть!
Чем ненавистен стал я вдруг?

Ж а н
Когда бы нам теперь досуг.
Мы объяснили б все тебе.

К тому ж ты можешь сам себе
С успехом это объяснить.

А н а т о л ь

Ужели мне живым не быть
От вашей Зависти проклятой?

П ь е р

Кончай. У нас уж нету брата.
Ступай сюда.

А н а т о л ь

Увы! Откуда мне беда?
От Зависти мне смерть пришла.

Ж а н

Спешу. Ведь жизнь твоя прошла.
Да и не брат ты вовсе нам.

А н а т о л ь

А что отец мой скажет вам?
Кто услужит тебе, отец?

П ь е р

Да уж никак не ты, мертвец.

Бросают его в водоем.

Ж а н

Ну, вот и дождалась конца.
Теперь лишь обмануть отца.

П ь е р

Барана надо нам убить,
В крови одежду омочить
И показать отцу. А он,
Конечно, будет убежден,
Что сына дикий зверь пожрал.

Ж а н

Хитрей тебя я никого не знал,
Да будет по словам твоим.

Они убивают барана и мочат в его крови
одежду. Пауза.

О т е ц

Да будет мной всегда хвалим
В раю своем господь небесный
За жизнь семьи моей чудесной.
Детей я лучше не видал,
Таких никто еще не знал:
Друг с другом спорить не посмеют
И Братскую Любовь имеют. [...]
Как счастливы отцы таких детей!
Тебе, господь, моя хвала!
Твоя природа создала
Потомство мне, как я желал.

Пауза. Жан приветствует отца, говоря:

Отец, господь тебе послал
Твоих желаний исполненье.

О т е ц

Скажи мне, сын, на утешенье:
Твой младший брат сюда идет?

П ь е р

Мы шаг за шагом шли вперед.
А брата вовсе не видали.

О т е ц

Увы! Я отдаюсь печали.
Я всякой радости лишен.
Я тяжким горем поражен.
Ты отнимаешь все надежды,
Я вижу, ты несешь одежды.
От крови черные совсем.

Ж а н

Все так, отец, и вместе с тем,
Клянусь, не знали мы о том.
Что брат не в обществе твоём-
Одежды мы в лесу нашли.

О т е ц

О боже! Силы мне пошли.
Какая весть! Скорее, смерть,
Слепая смерть, о, злая смерть!
Иди сюда, возьми меня!
Судьба сразила изменя.
Теките, слезы. Я пропал.
Мне сына дикий зверь пожрал.
Любимый сын! Как тяжело мне!
Остались муки мне одне.
Скорее, смерть, иди сюда.
Беда, беда, беда, беда! [...]

М а т ь

Позволь мне, друг мой, я велю
Разведки сделать по лесам
О брате нашим сыновьям.
Я это им скажу сейчас.

О т е ц

Скажи мне, у каких дорог
Еще хоть раз
Увидеть сына я бы мог,
Усладу этих глаз.
Пускай, пускай идут искать.

М а т ь

Должны вы брата отыскать
И сына, дети, нам вернуть.
Сейчас же отправляйтесь в нуть,
Чтоб брат ваш не пропал.

Жан

Ведь дикий зверь его пожрал.
Безумие—итти искать.

Мать

Вас, дети, просит мать,
Ей сделайте вы это одолженье. [...]

Угрызение Совести

Стыдитесь, дети, ваших дел.
Свои намеренья вы изменили.
Смотрите, как отца вы огорчили,
Предавши смерти брата своего,
Вы навсегда обидели его. [...]
О, гнусное какое преступленье!
Сам дьявол научил вас без сомненья
Я больше говорить о нем не смею.
Но вас, несчастные, жалею.
О, неумеренная злоба и вражда,
Без совести и без стыда,
Из зависти свершившая такое
злодеянье.

Какому нет названья,
Какому и на свете невозможно быть.

Жан

Как мы могли отца так оскорбить?
Зачем мы брата своего убили?
Как мы к такому делу приступили?
Без дальних слов мое стремленье
Пойти повеситься от омерзенья. [...]

Угрызение Совести

О дети, зла не замышляйте,
Скорее вы к отцу ступайте
Просить прощенья у него
В убийстве брата своего.

Жан

Как, нам к отцу итти?
Нет, легче смерть перенести!
Куда бежать убийцы могут?
Где их простят? Где им помогут?
О, нет! Отца я слишком оскорбил.

Угрызение Совести

А ты про то забыл,
Что кто отчаяться спешит
И жизни сам себя лишит,
Навеки будет осужден.

Жан

Ведь я и так приговорен:
Приговорило преступленье.

Угрызение Совести

Ты хочешь вечного мученья.
Должны по-моему вы поступить,
Когда в раю хотите быть:
К отцу скорее вы идите
И обо всем ему скажите. [...]

Пьер

Мой брат, идем, не будем ждать.

Жан

Могу я смело утверждать,
Он не простит нас никогда.
Я не хочу итти туда.

Угрызение Совести

(Пьеру)

Не знаю я, куда твой брат
Запрятал ум. Возьми, веди
Его к отцу. Он пощадит
И вам обоим даст прощенье.

Пьер

Согласен на твое решенье.
Мужайся, брат. Пойдем
Раскаемся перед отцом
В своей вине. [...]

Пауза.

Отец

Я плачу все, жена моя,
О нашем сыне дорогом.

Мать

И братья думают о нем,
Идя с полей сюда назад.

Отец

Боюсь я, что погиб их брат.
Его нам больше не видать.

Мать

Мы можем все сейчас узнать.
Быть может, вести есть у них.
Печалюсь, видя их двоих. [...]

Жан и Пьер бросаются на колени
перед отцом.

Жан

Увы, отец, не знаю я,
Попытка выйдет ли моя.
Я все сказать предполагал,
А только пред тобою стал,
Стеснилось сердце, и нейдут
Слова, что совесть мне гнетут. [...]

Отец

Скажи мне, что тебя гнетет,
Сказать всю правду не дает.

Жан

В большом мы были заблуждены:
Мы с братом приняли решенье
Тебе открыто показать,
Что нас уж стало оскорблять
К меньшому брату предпочтенье.

Отец

Ответьте, дети, мне сейчас,
От вас ли умер младший брат.

Пьер

От нас ли наш скончался брат?
Увы, отец, от нас, от нас!

Отец

Ох, тяжелее каждый час!
Погиб мой сын. Хочу я знать,
Как братья могут убивать. [...]

Пьер

Не пропущу я ничего.
Но для того, чтобы начать,
Тебе хочу я рассказать,
Что мы, два брата, возгордились
И злою Завистью томилась
К тому любимцу твоему,
Настолько сильной, что ему
Мы смерть вдвоем определили.
Об этом много говорили,
Что надо с братом порешить;
И вот, чтоб дело заключить,
Его в колодец опустили.
Четыре дня уже прошло,
Как брошен он туда, на дно.
Колодец тут недалеко.

Отец

Глаза мои, вы будьте родниками,
Чтоб изойти я мог слезами.
О, дети, как жестоки вести!
Я 'умираю с сыном вместе.

Жан

Отец, ты знаешь прегрешенье,
Так накажи нас за него,
Чтоб мы не ведали прощенья
В убийстве брата своего.

Отец

О Зависть злая!
Угнетая,

Печалью сердце наполняя,
Ты свет похитила души.
О смерть, тебя я умоляю,
Иди сюда, не замедляя
И долг свой исполняя,
От тела душу отреши.
Увы, старик, конец твой верен!
Ах, дети, я совсем потерял!
Ведите же меня туда.

Мать

В словах какая тут нужда?
Господню волю примем вместе.

Отец

Я умереть хочу на том же месте.
Где сына смерть взяла.
О, дети! Сколько зла!
Ведите. Не могу я ждать. [...]

Пьер

Отец, вот здесь, где мы стоим,
Расстались с братом мы своим.

Отец

(на коленях со сложенными руками)

Я буду, господи, тебя благословлять
За то, что там же я стою,
Где сын любимый смерть принял свою.
Остаток жизни я слезам отдам.
Когда же ты захочешь сам,
Чтоб я переступил земной порог,
В небесный я вселюсь чертог
И встречу сына там.
Пока ж молитву возношу тебе,
Возьми, о господи, меня к себе.

Анатоль

Отец, я жив еще теперь,
И Зависть братская, поверь,
Не причинила мне вреда.

Отец

Мой'сын, мой сын, иди сюда.
Тихонько. Выше. Наверху
Тебе я выйти помогу.
Ах, не могу я рассказать,
Как рад тебя живым видать!

Жан и Пьер становятся на колени,
обращаясь к своему брату.

Жан

Наш господин, ты нас карай
И наказанию предай.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ФАРС И СОТИ

АДВОКАТ ПАТЛЕН

Французский фарс XV века

Отрывки

П а т л е н

Как странно жизнь теперь сложилась!
На свете все переменялось.
Мои процессы прежних дней
И тонкость хитрости моей—
Теперь ничто. Я обеднел,—
Я, адвокат, увы, без дел.
Когда-то был я франт и мот,
Теперь оборванный урод,
И даже милая жена
В отрепья лишь наряжена.
Как быть? В догадках я терялся,
Но вот у лавки оказался.
Немного хитрости—и я
Жену одену и себя.
Мне шесть аршин, пожалуй, хватит.
А заплатит... Кто ж нынче платит?

Патлен вступает в разговор с суконщиком Гильомом. Он выдает себя за старого знакомого его родителей, говорит ему множество любезностей и восторгается выделкой его сукна. Он берет у купца шесть аршин этого сукна и просит его притти за деньгами к нему домой, где ок накормит его роскошным обедом. Действие переносится на квартиру Патлена. (Ред.)

П а т л е н

Есть! Есть!

Г и л ь е м е т

Что есть, мой бедный друг?

П а т л е н

Ну, молодчина твой супруг!
Но вещь одну хочу узнать я:

Носить обтрепанное платье
Не стыдно ли вам, Гильемер?

Г и л ь е м е т

Вы надо мной смеетесь?

П а т л е н

Нет.

Есть! Есть!

Г и л ь е м е т

Вы так разбогатели,
Что пташкой с радости запели?
А деньги где? Пора давно.

П а т л е н

Хоть денег нет, но есть... сукно!

Г и л ь е м е т

Великий бог! Заплатит кто?

П а т л е н

Великий бог... или никто!
Но шутки в сторону. Жена,
Я уплатил уже сполна.
Суконце—просто объяденье!
Купец доволен, без сомненья.
Он убежден, что я простак,
И глупо влопался впросак.

Г и л ь е м е т

Вы говорите—уплатили?
Да где же деньги вы добыли?
Рехнулись вы, моя душа.

П а т л е н

Ей-богу, не дал ни гроша!
Люблю я глупости отпетой
Платить подобною монетой.
Поздравить следует его:
Он не получит ничего.
Его зовут Гильом. Отец
Его такой же был купец,
Ему сказал я, что их рожи
До мелочей во всем похожи,
Что благороден весь их род.
Отец осел был и урод,
А сын—свинья и хам, скотина.
Так сын в отца, отец же в сына!
Его я в гости приглашал,
Вино и гуся обещал
И наболтал ужасной чуши.
Когда же он развесил уши,
Схватил я нужный мне кусок
Да и пустился наутек.

Г и л ь е м е т

Обманут ловко был купец.
Однако вы—коварный льстец!
Купцу, однако, не до смеха:
Слезами кончится потеха.
И раз его должны мы ждать,
Что нужно будет предпринять?

П а т л е н

Надую снова пустомелю.
Вы приготовьте мне постелю,
А я улягусь, как больной,
Дрожа от лихорадки злой.
А вы побольше причитайте
И, плача, войте: «Боже мой!
О дорогой, о муж больной!
Уже десятую неделю
Не покидает он постелю!»

Г и л ь е м е т

А если суд?

П а т л е н

О, пустяки!
Ведь судьи наши—дураки.
Вы на меня лишь положитесь
И огорченной притворитесь.
Скорей однако! Он стучит!
Доволен будет он... и сыт!

С у к о н щ и к

Эй, открывайте дверь гостям...

Г и л ь е м е т

Кто это здесь? Что нужно вам?
Да тише, тише...

С у к о н щ и к

Мой привет...

Г и л ь е м е т

Потише...

С у к о н щ и к

Что? Жена вы?

Г и л ь е м е т

Нет!

С у к о н щ и к

Как, разве вы не адвокатка?

Г и л ь е м е т

Помилуй бог! Что за загадка?
Кто вы такой? Зачем вы к нам?

С у к о н щ и к

Мне к мужу вашему, мадам...

Г и л ь е м е т

Да чья, по-вашему, жена я?

С у к о н щ и к)

Разгадка самая простая:
Ваш муж Патлен и адвокат,
Его застать я очень рад.
Он здесь живет?

Г и л ь е м е т

Он умирает...

С у к о н щ и к

Да где же он?

Г и л ь е м е т

В постели тает.

Недугом страшным поражен,
К одру совсем прикован он.
Ах, господин, как это гадко
Его тревожить! Лихорадка
Его измучила, увы!
Поднять не может головы.
Уже десятую неделю
Не покидает он постелю.

С у к о н щ и к

Да кто?

Г и л ь е м е т

Патлен, мой милый муж
И господин.

С у к о н щ и к

Какая чушь!

Я говорил ведь с ним сегодня...

Гилье мет
Что вы несете, мать господня!
Сюда ворвались, в этот час...
Вот он очнулся... Слышит вас...

Патлен
Кто там пришел? Быть может,
лекарь?
Или с клистиром Жан-аптекарь?

Суконщик
Я не аптекарь, сто чертей!
Отдайте деньги мне скорей,
И дом ваш я оставлю с миром,
А вас—с женою и клистиром.

Гилье мет
Да тише, тише... Он во сне...

Суконщик
Что тише, тише? Может, мне
Спуститься в погреб иль подвал?..

Гилье мет
Он болен тяжко, он пропал!
Как ваши шутки жестоки!

Суконщик
Да не втирайте мне очки!
Ревете сами, как корова,
А мне—не вымолвить ни слова?

Гилье мет
О, вы бесчувственный наглец!

Суконщик
Отдайте деньги, наконец!

Гилье мет
За что вам деньги?

Суконщик
Вот вопрос!
Да за сукно, что он унес.

Гилье мет
Нет, видно, дьявол ваш рассудок
Смутил совсем.

Суконщик
Мне не до шуток,
Ваш муж Патлен...

Гилье мет
О боже мой!
Я этой шутке вашей злой
Конца не вижу...

Суконщик
Все свое!
Отдайте мне сукно мое
Или экую...

Гилье мет
Он возвращает
Обратно все, что принимает.

Суконщик
Так пусть сукно мне возвратит,
Коль денег нет... Он взял в кредит.
Прошу... прошу поторопиться.
Готов я об заклад побиться:
Лишь час назад сукно он взял
И, как здоровый, убежал.

Гилье мет
Вам стыдно, сударь, издеваться...
Не знаю, как и возмущаться!
Да разве мог бежать мой муж,
Когда он болен и к тому ж
Лежит без памяти и сил?

Суконщик
Сукна он синего купил.

Гилье мет
Ах, синего, а не иного?
Да замолчите вы! Ни слова!
Недель уж десять он без сил
И никуда не выходил.

Суконщик
Но видел сам я...

Гилье мет
Не кричать!
Ему хоть дайте вы поспать.

Патлен
Подушки мне получше взбейте...
В стакан лекарства мне налейте.
Зачем здесь в комнате осел?
Он черный весь и страшно зол...
Врач приказал его прогнать,
Больных не смеет он пугать.

Суконщик
У вас, быть может, хватит силы
Отдать мне шесть экую, мой милый?

Гилье мет
Как он трясется... Что за стон...

Суконщик
Ужели вправду болен он?

Гилье мет
Смеетесь вы, а муж в бреду.
За злость вы будете в аду.

Суконщик
Я дал в кредит. Испорчен мир!

Патлен
Поставьте, сударь, мне клистир.

Гилье мет
Вы сами видите, в чем дело...

Суконщик
Но присягнуть готов я смело:
Едва ли час тому назад—
Готов побиться об заклад—
Он шесть аршин купил на платья...
Иль не умею торговать я?
Еще сказал он мне, клянусь,
Что ждет меня вино и гусь.

Гилье мет
Что? Гусь? Вы сумасшедший, право!
Но для большого гусь—отрава!
Коли шутить угодно вам,
Прошу к товарищам-купцам.

Суконщик
Зачем же гневаться ужасно?
Ему поверил я напрасно.
А впрочем... Нет... Не может быть...
Неужто мог я позабыть?
Неужто мог я ошибаться?
Не знаю, как и разобраться...
Но твердо помню я одно:
Он выбирал себе сукно,
И выбрал синее, и взял...
Ведь я глазами все видал!
Вот здесь он в доме проживает...
Лежит в постели... Умирает...
А он меня на гуся звал...
В кредит иначе б я не дал...
Что это было? Бред? Виденье?
Во мне рождается сомнение.
Все это вздор, обман, угар!..
Пойду, проверю я товар.. [...]

Дома Гильома постигает новое горе. Его пастух Аньеле, которому он поручил свое стадо овец, ворует его овец и продает их мясо на рынок, уверяя купца, что они околели. (Ред.)

Суконщик
Опять несчастье! Что за горе!
Жить невозможно! Вор на воре!
И до каких терпеть мне пор?

Ведь это стачка, заговор!
Вчера сукно похитил дух,
Теперь дал знать себя пастух...
Волков-губителей не надо:
Он и без них прикончил стадо.
А, вот и он! Ну, погоди!
Пощады от меня не жди!
Так издеваться надо мною!
Его я выгоню метлою.
Урок дам знатный навсегда.
Мошенник, ты! Иди сюда.

Пастух
Мой барин милый, вам привет!
Ах, для меня затмился свет.
Явился вдруг судейский строгий
В шалаш пастушеский убогий,
О вас кричал и поминал
И в суд зачем-то вызывал.
Я весь дрожал и так дивился...
Пред вами чем я провинился?

Суконщик
Ах ты, мерзавец, кто ж иной
Одну овечку за другой
Ударом палки загубил
И мясо в город отвозил?
Напрасно хочешь запираяться!
В петле придется поболтаться! [...]

Испугавшись угроз хозяина, Аньеле решает обратиться за помощью к адвокату. (Ред.)

Пастух
Плохое дело! Ой-ой-ой!
Как бы не кончилось бедой!
Дурная может быть расплата.
Немедля надо адвоката,
Чтоб от петли меня он спас...
Спросить осмелюсь, сударь, вас...
Овечек я оставил в поле
Одних, бедняжек, поневоле
И в город бросился бежать,
Чтоб адвоката отыскать...

Патлен
Я адвокат известный. Смело
Мне изложи, как было дело.

Пастух
По виду скромный я пастух,
Но заплатить могу за двух!

Патлен
Ах, черт! Недаром нюх мой тонок.
Здесь раздобуду я деньжонок.
Болваном выглядит мужик...

П а с т у х

От страха отнялся язык...
Что говорить судьбе?

П а т л е н

В чем дело?

П а с т у х

Сознаться в истине?

П а т л е н

Мне—смело,
Судьбе—увидим.

П а с т у х

Я не раз
Овец губил, которых пас.
К суду меня и привлекли...
Меня спасите от петли...
Мой господин все дело знает
И мне веревкой угрожает.
Я—человек, доход мне нужен...
И вот овечек пару дюжин
Я палкой исподволь убил
И в город мясо отвозил,
А господину от души
Сказал, что сдохли от парши
Его несчастные овечки,
И я зарыл их возле речки.
Он промолчал, но стал следить,
Меня стараясь уличить.
Сегодня он меня застал,
Когда овцу я избивал
И весь в поту над ней трудился!
Как мой хозяин обозлился!
Он понял все...

П а т л е н

Чего ясней!

По службе, вижу, ты своей
За труд недаром получал.
А кто еще тебя видал?
Найдут свидетелей?

П а с т у х

Не мало...
Увы! Веревкой пахнуть стало.

П а т л е н

М-да, казус трудный! Все же я,
Быть может, вызволю тебя.
Но если дело обойдется,
Тебе, приятель мой, придется
Кошель пошире пораскрыть,
Чтоб адвокату заплатить.

П а с т у х

О, если только извернусь.
Я золотыми расплачусь,
И шесть экую в вознагражденье
Вам поднесу я за спасенье.

П а т л е н

Ну, хорошо. Составим план.
Нам тонкий надобен обман,
Чтоб в нашу пользу суд склонился
И твой противник посрамился.
Тут важно действовать с умом:
Со мной—ты вовсе незнаком;
Свиданье это—наша тайна.
В суде мы встретимся случайно.
Что б ни сказал противник твой,
Спокойно слушай, как глухой.
Ни слова, звука... Будь немым!
Когда ж судья покончит с ним
И перейдет допрос к тебе,
Ты отвечай одно лишь: бе-е!
Как овцы точно. Вот забота:
Сыграть старайся идиота!
Тебе подходит эта роль.
Ее исполнить мудрено ль?
Пусть говорят в толпе кругом:
«Да он смеется над судом»,
А ты все: бе-е!—«Вот дубина!»
Ты человек, а не скотина!»
А ты свое: бе-е!..

П а с т у х

Клянусь!

Для этой роли я гожусь.
Пусть мир кругом перевернется,
Судья иного не добьется,
Как только бе, да бе, да бе...

П а т л е н

Теперь готовы мы к борьбе.
Мы поведем ее умело...
Но только помни: после дела...

П а с т у х

Как можно! Что вы! Я клянусь,
Что честно с вами расплачусь. [...]

Действие переносится в суд. Перед при-
дурковатым судьей предстают Гильом,
Аньеле и Патлен, пришедший защищать
пастуха. (Ред.)

П а т л е н

Судье почтенному—привет!.
Желаю вам на много лет
Здоровья, силы и...

Судья
Того же
Вам от души желаю тоже.
Прошу поближе. Дело есть?..
Решать его сочту за честь.
Наденьте шляпу. Поскорей...
Я тороплюсь... Живей... живей.

Суконщик
Ах, погодите лишь мгновенье,
Сейчас придет он, без сомненья.

Судья
Да кто?

Суконщик
Мой адвокат... Сейчас
Сюда придет он, чтобы вас
С моим процессом ознакомить...

Судья
Мне нужно время экономить...

Суконщик
Одну минуточку.

Судья
Здесь суд,
А не базар. Меня все ждут.
И тут на площади и там...
И нет конца моим делам...
Ответчик есть? Да? Начинайте
И сами иск свой предъявляйте.

Суконщик
Я пастуха к суду призвал.
Он, негодяй, перебивал
Моих овец и весь мой скот...

Судья
Пускай ответчик подойдет.

Суконщик
Вот он в толпе, губитель мой!
За чьей-то спрятался спиной.
Ага! Молчит! Не молвит слова.
Тебя повесят, вора злого!

Судья
Молчать! Спокойствие хранить!
Обоих нужно допросить.
Вы излагайте!

Суконщик
Он их бил
И мясо в город отвозил.

Он мной воспитан был, как надо.
И вот за милости награда.
Его кормил я и потом
Назначил даже пастухом.

Судья
А за работу вы платили?
Его расписки сохранили?

Патлен
Ах, вид такой, что наш купец
Ни гроша не платил.

Суконщик
Творец!
Патлен! Он сам! Его улыбки,
Лицо и голос... Без ошибки!

Судья
Зачем закрылись вы рукой?
Зубная боль?

Патлен
Да, ветер злой
Оттуда дует, и боюсь,
Еще вдобавок простужусь.

Судья
Желаю вам, чтоб не болело...
Однако нужно кончить дело.
Спешу я очень, господа...

Суконщик
Я узнаю вас, сударь, да!

Судья
Молчите, сударь. Слушать вас
Я должен, видно, битый час?

Суконщик
Да, это вам, не отпирайтесь,
Сукно я продал. Сознавайтесь!

Судья
Что за сукно еще?

Патлен
Он врет
Иль бредит. Пусть теперь придет
Сюда пастух и объяснится,
Тогда все дело прояснится.
Ах, понял я! Издалека
Он речь ведет, но мысль жалка...
Ведь наше платье из сукна,
Сукно из шерсти, а она
С овец купеческих снималась
И в мастерскую отправлялась.

Пастух овец его губил
И тем сукна его лишил...
А в общем—странное затменье...

Судья

И у меня такое ж мнение...
Скорее... Вывод... Сколько ждать?

Патлен

Его фигура хохотать
Меня заставит поневоле.
Таким давать не должно воли.
Кто любит без толку болтать,
Того к порядку надо звать.

Судья

Вернитесь к овцам.

Суконщик

Чертовщина!
Он взял сукно мое, скотина!
Прошу я вора наказать...
Я расскажу все...

Судья

Он опять!
Вернитесь к овцам, господин!
Их сколько было?

Суконщик

Шесть аршин.

Судья

Мы кто, по-вашему? Чурбаны?
Ослы, безумные, болваны?
Я чуши больше не прошу
И дело тотчас прекращу.

Патлен

Он уморить нас хочет вздором
И дело выиграть измором.
Но эта тактика плоха
Спросите лучше пастуха.

Судья

Держусь я мнения того же.
Скажи мне...

Пастух

Бе...

Судья

А это что же?
Что значит бе? Я не баран!
О, как я зол! Скорей, болван!
Скажи мне...

Пастух

Бе-е...

Судья

Что? Издеваться?

Патлен

Не надо слишком удивляться.
Безумец он иль идиот,
И пред собою видит скот.

Суконщик

Как быстро, сударь, вы забыли,
Что, взяв сукно, не заплатили...
Как изворотлив он, хитер...

Судья

Досадно слушать этот вздор.
У вас в одну смешалось кашу
Сукно и овцы...

Суконщик

Милость вашу

Я об одном теперь молю,—
Я все по пунктам объявлю:
Один стада мои расстроил,
Другой сукно мое присвоил...
Но все равно... Все вижу я...
Спокойна будет речь моя...
Итак, сказал я, что хитрец
Мое сукно... то-есть овец...
Опять смешал! Прошу прощенья,
Еще смущен я, без сомненья...
Итак... Пастух мой избивал
Сегодня в поле... Он сказал,
Что долг монетой золотой,
Когда приду к нему домой...
Опять не то!.. Да, вот в чем дело:
Уже три года пролетело,
Как я и тот мошенник-вор
Мы заключили договор,
Что мне служить он должен верно,
Овец моих стеречь примерно,
Не безобразничать, не лгать
И ничего себе не брать...
А он забрал себе сукно,
Не заплативши заодно...
Теперь стоит он здесь, болтая.
Меня как будто бы не зная,
А кто заплатит мне, подлец?
А между тем он пас овец
Три долгих года, господа!
Ему так верил я всегда!
Овечки все здоровы были
И шерсть исправно приносили.
А он больными их сказал

И шерсть нахально воровал.
Замыслив дерзко преступленье,
Овец он бил без сожаленья...
Под плащ мое сукно он скрыл,
К нему домой зайти просил,
Вино и деньги обещал,
Сукно схватил и... убежал...

Судья

Нелепость! Чужь! Безумье! Глупость!
Затмение полное и тупость!
Ни капли смысла в этом нет.
Сплошной больной и дикий бред!
Опять вы все перемешали—
Сукно... овец... И не сказали,
Каков же иск ваш, наконец?

Патлен

Уверен я, что сей купец
За труд ему платил едва ли...

Суконщик

Что ж, если правду вы сказали,
Из этих денег за сукно
Снять шесть экую не мудрено...

Судья

Пойми, кто может... Что за дичь!

Суконщик

Что ж, дать доить себя и стричь?
Ну, пусть себе оставит платье,
Но деньги должен увидеть я...

Судья

Вы надоели мне, купец.
Одно поймите, наконец:
Пастух служить обязан верно,
А вы—платить ему примерно.

Патлен

Пастух мне жалок. Он сказать
Боится правду. Защищать
Его берусь и жду я слова.

Судья

Клиента вы нашли плохого:
И с виду он большой болван,
Ну и вдобавок «пуст карман».
Таких я видел много раз.
Улов печальный ждет и вас.

Патлен

О деньгах я и не мечтаю...
Его из жалости желаю
От лжи и злобы оградить
И в дело ясности пролить.

Иди ко мне сюда, пастух,
И говори спокойно, друг!

Пастух

Бе-е...

Патлен

Однако объясненье!
Скажи хоть да иль нет... Терпенье!

Пастух

Бе-е...

Патлен

Бе-е... Да ты не в стаде!
Блеять чего затеял ради?
Ты человек ведь, а не скот...

Пастух

Бе-е...

Патлен

По маслу все идет...
Увы, печальная картина:
Он—бессловесная скотина!

Судья

Он от рожденья идиот.
И тот безумен, кто ведет
Его к судье напрасно, чтобы
На нем излить избыток злобы...

Суконщик

Он идиот? Поменьше вас,
Поверьте мне...

Судья

Молчать сейчас!
Судью кто смеет оскорблять,
Того под стражу можно взять!

Суконщик

Но он сукно забрал, подлец,
А тот избил моих овец...
А это истина—не злоба...

Судья

Опять! С ума сошли вы оба!
Пастух назад вернется. Он,
Чтобы стада пасти, рожден.
Бедняк! Его не обижайте...
Уф! Кончил я! Теперь... прощайте

Патлен

Теперь иди сюда, мой милый...
Спасен ты мною от могилы.
Оправдан, чист, свободен ты...

П а с т у х
 Бе-е...
 П а т л е н
 Довольно! Простоты
 Уж на себя не напускай...
 Ушел хозяин... Ну, давай...
 П а с т у х
 Бе-е...
 П а т л е н
 Чудак! Перепугался!
 Хозяин твой уже убрался.
 Судьи в помине также нет.
 Как ты находишь мой совет?
 П а с т у х
 Бе-е...
 П а т л е н
 Отлично! Молодец!
 Давай же деньги—и конец!
 Тебе условие известно,
 Его блюсти ты должен честно.
 А чтоб экую мне отсчитать,
 Совсем не надобно бляеть.
 П а с т у х
 Бе-е...
 П а т л е н
 Да ты совсем рехнулся!
 Что, у тебя язык свихнулся?
 Перехватил ты через край.
 Давай же деньги, и прощай!
 П а с т у х
 Бе-е...
 П а т л е н
 Ты не в своем рассудке!

Оставь-ка лучше эти шутки!
 Со мною можно говорить.
 П а с т у х
 Бе-е...
 П а т л е н
 Еще? Со мной хитрить?
 Ведь обусловлена расплата!
 Мы оба—честные ребята!
 Ну, будь разумным, милый мой!
 Скорее деньги—и домой!
 П а с т у х
 Бе-е...
 П а т л е н
 Подлец! Мерзавец! Плут!
 Тебя я упеку под суд!
 Тебя сейчас я арестую,
 Повешу, подлого, и вздую!
 Меня обманывать? Болван!
 Я не поддамся на обман!
 Тебя сумею я достать...
 П а с т у х
 Сперва попробуйте догнать...
 П а т л е н
 Так вот конец веселых сцен!
 И ты обманут! Ты, Патлен!
 Покушай гуся на жаркое.
 Ах, как та истина свята,
 Что есть на каждого плута
 Свой плут—еще хитрее вдвое!
 «Maistre Pierre Pathelin» (ок. 1470).
 Перевод Л. Р. Когана. Напеча-
 тано отдельной книгой в издании
 Теакинопечать, М., 1929, стр. 15—48.

О ЧАНЕ

*Новый, очень хороший и веселый фарс с тремя действующими
 лицами, а именно: Жакино, его женой и тещей*

Ж а к и н о
 Дернул чорт меня жениться!
 Лишь вступил в законный брак,
 Каждый час жена бранится,
 Не проходит дня без драк.
 И от тещи нет покоя:
 Крики, визги, гам и спор.
 Бьют, смеются надо мною,

Выставляя на позор.
 В будни, в праздник, в воскресенье
 Те же бранные слова;
 Надоело мне мученье,—
 Буду в доме я глава!!!

Ж е н а
 Вот еще—чего насажешь!
 Замолчи, заткни свой рот!

Ж а к и н о
Что же делать мне прикажешь?

Ж е н а
Разве дома нет работ?

Т е щ а
Эх! была бы лишь охота
Услужить своей жене,
Так найдется и работа.

Ж а к и н о
Ну, служить довольно мне!

Т е щ а
Приведу вам поговорку:
«Тех я бью, кого люблю».
Коль жена закатит порку
Мужу, я жену хвалю.

Ж а к и н о
Справедливо, мать Жакетта,
Верю вашим я словам...
Но теперь оставим это...

Т е щ а
И везет же в жизни вам!
Принесла жена вам радость.

Ж а к и н о
Радость? Что вы! Я бы мог
Жизнь свою считать за гадость.
Ад мне краше—видит бог!

Ж е н а
Что вы, право? Мужу надо
Угождать во всем жене.

Ж а к и н о
А тогда жена и рада
Все свалить на спину мне!
Нет, довольно!

Т е щ а
Коль хотите
Быть к чему-нибудь годны,
То сейчас же запишите
Приказания жены!

Ж а к и н о
Ну отлично, ну прекрасно,
Записать я не ленив.

Ж е н а
Но пишите четко, ясно,
Ничего не пропустив.

Запишите, что должны в
Исполнять, что прикажу
Что не будете ленивы.

Ж а к и н о
Обещаю.

Ж е н а
Вам скажу,
Что должны вы быть уж в деле
Ранним утром каждый день,
Вы должны вставать с постели
На заре, забывши лень,
И когда встаете тоже,
Чтобы не мешали мне.

Ж а к и н о
Мать святая! Для чего же?!

Ж е н а
Греть рубашку на огне
Мне должны вы.

Ж а к и н о
Вы хотите?
Разве принято оно??

Ж е н а
Ну, еще бы!

Т е щ а
Запишите,
Запишите, Жакино.

Ж а к и н о
Дайте время; я лишь слово
Записать успел одно.

Т е щ а
Ну теперь пишите снова,
Запишите, Жакино!
Если ночью плач ребенка
Вас разбудит, вы должны
Завернуть его в пеленки,
Не будя своей жены,
Уложить дитя в кроватке,
Не тревожа его мать.

Ж а к и н о
Да, но при таком порядке
Не придется вовсе спать!

Ж е н а
Запиши.

Ж а к и н о
Но где? Не знаю!

Ж е н а
Бить тебя придется мне.
Ж а к и н о
Погодите: продолжаю
На обратной стороне.
Т е щ а
Запишите: ваше место
Вечно в кухне, за плитой!
Ж е н а
Замеси проворно тесто,
Разболтай его водой!
Т е щ а
Запишите: вы стряпуху,
Прачку заменить должны,
Бегать всюду, что есть духу,
Ради прихотей жены!
Ж е н а
Печь хлеба!
Т е щ а
Трудолюбиво
Отвозить, молоть зерно.
Ж е н а
И кровать мне хлопотливо
Приготовить, Жакино.
Т е щ а
Наблюдать, чтоб было чисто.
Ж е н а
А не то смотри—побьют!
Ж а к и н о
Говорите вы речисто:
Записать и это труд.
Запишу подробно в книжку,
Не забылось бы оно.
Ж е н а
Булки печь, хлеба, коврижку!
Т е щ а
Запишите, Жакино.
Ж е н а
Мыть!
Ж а к и н о
Но что?

Т е щ а
Горшки, посуду,
Что прикажут—все равно!
Ж а к и н о
Не спешите, позабуду.
Т е щ а
Запишите, Жакино!
Ж а к и н о
Черт возьми, протянешь ножки
От работы! Ну, затем!
Ж е н а
Мыть должны вы также плоски
Т е щ а
Угождать старайтесь всем.
Мыть белье ребенка в речке.
Ж а к и н о
Черт совсем вас побери!
Мыть белье, возиться в печке!
Что вы, право!
Ж е н а
Не ори!!
Ж а к и н о
Но, ей-богу, мне обидно.
Ж е н а
Неужели ты не мог
Поумнее быть? Постыдно!
Т е щ а
Да, постыдно, видит бог!
Ж а к и н о
Отвяжись.
Ж е н а
Ой, битым будешь!
Ж а к и н о
Ну, довольно,—будет вам.
Ж е н а
Ты, надеюсь, не забудешь,
Что служить ты должен мне:
Мыть белье мое не хуже
Прачки.
Ж а к и н о
Трудно это мне!

Т е щ а
Доставлять должны к тому же
Удовольствие жене.

Ж е н а
Ночью должен быть ты в деле,
Как когда-то прежде мог!
А не спать себе в постели,
Как какой-нибудь сурок.
Энергично, аккуратно,
Позабыв, что значит лень,
Должен делать мне приятно
Непрерывно шесть раз в день.

Ж а к и н о
Мучишь ты меня безбожно.
Я и так дышу едва.
Право, больше невозможно:
В месяц раз... пожалуй, два.

Ж е н а
Отговорка вечно та же, —
Ты давно мне надоел.
Не способен делать даже
То, что мужу бог велел!

Ж а к и н о
Вы смеетесь надо мною.

Ж е н а
Подпишись теперь, дурак!

Ж а к и н о
Я, трясясь перед женою,
Попадаюсь ей впросак.

Т е щ а
Подпишите.

Ж а к и н о
Вот... .

Ж е н а
Пусть книжка
Будет вечно при тебе.

Ж а к и н о
Я попался как мальчишка
В кабалу к своей жене.
Но скажу в предупрежденье:
Только то, что обещал,
Я исполню.

Ж е н а
В исполненье
Приведешь ты все, нахал!
Вот белье: вот эту грудку •
Разложи.

Ж а к и н о
А я в ответ:
Делать этого не буду,
Наставлений в книжке нет!
Стлать белье? Иу кег, не стану.

Ж е л л а
Замолчи, не рассуждай;
Прикажу тебе болвану.

Ж а к и н о
В книжке нет.

Ж е н а (*давая затрецину*)
На — получай.

Ж а к и н о
Да, теперь прекрасно вижу —
Эти правила я внес.

Ж е н а
Прекословья ненавижу,
Заруби себе на нос!
Что сказала я, то верно.
За работу!

Ж а к и н о
Боже мой!
Как белье воняет скверно.

Ж е н а
Что за неженка такой!

Ж а к и н о
Это грязное занятие
Не к лицу пристало мне.

Ж е н а
Замолчи, не то все платье
Полетит в лицо тебе.

Ж а к и н о
Не посмеешь... Что, досадно?

Ж е н а (*бросая*)
Ну так вот тебе, болван!

Ж а к и н о
Новый, чистый мой, нарядный
Ты испортила кафтан.

Ж е н а
Ты виновен в этом деле.
Надоела болтовня. (*Падает в чан.*)
Я дышу уж еле-еле.
Боже мой, храни меня!
Жакино, жену спасите!

Ж а к и н о
Нет, я радостью согрет!
Ж е н а
Дайте руку, помогите.
Ж а к и н о
Наставлений в книжке нет.
Ж е н а
Уверяю без обмана:
Трудно стало мне дышать!
Поскорей тащи из чана!
Задыхаюсь!
Ж а к и н о
Не орать!
Ж е н а
Задыхаюсь! Умоляю:
Дай увидеть божий свет!
Ж а к и н о
Ничего теперь не знаю:
Наставлений в книжке нет!
Ж е н а
Помолчи!
Ж а к и н о
Моя работа:
Печь хлеба, белье стирать,
Мамкой быть и для чего-то
За тебя детей качать.
Ж е н а *(задыхаясь)*
Неужели здесь истлею?!
Ж а к и н о
За стряпуху печь топить...
Ж е н а
Я от страха холодею!
Ж а к и н о
Рожь на мельницу возить.
Вам обед готовить, ужин
И за кухней наблюдать...
Ж е н а
Духовник сейчас мне нужен!
Ж а к и н о
(хладнокровно, закрывая книгу)
Больше нечего читать.
Я уж сделал все, что надо,
Исполняя твой совет.

Ж е н а
Помоги спастись из ада!
Ж а к и н о
Наставлений в книжке нет!
Ж е н а
Как? Их нет?
Ж а к и н о
Подобных правил
Не диктовано совсем.
Ж е н а
Ты меня на смерть оставил!
Ж а к и н о *(затыкая уши)*
Я теперь и глух и нем!!
Ж е н а
Окажи одну услугу...
Ж а к и н о
Замолчи,—вот мой совет.
Ж е н а
Позови сюда прислугу!
Ж а к и н о
Наставлений в книжке нет.
Ж е н а
Я слабею, мне так скверно!
Помоги мне, милый друг.
Ж а к и н о
Друг? Враги мы—это верно...
До свиданья,—недосуг!
Ж е н а
Повторяю, умирая:
Ты—убийца, лютый зверь!
Я теперь едва живая
Теща стучит.
Ж а к и н о
Кто-то там стучится в дверь.
Т е щ а *(входя)*
Я люблю вас так сердечно,
Что проведать вас пришла.
Ж а к и н о
О, я счастлив бесконечно. . .
А жена-то умерла!

Т е щ а
Что вы! Дочь моя убита?
Это правда? Не обман?

Ж а к и н о
Не кричите так сердито.
Да,—она упала в чан.

Т е щ а
Боже мой! Невероятно!

Ж а к и н о
Что же, это не беда.
Я не скрою, что приятно
Быть свободным навсегда.

Т е щ а
Что? Опомнись! Бог с тобою!
Неужель нельзя помочь?

Ж а к и н о
Да, упала в чан с водою.

Ж е н а {из чана)
Мать моя, спасите дочь!

Т е щ а
Как, обречь жену на муку?
Дать погибнуть в цвете лет?!
Жакино, давайте руку!

Ж а к и н о
Наставлений в книжке нет!

Т е щ а
Вы достойны злейшей брани!

Ж е н а {из чана)
Помогите, боже мой!

Т е щ а
Дочь моя погибнет в чане!

Ж а к и н о
Надоело быть слугой!
Поступайте как хотите,—
Не спасу жены от бед.

Ж е н а {из чана)
Помогите, помогите!!

Ж а к и н о
Наставлений в книжке нет!

Т е щ а
Помогите,—задохнется!

Ж а к и н о
Ни за что не помогу!
Пусть она сперва клянется
Что главой я быть могу.

Ж е н а {из чана)
Я на все теперь готова,
Клятву в чем хотите дам!

Ж а к и н о
Ну, давай-ка!

Ж е н а {из чана)
Буду снова
Я служить стряпухой вам,
Угодать без прекословья,
Не тревожа никогда.

Ж а к и н о
Ты идешь на все условия?
Поклянись сейчас же!

Ж е н а
Да!
Будем мирно жить, без драки.

Ж а к и н о
Я хозяин,—это так!

Т е щ а
Если нет согласия в браке,
То бесплоден этот брак.

Ж а к и н о
Долго я молчал робея;
Пусть клянется мне жена
Что не сделает лакея
Из меня теперь она.

Ж е н а
Обещаю я, конечно,
Что рабою буду вам!

Ж а к и н о
Я же буду жить беспечно,
Ничего не делать сам.
{Вытаскивает жену из чана.)

Ж е н а {вылезая)
Я клянусь служить покорно!

Ж а к и н о

Ну, довольно. Кончен спор.
И теперь у нас, бесспорно,
Будет милый разговор.

(Публике.)

В браке счастье все в обмане:
Был подвластен я, но вот
Искупал супругу в чане
И теперь—наоборот!
Я оказывать услуги
Не намерен никогда,

А особенно супруге.
До свиданья, господа!

Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse du Cuvier. Напечатано в книге: «Ancien Théâtre français, publié avec notes et éclaircissements par M. Viollet-Leduc», Paris, Jannet, 1854, v. I, pp. 32—49. Перевод Н. Н. Врангеля и А. А. Трубникова. Печатается с рукописи, хранящейся в Ленинградской центральной театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (инвентарный номер 67470).

ФАРС О НЕМОЙ ЖЕНЕ В ИЗЛОЖЕНИИ РАБЛЕ

— Господин магистр,—сказал Панург,—вы пожаловали к нам очень кстати! Слушая вас, я получил весьма большое удовольствие и восхвалил имя господне. Мне не пришлось видеть вас с тех пор, как вы в Монпелье вместе с нашими старыми друзьями—Антонием Сапорта, Ги Бугье, Бальтазаром Нуайе, Толе, Жаном Кентеном, Франсуа Робине, Жаном Пердрье и Франсуа Рабле—играли нравоучительную комедию о человеке, женившемся на немой женщине.

— Я тоже был на этом представлении,—сказал Эпистемон.—Мужу очень хотелось, чтобы жена заговорила. Она и заговорила благодаря искусству врача и хирурга, которые перерезали ей уздечку Под языком. Как только ей возвратили дар слова, она стала говорить так много, что муж снова побежал к врачу и попросил у него лекарства, от которого люди немеют. Врач ответил, что наука знает много средств, заставляющих женщин говорить, но ей неизвестны лекарства, заставляющие женщин молчать. Единственное спасение от бесконечно болтающей жены—глухота мужа. Наш женолюб оглох: врачи какими-то неведомыми чарами этого добились. Увидев, что он глух и что все ее слова пропадают впустую, жена пришла в бешенство. Когда же врач стал спрашивать плату, муж заявил, что он совершенно оглох и не слышит, о чем, собственно, идет речь. Тогда врач незаметно подбросил ему какой-то порошок, от которого бедняга сошел с ума. Сумасшедший муж и взбесившаяся жена, соединив свои силы, так отколотили врача и хирурга, что оставили их полумертвыми. Я никогда еще так не смеялся, как на этом представлении¹.

Из романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», кн. III (1546), гл. XXXIV, Гослитиздат, Л., 1938, стр. 252—253. Перевод В. А. П я с т а.

ПЬЕР ГРЕНГОР

(ок. 1470—1539)

КЛИЧ ПРИНЦА ДУРАКОВ¹

(1512)

Сюда, все дурни,—толстые, худые,
Седоволосые и молодые,
Премудрые и вовсе без мозгов;
Сюда, печальные и удалые,
Распутные и всякие иные
Из замков, деревень и городов!
Я объявляю вам без лишних слов:

На масленой неделе в воскресенье
Ваш принц дает на рынке представленье,
Сюда, все дуры,—дамы и девицы,
Старухи, жены и отроковицы,
Все те, кого прельщает пол мужской,
Уроды, феи, умницы, тупицы,
Румяные и те, что бледнолицы,
Все, шляющиеся по мостовой!
К вам, дуры, клич я обращаю свой:
На масленой неделе в воскресенье
Ваш принц дает на рынке представленье.

Всех дураков, приятелей стакана,
Блюющих преобильно утром рано,
Любителей трактиров, игр и драк;
Мужей, что жен своих ревнуют рьяно,
И тех, что в грех не ставят им обмана,
Всех прошельг, распутников, гуляк
Зову сюда скорей направить шаг.
На масленой неделе в воскресенье
Ваш принц дает на рынке представленье.

Всех дур своих скликает Дурья матка:
Святош, хлебающих вино украдкой,
Веселых девок, эlegantных фей,
Суровых дур и дур с улыбкой сладкой,
Дур, преданных мужчинам без остатка,
Кормилиц, горничных с округи всей
Скликаю я. Сюда, сюда скорей!
На масленой неделе в воскресенье
Ваш принц дает на рынке представленье.

Владыкой дураков сие дано
В корчме средь шума пьяного и гама,
И возгласом согласия скреплено
Из задницы весьма почтенной дамы.

Pierre Gringore, *Le Cri du Prince des Sots* (1512). Опубликовано в книге E. Fournier, *Le théâtre français avant la Renaissance*, Paris, 1872, p. 293. Перепечатано из книги: Б. И. Пуршев, *Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения*, М., 1938, стр. 287. Перевод О. Б. Румера.

ПЬЕР ГРЕНГОР

ИГРА О ПРИНЦЕ ДУРАКОВ И О ДУРАЦКОЙ МАТЕРИ]]

(1512)1

Отрывок

Дурацкая Мать (*одетая снизу Дурацкой Матерью, а сверху наряженная Церковью*¹⁾). Пускай сюда прибежит сам дьявол и мне будет грозить такая же смерть, как Авирону и Датану, или пускай я буду осуждена вместе с сатаной, но они придут ко мне на помощь. Я заставлю всех их бежать ко мне и просить у меня прощения и милосердия по моей прихоти, ибо я желаю иметь доходы и хочу, чтобы слава моя прогремела. Вот какова моя затея. Я прозываюсь Матерью святой церковью, пускай все это знают;

я проклиная, предаю анафеме, но под моей одеждой, в качестве девиза, я ношу платье Дурацкой Матери. Я знаю, говорят, что я болтаю вздор и что я на старости лет сошла с ума; но я желаю вволю бранить моего сына-принца, чтобы он сбавил свою гордость, Дуреха Вера.

Дуреха Вера. Да процветет сияние славы вашей!

Дурацкая Мать. Затеи этой я не оставлю; раньше чем я окончу этот час, я сто раз изреку проклятие.

Дуреха Случай. Кто посмеет оспаривать вашу святую скромность? Как только меня увидят с вами, вам сразу помогут осуществить ваше желание.

Дурацкая Мать. Вот! Вот! Моя Дуреха Случай, без вас я не в силах что-либо сделать.

Дуреха Случай. При любом решении я найду способ поднять прелатов и князей.

Дуреха Вера. Я обещаю много-много денег при том условии, что они станут на вашу сторону.

Дурацкая Мать. Прекрасно сказано, Дуреха Вера.

Дуреха Вера. Говорят, вы не стыдитесь нарушить то, что обещали.

Дуреха Случай. Неблагодарность владеет вами. Вы обращаете не больше внимания на свои обещания, чем венецианские ростовщики.

Дурацкая Мать. Мой еврейский доктор предсказывает мне, что будет неудачно и что хорошо.

Дуреха Вера. А кто он?

Дурацкая Мать. Метр Бонне².

Дуреха Случай. Матушка, ведь закон воспрещает евреям руководить нами.

Дуреха Вера. Я слышала, что в назначенное время все станет известно; нужно уметь различать вещи.

Дурацкая Мать. Могу ли я позволить властвовать кому-либо, кроме меня?

Дуреха Вера. Говорят, что вы идете против закона.

Дурацкая Мать. Что до меня, то у меня есть случай.

Дуреха Случай. Матушка наша, я вам скажу—я охотно буду вам служить, и никто больше не будет возражать вам.

Дурацкая Мать. Как только я перестану быть развратной, я тотчас же умру. Так мне предсказано.

Pierre Gringore, *Le jeu du Prince des Sots et Mère sottte* (1512).
Приведено в книге: E. Fougrière, *Le théâtre français avant la Renaissance*, Paris, 1872, pp. 301—302. Перевод А. Г. Мовшенсона.

ПРИМЕЧАНИЯ

Фарс о немой жене в изложении Рабле

¹ Данный фарс принадлежит к числу множества не дошедших до нас комических пьес французского средневековья. Попытку восстановить этот утерянный фарс на основе приведенного нами рассказа Рабле сделал Анатоль Франс.

Клич Принца Дураков

¹ Этот клич предвещал знаменитую «Игру о Принце Дураков и о Дурацкой Матери», поставленную драматургом и актером Пьером Гренгором в Париже на карнавале 1512 года силами шутовского общества «Беззаботных ребят» (*Enfants sans Souci*).

Игра о Принце Дураков и о Дурацкой Матери

¹ То-есть папой Юлием II.

² Имеется в виду крещеный еврей Бонне де Лат, прибывший из Прованса в Италию и завоевавший доверие папы Юлия II своими астрологическими предсказаниями. Он утверждал, что может предсказать все при помощи астрономического кольца, изобретенного им для измерения высоты солнца и звезд.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ
ИСПОЛНИТЕЛИ КОМИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

ДИЖОНСКАЯ ИНФАНТЕРИЯ

1

13 февраля 1579 года Инфантерия выстроилась, чтобы показаться господам и дамам, и была она так богато вооружена и наряжена, как только возможно, и весьма многочисленна. Ибо в первой группе ехало около семидесяти или восьмидесяти всадников в различных нарядах; посредине катилась большая триумфальная колесница, на которой находились девять Муз, Аполлон и бог Марс с музыкой—виолами, лютнями и шарманками. Далее следовали еще игроки, произносившие на разных наречиях похвалы в честь Лотарингского дома. Затем ехало еще около сорока всадников, различно разукрашенных; среди них катился плуг, каким пашут землю; его везли люди, специально для того приставленные и пристойно одетые, в полном порядке. Все это было сделано очень четко и оживленно; это был один из лучших маскарадов, какие были виданы.

Из воспоминаний дижонского каноника Пепена (Pepin). Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les comédiens en France au moyen âge, Paris, 1885, p. 201.

2

Это общество ставило себе целью исправлять дурные нравы общества, и если кто-нибудь впадал в ошибку, за него принимались, и он становился предметом безжалостного общественного порицания.

Из «Истории Дижона» Филиберта де Ламар (Philibert de la Mare). Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les comédiens en France au moyen âge, p. 205.

3

Ввиду поступивших к нам жалоб на скандальный обычай, наблюдаемый в упомянутом городе Дижоне, где существует некое общество Инфантерии и Дурацкой Матери, которое поистине является подлинной и чистой глупостью, и узнав о беспорядках и бесчинствах, учинявшихся и поныне учиняемых им обычно против добрых нравов, покоя и тишины в этом городе, и о подаваемых им дурных примерах, мы, желая с корнем вырвать это зло

и помешать ему быстро возродиться в будущем, нашей королевской властью запретили, уничтожили и закрыли, и настоящим указом, подписанным нами собственноручно, запрещаем, уничтожаем и закрываем упомянутое общество Инфантерии и Дурацкой Матери. Мы запрещаем всем нашим подданным, живущим в упомянутом городе и других городах, после этого указа собираться и объединяться в общество под названием Инфантерии или Дурацкой Матери и устраивать по этому поводу празднества под страхом быть объявленными недостойными занимать какие-либо муниципальные должности, а также быть лишенными права когда-либо их занимать и помимо того под угрозой быть наказанными в качестве нарушителей общественного спокойствия.

Указ Людовика XIII от 21 июня 1630 г. Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les comédiens en France au moyen âge, p. 221.

БАЗОШЬ

1

Запрещение спектаклей Базоши Парижским парламентом

(7476)

Палата запретила и запрещает отныне всем клеркам и служителям как гражданского, так и уголовного суда, к какому бы сословию они ни принадлежали, исполнять публично в зданиях упомянутых гражданского и уголовного суда и во всяких иных общественных местах фарсы, соти, моралите и иные игры, происходящие при сборище народа, под страхом изгнания из этого королевства и конфискации всего имущества. И пусть они не просят разрешения делать это ни у упомянутой палаты, ни у других лиц, под страхом быть навсегда исключенными как из упомянутого гражданского, так и из упомянутого уголовного суда.

Указ Парижского парламента от 15 мая 1476 г. Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les comédiens en France au moyen âge, p. 101.

2

Насмешки Базоши над Франциском I

(1515)

В то время, когда король пребывал в Париже, там жил священник, называвший себя господином Крюшем, большой выдумщик, незадолго до того вместе с другими исполнивший публично на подмостках на площади Мобер разные действия и новинки, а именно: соти, проповедь¹, моралите и фарс. В моралите были выведены знатные господа, одетые в расшитые золотом костюмы и уносившие на плечах свои земли, а также разные другие нравственные вещи и хорошие наставления. В фарсе выступал упомянутый господин Крюш и его сотоварищи; у него был фонарь, с помощью которого он все видел; и среди прочего была там курица, которая несла на себе нечто, чего было достаточно, чтобы убить десятерых человек. Эту вещь надо было понимать так, что король любил одну женщину-парижанку,

которая была дочерью советника парламента, по имени Лекок², и была замужем за одним адвокатом парламента, по имени Жак Дизом³, обладавшим большим состоянием, которое король у него отнял. Вскоре после этого король послал восемь или десять своих придворных, которые отправились ужинать в таверну замка на улице Жюивери; и туда же позвали под ложным предлогом упомянутого господина Крюша, будто бы для того, чтобы сыграть названный фарс. Когда же он явился туда вечером при свете факелов, названные дворяне заставили его сыграть упомянутый фарс, для чего они начали с того, что раздели его до рубахи, отменно отстегали ремнями и привели в весьма жалкое состояние. Напоследок у них был припасен мешок, в который они должны были положить его, чтобы выбросить из окошка в реку. И это было бы исполнено, если бы бедняга не кричал во все горло, показывая им свою поповскую корону на голове. И было все это сделано по приказанию короля.

Из анонимного «Дневника одного парижского буржуа» («Journal d'un bourgeois de Paris», 1515—1536), опубликованного Л. Лаланном (L. Lallanne, 1854). Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les comédiens en France au moyen âge, pp. 113—114.

3

Арест базозицев в декабре 1516 года

Были отправлены в Амбуаз к королю три арестованных в Париже исполнителя фарсов, а именно: Жак Базошец, Жан Серок и метр Жан дю Понтале. Все они были связаны и закованы в кандалы.[...] И было это за то, что они играли в Париже фарсы о вельможах. Среди других вещей они изображали, как Дурацкая Мать управляла двором, грабила и раздевала всех. Король и регентша были весьма разгневаны этим.

Из анонимного «Дневника одного парижского буржуа». Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les comédiens en France au moyen âge, p. 114.

4

Снятие с Базоши предварительной цензуры

(1540)

Что касается до фарса и проповеди (то-есть шутовской проповеди.— *Ред.*), то, учитывая большие трудности, сопряженные с показом их упомянутой палате,[...] на этот раз палата разрешает им исполнять упомянутые фарс и проповедь, не показывая их упомянутой палате, однако с запрещением затрагивать или срамить кого-либо персонально, как называя его по имени или прозвищу, так и указывая на его происхождение, место жительства и другие отличительные особенности, по которым можно узнать определенных лиц.

Указ Парижского парламента от 15 октября 1540 г. Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les comédiens en France au moyen âge, p. 121.

ЖАН ДЕ ПОНТАЛЕ

1

Метру Жану де л'Эпин де Понтале, по прозвищу Сонжкрё, который недавно сопровождал государя со своей труппой и играл перед ним много разных фарсов для его удовольствия и развлечения, дано в дар 225 турецких ливров.

Запись об уплате актерского гонорара Понтале (Париж, 1538). Опубликовано в книге: L. de Laborde, Les comptes des bastiments du roi, v. II, Paris, 1880, p. 270. Приведено в книге; L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, p. 383.

2

Весьма мало есть в наше время людей, которые не слышали о метре Жане де Понтале, память о котором еще не состарилась, об остротах, шутках и дурачествах, которые он проделывал и произносил, и о прекрасных пьесах, которые он разыгрывал. Не забыто то, как он приставил свой горб к горбу одного кардинала, доказывая ему, что две горы могут встретиться, вопреки пословице. Но зачем говорю я об этой остроте, если он отпускал целый миллион много лучших?

Из книги Бонавентуры Деперье «Новые забавы и веселые беседы» (Voyage de Périers, Nouvelles récréations et joyeux devis, 1558). Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les comédiens en France au moyen âge, p. 174.

САТИРИЧЕСКИЕ СТИХИ ПОНТАЛЕ¹

Кто девушек не соблазнял,
Кто не плодил детей вне брака,
Кто в карты дом не проиграл,
Кто не сходил с бабой всякой,
Кто руки не позорил дракой,
Кто не распух от крепких вин,
Тот в наши дни не дворянин.

Кто не громил, не поджигал,
Кто не топтал на нивах злака,
Быков, свиней не воровал,
Кто не кидался, как собака,
На бедняка под сенью мрака,
Не обирал его овин,
Тот в наши дни не дворянин.

Всем этим подлецам пристал
Колпак дурацкий, и, однако,
Молчи, крестьянин и вассал,
Пред тем, кто пьяница, гуляка,
Распутник, вор и забияка.
Кто не совсем собачий сын,
Тот в наши дни не дворянин.

Когда-то те, что зачинали
Роды дворянские, питали
Дух вольности в груди своей.
Их люди жили без печали
И верой в бога освящали
Труды своих смиренных дней.
А нынче дворянин—злодей!
Громит и губит он людей,
Безжалостней чумы и мора.
Клянусь вам, надобно скорей
Их всех повесить без разбора.

Jehan du Pont-Alais. Contredits de Songesreux (Возражения Мечтателя, 1529). Перепечатано из книги: Б. И. П у р и ш е в, Хрестоматия по западноевропейской литературе, Эпоха Возрождения, стр. 28. Перевод О. Б. Р у м е р а.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ САТИРА В МОРАЛИТЕ И В ФАРСАХ

1

Труа (1445)

[3 января 1445 г.]... члены капитулов св. Петра, св. Стефана и св. Урбана, не довольствуясь теми выходками, которые они позволили себе накануне праздника, в самый день праздника и на следующий день после него собрали звуками труб население города в наиболее посещаемом месте и на высоких помостах исполнили некое действие в лицах, тайно пороча и оскорбляя епископа и самых главных служителей собора, которые во исполнение указа потребовали запрещения праздника¹. В этом действе было три персонажа, носившие имена Лицемерия, Лживости и Притворства, в которых присутствующие узнали епископа и своих каноников, желавших воспретить праздник; и разумные люди были этим недовольны и возмущены. И более того, что еще хуже, исполнители произносили ряд лживых слов, свидетельствовавших об отсутствии веры.

Опубликовано в статье: B o u t i o t, Recherches sur le théâtre à Troyes— «Mémoires de la Société d'Agriculture, des Sciences, Arts et Belles Lettres de l'Aube», 1854. Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, p. 330.

2

Дижон (1447)

В воскресенье 29 октября 1447 года несколько монахов из ордена кармелитов вместе с несколькими священниками и другими светскими лицами играли в Дижоне, на поле Моримон, на неких сооружениях или помостах, построенных и воздвигнутых там, мистерию и представление жизни святого Элигия; руководителем и режиссером упомянутой мистерии был мессир Жан Монбелиар, священник, а в середину означенной мистерии был вставлен некий фарс, чтобы развлечь и рассмешить людей. Указанный фарс исполняли Жан Савено, суконщик, Жирар де Везуль, по прозванию Табурен,

кожевник, Денизо Бернье, Гильом Букмон, тоже кожевник, и другие. Указанные лица, играя упомянутый фарс, произносили в рифмах многие слова и изречения, затрагивавшие и казавшиеся в некотором роде упреком, насмешкой или издевкой против чести нашего государя короля, монсьеора дофина и их слуг. Многие именитые лица, отправившиеся посмотреть упомянутую мистерию, были этим весьма недовольны и немедленно удалились, как только услышали представление упомянутого фарса, говоря, что они больше не будут присутствовать и не желают больше слушать такие безумные и оскорбительные речи.[...]

Во время последовавшего следствия, на допросе, учиненном ему мэром города, Жан Савено, игравший роль Жакена, сообщил, что он привез этот фарс в Дижон. (Ред.)

На летний праздник святого Николая два года тому назад он, говорящий, возвращался из Женевы через Бон, намереваясь повидаться со своей матерью, живущей в указанном городе. Когда же он прибыл в упомянутый Бон, некто, по имени Жан Серуо, и другой, по имени Жан Дюбуа, и другие исполняли упомянутый фарс, и чтобы увидеть его, он остановился там; в то время как он пришел, они играли то место, где обманывают трактирщика, который является одним из персонажей упомянутого фарса, и так как ему показалось, что упомянутый фарс был очень веселым, то он, после того как фарс был сыгран, обратился к исполнявшим его и просил их, чтобы они уступили ему за деньги этот фарс или копию с него; те согласились, и он заказал копию, за которую заплатил пять или шесть серебряных монет; и он сохранил у себя эту копию до тех пор, когда была поставлена мистерия о святом Элигии.

Будучи спрошен о том, каким образом упомянутый фарс был исполнен и вставлен в упомянутую мистерию, он сказал, что действительно, когда эта мистерия разучивалась, участвовавшие в ней предупредили его, что хорошо было бы иметь фарс, чтобы вставить его в эту мистерию; и тогда у многих спрашивали, не знают ли они хороших фарсов. На это он, говорящий, видя, что никто не дает фарса, сказал им, что у него есть фарс, который ему кажется подходящим, и что он видел, как его играли в Боне. Он представил им этот фарс, и после того как его посмотрели и ознакомились с ним все участники упомянутой мистерии, было сказано, что, по их мнению, этот фарс хорош, что он будет сыгран и вставлен в упомянутую мистерию, и были распределены роли.

Будучи спрошен о том, не было ли во время исполнения упомянутого фарса или до того, как его исполнили публично, кого-либо из числа упомянутых исполнителей названной мистерии или названного фарса, кто заметил бы, что в нем имеются слова, затрагивающие и оскорбляющие честь слуг нашего государя короля и монсьеора дофина, он отвечал, что этого не было, за исключением того, что некоторые из них сомневались, не будет ли плохо говорить «живодеры», как было сказано в некоторых местах упомянутого фарса; и потому порешили между собой, что будет более пристойно называть их «мучителями», и так и было решено сделать и было сделано, ибо во всех местах названного фарса, где было написано «живодеры», говорилось «мучители».

Будучи спрошен о том, не заметил ли он во время подготовки или во время представления названного фарса каких-либо оскорбительных или опасных слов, он ответил, что не заметил, и подтвердил это клятвой. Ибо, если бы он заметил сам или был предупрежден другими, что не следует исполнять этот фарс, он немедленно всячески воспротивился бы этому.[...] И ему казалось, что если бы в этом фарсе было что-нибудь дурное, то исполнители в городе Боне не играли бы его.

Опубликовано в книге: L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, pp. 331—335.

Бордо (1556)

Воспрещается фиглярам, беззаботным ребятам и другим исполнителям фарсов играть какую-либо пьесу, касающуюся христианской веры, почитания святых и священных установлений церкви.

Из декрета Бордоского парламента от апреля 1556 г., опубликованного в журнале «Actes de l'Académie de Bordeaux», 1881, p. 406. Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, p. 350.

Бордо (1558)

В апреле 1558 г. синдики г. Бордо дали разрешение некоему Франсуа Савари играть ...в этом городе фарсы, истории и моралите, не допуская, однако, никаких выходов против бога и церкви, а также других каких-либо предметов; и дано настоящее разрешение сроком всего на шесть дней, начиная со дня назавтра после Фомина воскресенья, причем упомянутый Франсуа и его сотоварищи могут брать за вход не более шести денье с человека.

Опубликовано в журнале «Actes de l'Académie de Bordeaux», 1881, p. 406. Приведено в книге. L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, p. 392.

Экс (1584)

[Один советник парламента] сообщает, что вчера, в день праздника тела господня, было представлено несколько фарсов, в которых произносились грязные и бесчестные слова, и что те, которые играют упомянутые фарсы, слишком много себе позволяют и порочат честь многих.[...]

[Парламент постановил, что] впредь будет дано распоряжение судьям сего города Экса не разрешать в пределах города представление каких-либо фарсов, если они не были просмотрены за шесть дней до того двумя советниками суда, коим сие поручено генеральным прокурором; а в отношении совершившегося постановлено вызвать упомянутых исполнителей фарсов лично, чтобы они дали ответ на все, о чем будут спрошены.

Из «Journal de Foulques Sobolis». Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, p. 399.

Экс (1595)

24 июня было исполнено в архиепископском доме городскими школярами и детьми господина де Ла-Фара и другими действо «Порочный и добродетельный сын». Порочный, растратив все свое имущество, впал в отчаяние, и дьявол уносил его в ад, а добродетельного женил его отец. После этого был сыгран фарс с четырьмя действующими лицами—одним савоицем, одним провансальцем, одним испанцем и одним французом.

[Те же исполнители там же исполнили 19 мая «Римскую историю» по латыни, в которой выступили] Октавиан, Сулла и Марий, изображавшие такую же войну, как нынешняя, в которой знатные хотели править из влостолубия.

[21 сентября там же была исполнена] история всей нынешней войны, с тридцатью тремя действующими лицами, из коих одни изображали полководцев, другие—земледельцев и третье сословие, которое было разорено и ограблено; наконец, король всех умиротворял.

Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, pp. 400—401.

ОПИСАНИЕ ШУТОВСКОГО КОСТЮМА¹

Костюм был сшит из саржи и состоял из полос, наполовину зеленых, наполовину желтых; на желтых полосах были зеленые позументы, а на зеленых—желтые, между полосами была также желтая и зеленая тафта, вшитая между упомянутыми полосами и позументами. Чулки, пришитые к штанам, были: один—целиком из зеленой саржи, а другой—из желтой. Кроме того, была шапка с ушами, тоже наполовину желтая, наполовину зеленая.

Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, pp. 147—148.

ПРИМЕЧАНИЯ

Базошь

¹ Имеется в виду «шутовская проповедь», представлявшая самостоятельный комический жанр.

² Фамилия Лекок (Lecocq) дословно означав? «петух».

³ Фамилия Дизом (Dishomme) дословно означает «десять человек».

Сатирические стихи Понтале

¹ Данное стихотворение, сочиненное знаменитым комическим актером Понтале, дает представление об остроте антифеодальной сатиры, проявлявшейся в актерских импровизациях Понтале.

Политическая сатира в моралите и в фарсах

¹ Речь идет о «празднике дураков», запрещенном в 1438 году в городе Труа указом короля Карла VII и восстановленном в 1445 году явочным порядком под предлогом, что этот указ отменен или будет отменен.

Описание шутовского костюма

¹ Данное описание костюма шута относится к началу XVII века. Оно извлечено нами из жалобы, поданной королю Генриху IV неким казначеем Верто (Vertau), которого герцог де Невер из мести за негодные ему поступки, связанные с исполнением его служебных обязанностей, заставил надеть костюм шута. Такие акты произвола и самодурства часто имели место в данную эпоху. Для истории театра это описание интересно потому, что такие точно костюмы фигурировали на средневековой сцене (особенно в жанре соти).

Часть вторая

ТЕАТР
ЭПОХИ ФОРМИРОВАНИЯ
БУРЖУАЗНОГО
ОБЩЕСТВА

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА ОБ ЭПОХЕ ФОРМИРОВАНИЯ БУРЖУАЗНОГО ОБЩЕСТВА

1

В то время как неистовые битвы господствующего феодального дворянства заполняли средневековые своим шумом, незаметная работа угнетенных классов подрывала феодальную систему во всей Западной Европе, создавала условия, в которых феодалу оставалось все меньше и меньше места. Правда, в деревне феодалы хозяйничали еще во-всю, истязали крепостных, роскошествовали, в то время как те обливались потом, вытаптывали их посевы, насиловали их жен и дочерей. Но кругом уже вырастали города; в Италии, Южной Франции, на Рейне возродились из собственного пепла староримские муниципии; в других местах, особенно внутри Германии, создавались новые города; все они были обнесены для обороны стенами и рвами, их крепости были гораздо более неприступными, чем дворянские замки, потому что взять их можно было только с помощью значительного войска. За этими стенами и рвами развилось средневековое ремесло,—правда, достаточно пропитанное бюргерской цеховщиной и мелочностью,—накоплялись первые капиталы, возникла потребность взаимного общения городов друг с другом и с остальным миром, а вместе с потребностью создавались также и средства охраны этого общения (Verkehr).

В XV веке городские бюргеры стали в обществе уже более необходимы, чем феодальное дворянство. Правда, земледелие было все еще главной отраслью производства, в нем была занята громадная масса населения. Но небольшое количество свободных крестьян, уцелевших кое-где от притязаний дворянства, достаточно убедительно доказывало, что в земледелии суть-то совсем не в тунеядстве и вымогательствах дворянина, а в труде крестьянина. Да к тому же и потребности дворянства настолько выросли и изменились, что даже и ему стали нужны города; ведь оно же получало свое единственное орудие производства—свой панцырь и свое оружие из города! Сукно, мебель и украшения, производящиеся внутри страны, итальянские шелка, брабантское кружево, северные меха, арабские благовония, восточные фрукты, индийские пряности—все это, за исключением мыла, оно получало у горожан. Возникла в некотором роде мировая торговля; итальянцы плавали по Средиземному морю и за его пределы вдоль берегов Атлантического океана до Фландрии. Несмотря на соперничество голландцев и англичан, Северное и Балтийское моря все еще находились во власти ганзейцев. Между северными и южными центральными гаванями, куда сходились морские пути сообщения, связь поддерживалась сухопутным путем; эти пути, по которым поддерживалась эта связь, проходили через Германию. В то время как дворянство становилось все более и более излишним и мешало развитию, горожане стали классом, который воплотил в себе дальнейшее развитие

производства и обмена (Verkehr), просвещения, социальные и политические учреждения.

Все эти успехи производства и обмена с современной нам точки зрения носили очень ограниченный характер. Производство оставалось замкнутым в рамках чисто цехового ремесла, следовательно, по существу, сохраняло еще феодальный характер; торговля шла в пределах европейских вод и не распространялась дальше левантийских прибрежных городов, в которых происходил обмен на продукты дальнего Востока. Но хотя ремесла и вместе с ними и горожане-ремесленники были мелки и ограничены, у них хватило силы совершить переворот в феодальном обществе, и они, по крайней мере, находились в движении, в то время как дворянство коснело в неподвижности.

Притом у жителей городов было могучее оружие против феодализма—*деньги*. В образцовых феодальных хозяйствах раннего средневековья для денег почти вовсе не было места. Феодал получал от своих крепостных все, что ему было нужно, или в форме труда, или в виде готового продукта [...] Каждое феодальное хозяйство само удовлетворяло свои нужды целиком, даже военные поставки собирались продуктами. Торговли, обмена не было, деньги были излишни. Европа дошла до такого низкого уровня, ей настолько приходилось начинать все сызнова, что деньги обладали тогда гораздо менее общественной функцией, а лишь политической: они служили для *уплаты налогов* и добывались главным образом *грабежом*.

Теперь все это совершенно изменилось, деньги снова стали всеобщим средством обмена, и в силу этого масса их значительно увеличилась. И дворянство тоже уже не могло обходиться без них. А так как у него очень мало было или даже вовсе ничего не было такого, что можно было бы продавать,—грабить же теперь стало также не так-то уж легко,—ему пришлось решиться прибегать к займам у городского ростовщика. Еще задолго до того, как стены рыцарских замков были пробиты выстрелами новых орудий, их основы были подрывы деньгами. На самом деле порох был, так сказать, простым судебным исполнителем на службе у денег. Деньги были великим политическим уравнивателем бюргерства. Всюду, где личное отношение было вытеснено денежным отношением, натуральная повинность—уплатой денег, там место феодального отношения заступало буржуазное.[...]

До какой степени в конце XV столетия деньги подкопали и развели изнутри феодализм, ясно видно по той жажде золота, которая в эту эпоху овладела Западной Европой; *золота* искали португальцы на африканском берегу, в Индии, на всем дальнем Востоке; *золото* было тем магическим словом, которое гнало испанцев через Атлантический океан; *золото*—вот чего первым делом требовал белый, как только он ступал на вновь открытый берег. Но эта тяга к далеким путешествиям, приключениям в поисках золота хотя и осуществлялась сначала в феодальных и полуфеодальных формах, все же была в корне несовместима с феодализмом; основой последнего было земледелие, и завоевательные походы его по существу дела имели целью *приобретение земель*. К тому же мореплавание было определено буржуазным *промыслом*, который наложил печать своего антифеодального характера также и на все современные военные флоты.

В XV столетии во всей Западной Европе феодализм находился, таким образом, в полном упадке; повсюду в феодальные области вклинивались города с антифеодальными интересами, с собственным правом и с вооруженным бюргерством. Они поставили феодалов в зависимость от себя, отчасти в общественном порядке с помощью денег, а кое-где даже и политически; даже в деревне, там, где земледелие поднялось более высоко в силу особо благоприятных условий, старые феодальные связи стали ослабевать под действием денег [...] Но и в городах и в деревне повсюду увеличилось в населении количество таких элементов, которые прежде всего желали, чтобы был положен конец бесконечным бессмысленным войнам, чтобы прекращены

были раздоры феодалов, приводившие к тому, что внутри страны шла непрерывная война даже и в том случае, когда внешний враг был в стране, чтобы прекратилось это состояние непрерывного и совершенно бесцельного опустошения, которое неизменно продолжало существовать в течение всего средневековья. Будучи сами по себе еще слишком слабыми, чтобы осуществить свое желание на деле, элементы эти находили сильную поддержку в главе всего феодального порядка—в короле.[...]

Из этой сутолоки народов, которая существовала в раннее средневековье, развились постепенно новые национальности, процесс, в котором, как известно, побежденное население в большинстве когда-то бывших римских провинций, побежденные крестьяне и горожане ассимилировали себе победителя, германского завоевателя. Следовательно, современные национальности являются также продуктом угнетенных классов. Каким образом в одном месте происходило слияние, в другом разделение—об этом нам дает наглядное представление карта округов (Gau) средней Лотарингии, составленная Менке. Стоит только проследить границу между романскими и германскими названиями мест, чтобы убедиться, что она в Бельгии и Нижней Лотарингии в общем совпадает с существовавшей 100 лет назад границей между французским и немецким языком. Кое-где встречается узкая полоска, где оба языка борются за преобладание; но в общем совершенно ясно, что должно быть немецким, что романским.[...]

Как только произошло разграничение на группы по языку [...] вышло само собой, что эти группы стали служить основой образования государств, что национальности стали развиваться в нации. Насколько силен был этот стихийный процесс уже в IX веке, доказывает быстрый распад смешанного государства Лотарингии. Правда, в течение всего средневековья границы языка далеко не совпадали с границами государств; но все же каждая национальность, за исключением, пожалуй, Италии, была представлена в Европе особым крупным государством, и тенденция к созданию национальных государств, выступающая все яснее и сознательнее, является одним из существеннейших рычагов прогресса в средние века.

В каждом из этих средневековых государств король представлял собой вершину всей феодальной иерархии, верховного главу, без которого вассалы не могли обойтись и по отношению к которому они находились в состоянии непрерывного бунта. Основное отношение всего феодального хозяйства—пожалование в лен земли за определенные личные услуги и дань—даже в своем первоначальном, простейшем виде давало достаточно поводов к ссорам, в особенности когда так много народа было заинтересовано в том, чтобы находить поводы для смут.[...] Вот в чем причина той длившейся столетия переменчивой игры силы притяжения вассалов к королевскому центру, который один был в состоянии защищать их от внешнего врага и друг от друга, и силы отталкивания от центра, в которую постоянно и неизбежно превращается эта сила притяжения; вот причина непрерывной борьбы между королевской властью и вассалами, дикий шум которой в течение этого длительного периода, когда грабеж был единственным достойным свободного мужа способом добывать себе средства к существованию, заглушает решительно все; вот причина этой бесконечной, непрерывно продолжающейся вереницы предательских убийств, отравлений, коварств и всяческих низостей, какие только возможно вообразить, которые скрываются под поэтическим именем рыцарства и при наличии которых все же решаются говорить о чести и верности.

Что во всей этой всеобщей путанице королевская власть (das Kônigtum) была прогрессивным элементом,—это совершенно очевидно. Она была представительницей порядка в беспорядке, представительницей образующейся нации в противоположность раздроблению на бунтующие вассальные государства. Все революционные элементы, которые образовывались под поверхностью феодализма, тяготели к королевской власти, точно так же как

королевская власть тяготела к ним. Союз королевской власти и буржуазии ведет свое начало с X века; нередко он нарушался в результате конфликтов; далеко не всегда в течение всех средних веков дело шло этим путем объединения, все же этот союз возобновлялся все тверже, все могущественнее, пока, наконец, он не помог королевской власти одержать окончательную победу, и королевская власть в благодарность за это поработила и ограбила своего союзника.[...]

Мы видели, каким образом в обществе позднего средневековья феодальное дворянство в экономическом отношении начало становиться излишним, даже прямой помехой; каким образом и политически оно также стояло поперек дороги и развитию городов и национальному государству, которое тогда было возможно только в монархическо-; форме. Несмотря на все это, его поддерживало то обстоятельство, что за ним до сих пор сохранилась монополия в военном деле (Waffenführung), что без него невозможно было вести войны, невозможно было давать сражения. И в этом отношении дело должно было измениться: надо было сделать последний шаг, чтобы разъяснить феодальному дворянству, что наступил конец тому периоду, когда оно господствовало в обществе и в государстве, что в качестве рыцарей оно не нужно больше даже и на поле битвы.

Вести борьбу против феодального хозяйства с помощью войска, которое само было феодальным, в котором солдаты были соединены со своим непосредственным сюзереном более тесной связью, чем с главнокомандующими королевской армии,—это, очевидно, означало вращаться в заколдованном кругу и не быть в состоянии сдвинуться с места. С начала XIV столетия короли стремятся освободиться от этого феодального войска, создать собственное войско. С этого времени мы в королевских армиях встречаем все более увеличивающуюся часть, состоящую из на вербованных и нанятых полков.[...]

Потом, в XIV же столетии, арабы через Испанию ввели в Европе употребление пороха, артиллерии. До конца средних веков ручное огнестрельное оружие не имело значения, что понятно, так как лук английского стрелка при Креси стрелял так же далеко, как и ружье пехотинца при Ватерлоо и, может быть, еще более метко, хотя и не с одинаковой силой действия. Полевые орудия также находились еще в своем младенческом возрасте; напротив, тяжелые пушки сделали уже много пробоин в стенах рыцарских замков и возвестили феодальному дворянству, что вместе с порохом пришел конец его царству.

Распространение книгопечатания, оживление изучения древней литературы, все культурное движение, которое с 1450 г. становилось все более сильным, все более всеобщим,—все это послужило на пользу бюргерству и королевской власти в борьбе против феодализма.

Совместное действие всех этих причин, усиливавшееся из года в год благодаря тому, что все они всё более энергично действовали в одном и том же направлении, обеспечили во второй половине XV столетия победу над феодализмом, хотя и не бюргерства, но королевской власти. Повсюду в Европе, вплоть до отдаленных окраин, которые не прошли еще через феодальный строй, всюду королевская власть восторжествовала.[...]

Во всей Европе были еще только две страны, в которых не было ни королевской власти, ни без нее тогда немислимого национального единства или они существовали на бумаге: Италия и Германия.

Ф. Энгельс, О разложении феодализма и развитии буржуазии. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 440—450.

[...]Так называемое первоначальное накопление есть не что иное, как исторический процесс отделения производителя от средств производства. Он представляется «первоначальным», так как образует предисторию капитала и соответствующего ему способа производства.

Экономическая структура капиталистического общества выросла из экономической структуры феодального общества. Разложение последнего освободило элементы первого.

Непосредственный производитель, рабочий, лишь тогда получает возможность распоряжаться своей личностью, когда прекращается его прикрепление к земле и его крепостная или феодальная зависимость от другого лица. Далее, чтобы стать свободным продавцом рабочей силы, который несет свой товар туда, где имеется на него спрос, рабочий должен был избавиться от господства цехов, от цеховых уставов об учениках и подмастерьях и от прочих стеснительных предписаний относительно труда. Итак, исторический процесс, который превращает производителей в наемных рабочих, выступает, с одной стороны, как их освобождение от феодальных повинностей и цехового принуждения; и только эта одна сторона существует для наших буржуазных историков. Но, с другой стороны, освобождаемые лишь тогда становятся продавцами самих себя, когда у них отняты все их средства производства и все гарантии существования, обеспеченные старинными феодальными учреждениями. И история этой их экспроприации вписана в летописи человечества пламенеющим языком меча и огня.

Промышленные капиталисты, эти новые владетельные особы, должны были, со своей стороны, вытеснить не только цеховых мастеров, но и феодалов, владевших источниками богатства. С этой стороны их возвышение представляется как плод победоносной борьбы против феодальной власти с ее возмутительными привилегиями, а также и против цехов и тех оков, которые налагают эти последние на свободное развитие производства и свободную эксплуатацию человека человеком. Однако рыцарям промышленности удалось вытеснить рыцарей меча лишь благодаря тому, что они использовали события, которые были созданы не ими самими. Они возвысились, пользуясь теми же грязными средствами, которые некогда давали возможность римским вольноотпущенникам становиться господами своих патронов.

Исходным пунктом развития, создававшего как наемного рабочего, так и капиталиста, было рабство рабочего. Развитие это состояло в изменении формы его порабощения, в превращении феодальной эксплуатации в капиталистическую. Для того чтобы понять ход этого процесса, нам нет надобности забираться слишком далеко в прошлое. Хотя первые зачатки капиталистического производства спорадически встречаются в отдельных городах по Средиземному морю уже в XIV и XV столетиях, тем не менее начало капиталистической эры относится лишь к XVI столетию. Там, где она наступает, уже давно уничтожено крепостное право и уже значительно увял наиболее яркий цветок средневековья—свободные города.

В истории первоначального накопления составляют эпоху перевороты, которые служат рычагом для возникающего класса капиталистов, и прежде всего те моменты, когда значительные массы людей внезапно и насильственно отрываются от средств своего существования и выбрасываются на рынок труда в виде поставленных вне закона пролетариев. Экспроприация сельскохозяйственного производителя, обезземеление крестьянина составляет основу всего процесса. Его история в различных странах имеет различную окраску, пробегает различные фазы в различном порядке и в различные исторические эпохи. В классической форме совершается она только в Англии, которую мы поэтому и берем в качестве примера.

[...] Пролог переворота, создавшего основу капиталистического способа производства, разыгрался в последнюю треть XV и первые десятилетия

XVI столетия. Масса поставленных вне закона пролетариев была выброшена на рынок труда благодаря роспуску феодальных дружин, которые, по справедливому замечанию сэра Джемса Стюарта¹, «везде бесполезно переполняли дома и дворы». Правда, королевская власть, будучи сама продуктом буржуазного развития, в своем стремлении к абсолютизму насильственно ускоряла роспуск этих дружин, однако она отнюдь не была его единственной причиной. Сами крупные феодалы, стоявшие в самом резком антагонизме к королевской власти и парламенту, создали несравненно более многочисленный пролетариат, узурпировав общинные земли и согнав крестьян с занимаемых ими участков, на которые крестьяне имели такое же феодальное право собственности, как и сами феодалы. Непосредственный толчок к этому в Англии дал расцвет фландрской шерстяной мануфактуры и связанное с ним повышение цен на шерсть. Старую феодальную знать поглотили великие феодальные войны, а новая была дитя своего времени, для которого деньги являлись силой всех сил. Превращение пашни в пастбище для овец стало лозунгом феодалов. [...]

Насильственная экспроприация народных масс получила новый ужасный толчок в XVI столетии благодаря реформации и сопровождавшему ее колоссальному расхищению церковных имений. Ко времени реформации католическая церковь была феодальной собственницей значительной части английской земли. Уничтожение монастырей и т. д. превратило в пролетариат их обитателей. Сами церковные имения были в значительной своей части отданы в подарок хищным королевским фаворитам или проданы за бесценок спекулянтам, фермерам и горожанам, которые массами сгоняли с них их старых наследственных арендаторов и соединяли вместе хозяйства последних. Гарантированное законом право обедневших земледельцев на известную часть церковной десятины было у них молчаливо отнято.[...] Эти непосредственные последствия реформации не были, однако, самым важным ее результатом. Церковные имущества составляли религиозную твердыню традиционных отношений земельной собственности. С падением этой твердыни не могли устоять и эти отношения.

Еще в последние десятилетия XVII века уеомангу, независимое крестьянство, было многочисленнее, чем класс арендаторов. Оно было главной силой Кромвеля и, по признанию самого Маколея², представляло выгодный контраст по сравнению с кутилами-дворянчиками и их слугами, сельскими попами, на обязанности которых лежало покрывать брачным венцом грехи отставных барских любовниц. Даже и наемные земледельческие рабочие были все еще совладельцами общинных земель. Приблизительно в 1750 г. исчезает уеомангу, а в последние десятилетия XVIII столетия изглаживаются всякие следы общинной собственности земледельцев. [...]

Разграбление церковных имуществ, мошенническое отчуждение государственных земель, расхищение общинных имуществ, осуществляемое путем узурпации и с беспощадным терроризмом, превращение феодальной собственности и собственности кланов в современную частную собственность—таковы разнообразные идилические методы первоначального накопления. Таким путем удалось завоевать поле для капиталистического земледелия, отдать землю во власть капитала и создать для городской промышленности необходимый приток поставленного вне закона пролетариата.[...]

Люди, выгнанные вследствие роспуска феодальных дружин и оторванные от земли насильственной, осуществлявшейся толчками экспроприацией, этот поставленный вне закона пролетариат поглощался развивающейся мануфактурой далеко не с такой быстротой, с какой он появлялся на свет. С другой стороны, люди, внезапно вырванные из обычной жизненной колеи, не могли столь же внезапно освоиться с дисциплиной новой своей обстановки. Они массами превращались в нищих, разбойников, бродяг—частью

добровольно, в большинстве случаев под давлением необходимости. Поэтому в конце XV и в течение всего XVI века во всех странах Западной Европы издаются кровавые законы против бродяжничества. Отцы теперешнего рабочего класса были прежде всего подвергнуты наказанию за то, что их насильственно превратили в бродяг и пауперов. Законодательство рассматривало их как «добровольных» преступников, исходя из того предположения, что при желании они могли бы продолжать трудиться при старых, уже не существующих условиях.[...]

Деревенское население, насильственно лишенное земли, изгнанное, в широких размерах превращенное в бродяг, старались, опираясь на эти чудовищно террористические законы, приучить к дисциплине наемного труда плетью, клеймами, пытками.

Мало того, что на одном полюсе выступают условия труда как капитал,, на другом полюсе—люди, не имеющие для продажи ничего, кроме своей собственной рабочей силы. Недостаточно также принудить этих людей добровольно продавать себя. С дальнейшим ростом капиталистического производства развивается рабочий класс, который по своему воспитанию, традициям, привычкам признает условия капиталистического способа производства самоочевидными естественными законами.[...] Иное видим мы в ту историческую эпоху, когда капиталистическое производство только еще возникало. Нарождающейся буржуазии нужна государственная власть, и она действительно применяет государственную власть, чтобы «регулировать» заработную плату, т. е. принудительно удерживать ее в границах, благоприятствующих выколачиванию прибавочной стоимости, чтобы удлинять рабочий день и таким образом удерживать самого рабочего в нормальной зависимости от капитала. В этом существенный момент так называемого первоначального накопления.[...]

Законодательство относительно наемного труда, с самого начала имевшее в виду эксплуатацию рабочего и в своем дальнейшем развитии неизменно враждебное рабочему классу, начинается в Англии при Эдуарде III (Statute of Labourers) [Статутом о рабочих], изданным в 1349 г. Во Франции ему соответствует ордонанс 1350 г., изданный от имени короля Жана. Английское и французское законодательства развиваются параллельно и по содержанию своему тождественны.[...]

Спрашивается теперь: откуда же возникли первоначально капиталисты? Ведь экспроприация сельского населения создает непосредственно лишь крупных земельных собственников. Что касается генезиса фермеров, то мы можем проследить его шаг за шагом, так как это—медленный процесс, протекать который через многие столетия.[...]

В Англии первой формой фермера был bailiff [бурмистр господского имени], который сам оставался крепостным. [...]Во второй половине XIV столетия на месте bailiffа становится фермер, которого лэндлорд снабжает семенами, скотом и земледельческими орудиями. Положение его почти не отличается от положения крестьянина. Он только эксплуатирует больше наемного труда. Скоро он становится «métayer», половником-арендатором; Он доставляет одну часть необходимого для земледелия капитала, лэндлорд—> другую. Валовой продукт разделяется между ними в пропорции, установленной контрактом. В Англии эта форма аренды быстро исчезает, уступая место фермеру в собственном смысле слова, который вкладывает в дело собственный капитал, ведет хозяйство при помощи наемных рабочих и отдает лэндлорду деньгами или натурой часть прибавочного продукта в качестве земельной ренты.

[...]Земледельческая революция, начавшаяся в последней трети XV века и продолжавшаяся в течение почти всего XVI столетия (правда, за исключением последних его десятилетий), обогащала фермера так же быстро, как разоряла сельское население. Узурпация общинных пастбищ и т. п. позволяет фермеру значительно увеличить количество своего скота почти без вся*

ких издержек, между тем как скот доставляет обильное удобрение для его земли.

В XVI столетии сюда присоединяется еще один решающе важный момент. В то время арендные договоры заключались на продолжительные сроки, нередко на 99 лет. Непрерывное падение стоимости благородных металлов, а следовательно, и денег, было очень выгодно для фермеров. Оно, не говоря уже о других рассмотренных выше обстоятельствах, понижало заработную плату. Часть той суммы, на которую понижалась плата, превращалась в прибыль фермера. Непрерывное повышение цен на хлеб, шерсть, мясо,—одним словом, на все земледельческие продукты, увеличивало денежный капитал фермера без всякого содействия с его стороны, между тем земельную ренту ему приходилось уплачивать на основе старых договоров, заключенных при прежней стоимости денег. Таким образом он обогащался одновременно и за счет своих наемных рабочих и за счет своего лэндлорда. Нет поэтому ничего удивительного в том, что в Англии к концу XVI столетия образовался класс богатых для того времени «капиталистических фермеров». [...]

Генезис промышленного капиталиста не отличался той постепенностью, какую характеризует генезис фермера. Без сомнения, некоторые мелкие цеховые мастера и еще большее количество самостоятельных мелких ремесленников и даже наемных рабочих превратились сначала в зародышевых капиталистов, а потом, постепенно расширяя эксплуатацию наемного труда и соответственно усиливая накопление капитала, в капиталистов *sans phrase* (без оговорок]. В младенческий период капиталистического производства, точно так же, как и в младенческий период средневековой городской жизни, вопрос о том, кто из беглых крепостных должен быть хозяином и кто слугой, решался обыкновенно в зависимости от того, кто из них раньше бежал от своих господ. Но необычайная медлительность этого метода отнюдь не соответствовала торговым потребностям нового мирового рынка, созданного великими открытиями конца XV века. Средние века завещали две различные формы капитала, которые достигают зрелости в самых различных общественно-экономических формациях и до наступления эры капиталистического способа производства считаются капиталом как таковым: ростовщический капитал и купеческий капитал.[...]

Превращению денежного капитала, создавшегося путем ростовщичества и торговли, в промышленный капитал препятствовал феодальный строй в деревне, цеховой строй в городе. Ограничения эти пали, когда были распущены феодальные дружины, когда сельское население было экспроприровано и отчасти изгнано. Новая мануфактура возникла в морских экспортных гаванях или в таких пунктах деревенской части страны, которые находились вне контроля старых городов с их цеховым строем. Отсюда ожесточенная борьба английских *corporate towns* [старых городов с цеховым корпоративным строем] против этих новых питомников промышленности.

Открытие золотых и серебряных приисков в Америке, искоренение, порабощение и погребение заживо туземного населения в рудниках, первые шаги к завоеванию и разграблению Ост-Индии, превращение Африки в заповедное поле охоты на чернокожих—такова была утренняя заря капиталистической эры производства. Эти идиллические процессы составляют главные моменты первоначального накопления. За ними следует торговая война европейских наций, ареной для которых служит земной шар. Война эта начинается отпадением Нидерландов от Испании, принимает гигантские размеры в английской антиякобинской войне и теперь еще продолжается в таких грабительских походах, как война с Китаем из-за опиума и так далее.

Различные моменты первоначального накопления распределяются между различными странами в известной исторической последовательности, а именно: между Испанией, Португалией, Голландией, Францией и Англией.

В Англии к концу XVII века они систематически объединяются в колониальной системе, системе государственных займов, современной налоговой системе и системе протекционизма. Эти методы в значительной мере покоятся на грубейшем насилии, как, напр., колониальная система. Но все они пользуются государственной властью, т. е. концентрированным и организованным общественным насилием, чтобы ускорить процесс превращения феодального способа производства в капиталистический и сократить его переходные стадии. Насилие является повивальной бабкой всякого старого общества, когда оно беременно новым. Само насилие есть экономическая потенция.

К. Маркс, Капитал, Критика политической экономии, т. I (1867). Госполитиздат, 1950, стр. 719—723, 725—727, 737—738, 741—742, 746—748, 753—754.

3

[...] Современное исследование природы, как и вся новая история, ведет свое летосчисление с той великой эпохи, которую мы, немцы, называем, по приключившемуся с нами тогда национальному несчастью, реформацией, французы—ренессансом³, а итальянцы—чинквеченто⁴ и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований. Это—эпоха, начинающаяся со второй половины XV века. Королевская власть, опираясь на горожан, сломала мощь феодального дворянства и создала крупные, в сущности основанные на национальности, монархии, в которых развились современные европейские нации и современное буржуазное общество; и в то время как горожане и дворянство еще продолжали между собой драку, немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне,—в этом уже не было ничего нового,—но за ними показались предшественники современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах. В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир—греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим свою классическую литературную эпоху. Рамки старого «*orbis terrarum*»⁵ были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля и были заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, которая, в свою очередь, послужила исходным пунктом для современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве прямо сбросили ее и приняли протестантизм, между тем как у романских народов стало все более и более укореняться перешедшее от арабов и пивавшееся вновь открытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII века.

Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти-и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо да Винчи был не только великим художником, но и великим матема-

тиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержащую в себе некоторые идеи, которые много позднее были вновь подхвачены Монталамбером⁶ и новейшим немецким учением о фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победе хорала, который стал «Марсельезой» XVI века⁷. Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающего, создающего однобокость влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми. Кабинетные ученые являлись тогда исключением; это или люди второго и третьего ранга, или благоразумные филистеры, не желающие обжечь себе пальцы.

И исследование природы совершалось тогда в обстановке всеобщей революции, будучи само насквозь революционно: ведь оно должно было еще завоевать себе право на существование. Вместе с великими итальянцами, от которых ведет свое летосчисление новая философия, оно дало своих мучеников для костров и темниц инквизиции. И характерно, что протестанты перешагивали католиков в преследовании свободного изучения природы. Кальвин сжег Сервета⁸, когда тот подошел вплотную к открытию кровообращения, и при этом заставил жарить его живым два часа; инквизиция удовлетворилась по крайней мере тем, что просто сожгла Джордано Бруно⁹.

Ф. Энгельс, Введение к «Диалектике природы» (1875—1876).
К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1948, стр. 51—53.

ГЕРЦЕН О КУЛЬТУРЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

1

Наконец, после тысячелетнего беспокойного сна человечество собрало новые силы на новый подвиг мысли; в XV веке пробуждаются иные требования, тянет утренним воздухом. Настала эпоха переделывания. Внимание людей обращалось более и более на реальные предметы, на морские путешествия, совершенные тогда на новую часть земного шара, на странную и отчасти обидную для схоластиков мысль Коперника [...]. В Италии всего ранее раздалась новая требования: мечтатель Риензи¹ вспомнил древний Рим и хотел восстановить его; ему рукоплескал Петрарка, восстановитель классического искусства и поэт на *вульгарном наречии*². Греки наезжали из Византии и привозили с собой руно, схороненное у них в продолжение десяти веков. Друг Козьмы Медичи, Марзилий Фицин³, превосходно перевел Платона, Прокла и Плотина. Самое изучение Аристотеля получило новый характер; доселе Аристотель был каким-то подавляющим гнетом, его изучали формально, механически, по уродливым переводам; теперь взяли подлинник. Правда, умы были до того развращены схоластикой, что ничего не умели понимать просто; чувственное воззрение на предметы было притуплено, ясное сознание казалось пошлым, а пошлая логомахия⁴ без

содержания, опертая на авторитеты, была принимаема за истину; чем узорчатее, щеголеватее, непонятнее были формы, тем выше ставили писателя. Томы вздорных комментариев писались об Аристотеле; таланты, энергии, целые жизни тратились на самую бесполезнейшую логомахию; но, между тем, горизонт расширялся; собственное изучение древних писателей поневоле заносило мысли, свежие и живые; влияние их было неизмеримо. Слабая, непривычная к самомышлению, ленивая и формальная способность средневековых умов не могла сама собою отрешиться от безжизненной формалистики своей; у нее не было человеческого языка, на котором можно было бы говорить дело; наконец, ей было стыдно говорить *о деле*, потому что она считала его вздором.

Вдруг найдена чужая речь, готовая, стройная, выражавшая превосходно то, чего схоластические доктора и не умели, и не смели высказать; мало этого—чужая речь опиралась на славные имена. Чувствующие свое не-совершенство нашли новые авторитеты и восстали против старых. Все заговорило цитатами из Вйргилия, Цицерона, а от Аристотеля, напротив, стали отрекаться. Патриций представил в половине XVI века папе Григорию XIV сочинение, в котором обращал его внимание на противоречие аристотелевского учения с церковью; этого противоречия не заметили лет пять-сот кряду добрые схоластики и доказывали догматы Аристотелем, Аристотеля—догматами⁵. Наконец, в одном из древнейших средоточий схоластики и чуть ли не в самом главном, в Париже, явился Гус⁶ перипатетизма⁷—Пьер la Ramée⁸, и объявил, что он против всех готов защищать тезис: «Все учение Аристотеля ложно». Крик негодования раздался между учеными, он дошел до дворца Франциска I; король назначил над ним суд для того, чтобы осудить его. Рамус защищался, как лев, но пощады не было; его прогнали, обвинили, и он после этого пошел скитаться по всей Европе, изгоняемый и преследуемый, бранясь, переезжая с места на место. Пятьдесят лет боролся этот человек с Аристотелем и, наконец, погиб в борьбе. Он проповедывал против Стагирита⁹ точно также, как гугеноты проповедывали против папы. Сходство его с протестантами очень велико; он был прозаичнее, — может быть пошлее, площе своих врагов, площе многих комментаторов Аристотеля (Помпонация, например), — но у него были практические и своевременные требования; он гнушался формализмом и словопрением; ему хотелось приложения, пользы; он был ниже Аристотеля так, как многие протестанты ниже католического воззрения; но он боролся с Аристотелем схоластики так, как протестанты с католицизмом XVI века.

Около того же времени является торжественная и непрерывающаяся процессия людей, мощных и сильных, приготовивших пропилю¹⁰ новой науке; во главе их (не по времени, а по моши) Джордано Бруно, потом Ванини¹¹, Кардан¹², Кампанелла¹³, Телезио¹⁴, Парацельз¹⁵ и др. Главный характер этих великих деятелей состоит в живом, верном чувстве тесноты, неудовлетворительности в замкнутом круге современной им науки, во все поглощающем стремлении к истине, в каком-то даре провидения ее.

Время восстания против схоластики исполнено драматического интереса. Читая биографии, развертывая писания энергических людей, рвавших цепи, которые опутывали науку, вы увидите разом двойную борьбу, в которую они были вовлечены. Одна совершается в их душе—борьба психическая, трудная, волнующая их беспрерывно, придающая многим из них эксцентрический, почти судорожный вид. Другая борьба—наружная, оканчивающаяся на костре, в темнице, ибо схоластика, уstraшенная нападками, —спряталась за инквизицию, смертными приговорами возражала на смелые тезисы противников и, вырывая их язык клещами палача, заставляла умолкать. Многих удивляет шаткая непоследовательность их и мужественная воля,—неполнота, так сказать, их мысли и полнота самоотвержения; но разве можно сразу отделаться от исторических предрассудков? Не от

непонимания зависит эта шаткость. Истина всегда бывает проще нелепости, но ум человека—вовсе не одна возможность понимания, не *tabula rasa*¹⁶: он засорен со дня рождения историческими предрассудками, повериями и проч.; ему трудно восстановить нормальное отношение свое к простому пониманию, особенно в то время, о котором идет речь. Что удивительного, что Парацельс верил в алхимию, Кардан называл себя магом¹⁷? Им трудно было вырвать из груди мнения, освященные веками, трудно было примирить их с восходящим светом сознания. Они, впрочем, и не сделали этого. Они были так восторженны, что не могли порядком установиться; это—эпоха первой любви, упоения, не знающего меры, эпоха новости поражающей; не ищите у них строгой, наукообразной формы; ими только открыта почва науки, ими только освобождена мысль; содержание ее понято больше сердцем и фантазией, нежели разумом.

Века должны были пройти прежде, нежели наука могла развить метод те истины, которые Джордано Бруно высказал восторженно, пророчески, вдохновенно. Это принятие в кровь и плоть своих убеждений придало им их личную мощь, поддержало их в борьбе внешней: гонимые, скитальцы из страны в страну, окруженные опасностями, они не зарыли из благоразумного страха истины, о которой были призваны свидетельствовать; они высказывали ее везде; где не могли высказывать прямо, одевали ее в маскарадное платье, облекали аллегориями, прятали под условными знаками, прикрывали тонким флёром, который для зоркого, для желающего ничего не скрывал, но скрывал от врага: любовь догадливее и проницательнее ненависти. Иногда они это делали, чтобы не испугать робкие души современников; иногда, чтобы не тотчас попасть на костер. Легко в наше время человеку развивать свое убеждение, когда он только и думает о более ясной форме изложения; в ту эпоху это было невозможно. Коперник скрывал свое открытие авторитетами, взятыми из древних философов, и, может быть, одно это спасло его лично от гонений, впоследствии обрушившихся на Галилея и на всех последователей его. Надобно было хитрить... «Хитрость,—говорит один мыслитель,—женственность воли, ирония дикой силы». Макиавелли знал кой-что об этой хитрости. Все вместе придавало тогдашним деятелям характер трепетного беспокойства и волнения. Они не были в полном миру ни с собою, ни с окружающим. Истинно спокоен или человек, принадлежащий зоологии, или тот, кто, однажды кончив с собою, видит согласие своих внутренних убеждений с наружным миром. Они были беспокойны, потому что окружающий их порядок становился пошлым и нелепым, а внутренний был потрясен; разглядев то и другое, они не могли скрыть своего распада, не могли не быть беспокойными. Таким людям, как Бруно, не дается великий талант счастливо и спокойно жить в среде, прямо противоположной их убеждениям. [...]

В это время возбужденности, энергии, люди со всех сторон протестовали против средневековой жизни, везде отрекались от нее, во всем требовали перемен: церковь римская оканчивала борьбу с лютеранизмом страдательным принятием протестантов за совершенное событие; схоластика решительно видела несостоятельность свою против напора новых идей, т. е. идей древнего мира. Наука, искусство, литература—все переменялось на античный лад так, как готическая церковь снова уступила место греческому периптеру¹⁸ и римской ротонде¹⁹. Классическое воззрение заставило людей ясно смотреть на вещи; латинский язык Рима приучил к мужественной речи, к энергическому обороту; до этого времени употреблялась латынь школы, бледная, искаженная, неловкая и потерявшая свою душу, так сказать; древние писатели очеловечили неестественных людей средневековых, разбудили их от эгоизма романтической сосредоточенности и психических раздражений. Помните, как Гете рассказывает в «Римских элегиях» влияние итальянского неба на него, выросшего в сереньком климате Германии?—таково было действие классической литературы на ученых XVI столетия. «В сторону пошлые споры

схоластические!—воскликнул средневековый человек:—дайте упиться одами Горация, дайте подышать под этим светлым лазоревым небом, насмотреться на роскошные деревья, под тенью которых и кубки с соком виноградных гроздей дозволены и страстные объятия любви перестают быть преступлением!» «Humanitas, humaniora»²⁰ раздавалось со всех сторон, и человек чувствовал, что в этих словах, взятых от *земли*, звучат *vivere memento*, идущие на замену *memento mori*²¹, что ими он новыми узами соединяется с природой; *humanitas* напоминало не то, что люди сделаются землей, а то, что они вышли из земли²², и им было радостно найти ее под ногами, стоять на ней; католическая строгость и германская народная склонность к грустной мечте приготовили к этому крутому перегибу! Конечно, если мы пристально всмотримся в действительную жизнь средних веков, то увидим, что она более наружно покорялась велениям Ватикана и романтическому²³ настроению; жизнь везде восполняла полутайком недостаточные и узкие основания средневекового быта, довольствуясь периодическими раскаяниями, наружными формами и потом, для большего удобства, покупкой индульгенций. Тем не менее тогдашняя жизнь была сумрачна, натянута; сосед скрывал от соседа под условными формами и простую мысль, и мелькнувшее чувство; он стыдился их, он боялся их. Романтизм имел в себе много задушевного, трогательного, но мало светлого, простого, откровенного; конечно, человек и тогда предавался радости, наслаждениям, но он это делал с тем чувством, с которым мусульманин пьет вино: он делает уступку, от которой сам отрекался; уступая сердцу, он был унижен, потому что не мог противостоять влечению, которого не признавал справедливым. Грудь человеческая, из которой невозможно было изгнать реальных подробностей, тяжело подымалась, рвалась к жизни более ровной; всегдашняя натянутость так же надоела человеку, как всегдашнее вооружение рыцарю; хотелось мира внутреннего,—этого романтизм дать не мог: он весь основан на несогласии, на противоречиях; его любовь—платонизм и ревность; его надежда—в могиле; безвыходная тоска—основа его внутренней жизни; вся его поэзия —в этой роющей тоске, вечно сосредоточенной на своей личности, вечно растрavляющей мнимые раны, из которых текут слезы, а не кровь; в этих мучениях—вся нега эгоистического романтика, добродушно считающего себя самоотверженным мучеником, искомый *мир*, искомый покой представляли на первый случай искусство древнего мира, его философия. К суровому готическому воззрению начали прививаться мягкие, человеческие элементы древней цивилизации; романтик стал догадываться, что первое условие наслаждения—забыть себя; он стал на колени перед художественными произведениями древнего мира; он научился поклоняться изящному бескорыстно; мысль греко-римская воскрешена для него в блестящих ризах; в тысячелетнем гробу успело предаться тлению то, что должно было истлеть; очищенная, вечно юная, как Ахилл, вечно страстная, как Афродита, явилась она людям,—и люди, всегда готовые увлечься, оскорбительно забыли романтическое искусство, отворачивались от его девственных красот и стыдливой закутанности. Поклонение древнему искусству—не временная прихоть; оно ему подобает; это единственное право, оставшееся за ним на вечную жизнь; это его истина, которая прейти не может; это бессмертие Греции и Рима; но и готическое искусство имело свою истину, которую уничтожить нельзя было; в эпоху противодействия некогда делать такой разбор.

Европа приняла древнюю образованность так, как Россия во время Петра I приняла, в свою очередь, образованность европейскую. Нельзя не заметить, впрочем, что классическое образование, распространившееся по всей Европе, было образованием аристократическим; оно принадлежало *неопределенному*, но, тем не менее, действительному сословию *образованных* людей *propric sic dictum*²⁴, легистам²⁵, духовным, ученым, рыцарям, по мере того, как они из вооруженной аристократии переходили в придворную, наконец, всем материально обеспеченным и праздным. Крестьяне, городская

чернь, т. е. бедные мещане, работники, пролетарии, не только не участвовали в этой перемене, но резче и глубже распались с искусственно образованною средой, нежели прежде. Новые языки, вошедшие около того же времени в употребление, не сблизили их; на *вульгарных* наречиях писались и говорились латинские и греческие мысли, так, как в средних веках по-латыни говорились, конечно, вовсе не римские вещи. Массы от этого переворота впали в глубочайшее невежество; прежде для них были трубадуры, легенды; проповедники говорили для них, монахи посещали их, была между высшим образованием и ими связь; теперь все талантливое, образованное захватило элементы, чуждые народу, ничего не говорящие его сердцу; и заметьте при этом, что новая цивилизация не успела так переработаться в сущность принявших ее, чтобы позволить им свободно, т. е. по-своему, выражаться. Поэты, воспевая греческих богов и римских героев, целиком брали свои восторги у Вергилия; прозаики писали и говорили цicerоновски, — печальная и безучастная толпа не слушала их: она лишилась своих певцов со сказками и сагами, потрясавшими так сильно сердца ее знакомыми звуками и родными образами. Это распадение с массами, выращенное не на феодальных предрассудках, а вышедшее полусознательно из самой образованности, усложнило, запутало развитие истинной гражданственности в Европе. Аристократия образованности, знания несравненно оскорбительнее аристократии крови: она не основана на непосредственности, на темной вере, а на сознательном превосходстве, на гордом пренебрежении масс; искусственная образованность, которая шла на замену феодальному готизму, была надменная и смотрела свысока; вы можете найти эту надменность во всех ее представителях, в Вольтере и Болингброке²⁶ точно так, как в доктринах революции 30-го года и в берлинских кафедральных философах. Но гений Европы не потерялся от этого раздвоения, не стал ходить с понурой головой, оплакивая былое и приходя в отчаяние, что не умеет переварить в себе совершившегося события. Мало ли временного зла проходит рядом с вечным благом, даже в частной жизни одного семейства, не только в сложной многоначальной жизни целого народа; зло, несчастное, но иногда необходимое условие добра, проходит; добро остается; сильная натура перерабатывает в себе зло, борется с ним, побеждает; сильная натура умеет выпутаться из затруднительных обстоятельств, умеет похоронить милое себе и, оставаясь верной ему, итти на новое действоание и на новые труды; а слабые натуры теряются в своем плаче об утрате, хотят невозможного, — хотят прошедшего, не умеют найтись в действительности и, как этрурийские жрецы²⁷, поют одни похоронные песни, не имея смысла разглядеть новой жизни и брачных гимнов ее.

Если классическое образование миновало массы и отрезало от них высшие сословия, то, напротив, реформация со своими расколами не миновала их. Мистицизм и учения, возбужденные протестантизмом, его таинственная простота, явившаяся заменить величественный ритуал католицизма, его догматические вопросы дотронулись до совести каждого человека. Даже британская натура забыла свое практическое настроение и бросилась в лабиринт теологических тонкостей; про Германию и говорить нечего. [...]

Основания реформационного воззрения столько же способствовали наукообразному развитию мышления, сколько феодализм мешал ему; пытлиное исследование получило законное право; вглядываясь пристально в споры того времени и манеру их, чувствуешь отраду и грусть; вы видите, что мысль побеждает, что ей дают везде место, что она признана, но с тем вместе видите, что она суха, холодна, формальна, что она убила бы жизнь, если бы жизнь можно было убить. В науке победа над средневековым воззрением не была так торжественна, так полна, как в области искусства: Рафаэль, Тициан, Корреджо сделали невозможным дуализм в эстетике; в науке католический идеализм, называвшийся схоластикой, был побежден протестант-

ской схоластикой, называемой идеализмом. Как художественность составляет управляющий характер греческой эпохи, так точно отвлеченное мышление является главной чертой эпохи реформационной,—дуализм школьный и до чрезвычайности прозаический; с развитием его жизнь мелеет, становится бесцветнее.

Письма об изучении природы (1845—1846). А. И. Герцен, Избранные философские произведения, т. I, Госполитиздат, М., 1946, стр. 217—220, 223—226. 231.

2

Истинная жизнь, непризнанная, отринутая, стала предъявлять свои права; сколько ни отворачивались от нее, устремляясь в бесконечную даль, голос жизни был громок и родственен человеку; сердце и разум откликнулись на него. Вскоре к нему присоединился другой сильный голос; классический мир восстал из мертвых. Романские народы, в которых никогда и не погибала закваска римская, бросились с восторгом на дедовское наследие. Движение, совершенно противоположное духу средних веков, стало заявлять свое бытие во всех областях деятельности человеческой. Стремление отречься от прошедшего во что бы то ни стало обнаружилось: захотели подышать на воле, пожить.[...]

Среди всего этого движения новый мир «нарождался»; его дыхание стало заметно везде. Храмом Петра в Риме человечество торжественно отреклось от готической архитектуры. Браманте²⁸ и Буонаротти²⁹ лучше хотели нечистый стиль *de la renaissance*³⁰, нежели суровый оживы³¹. Это очень понятно. Готизм, без сомнения, в эстетическом смысле, отвлеченном от истории, несравненно выше стиля восстановления³², рококо и других, служивших переходом от готизма к истинной реставрации древнего зодчества. Но готизм, тесно связанный с католицизмом средних веков, с католицизмом Григория VII³³, рыцарства и феодальных учреждений, не мог удовлетворить вновь развившимся потребностям жизни. Новый мир требовал иной плоти; ему нужна была форма более светлая, не только *стремящаяся*, но и *наслаждающаяся*, не только подавляющая величием, но и успокаивающая гармонией. Обратились к древнему миру; к его искусству чувствовалась симпатия; хотели усвоить его зодчество, ясное, открытое, как чело юноши, гармоничное, «как остывшая музыка»³⁴. Но много было прожито после Рима и Греции, и опыт, глубоко запавший в душу, говорил в то же время, что ни периптер греков, ни римская ротонда не выражают всей идеи нового века. Тогда построили «Пантеон на Парфеноне»³⁵, и неопытные, боясь прямой линии, исказили пилястрами, уступами и выступами античную простоту; переворот этот в зодчестве был шагом назад искусства и шагом вперед человечества. Своевременность его доказала вся Европа; все богатые города построили свои храмы Петра. Готические церкви оставили недостроенными для того, чтобы воздвигать церкви в стиле восстановления. Одна Германия, по превосходству готическая, оставалась более верной своему зодчеству, но она мало двигала в эту эпоху: глубокие раны и истощение не позволяли ей много строить. Против таких всеобщих фактов возражать нечего; надо стараться их понять; человечество грубо не ошибается целыми эпохами. Храм нового стиля свидетельствует об окончании средних веков и их воззрения. Готическая архитектура сделалась невозможной после храма Петра: она сделалась прошедшей, анахронизмом.

Пластические искусства освобождались, в свою очередь. Готическая церковь делала иные требования на живопись, нежели храм Петра. Византизм выражает один из существенных моментов готической живописи. Нестественность положения и колорита, суровое величие, отрешающее от земли и от земного, намеренное пренебрежение красотой и изяществом состав-

ляет аскетическое отрицание земной красоты; образ—не картина: это слабый очерк, намек. Но художественная натура итальянцев не могла долго удержаться в пределах символического искусства и, развивая его далее и далее, ко времени Льва X, со своей стороны, вышла из преобразовательного искусства в область чисто художественную. Великие, вечные типы dei divini maestri³⁶ облекли во всю красоту земной плоти небесное, и идеал их—идеал человека преображенного, но человека. Рафаэлевые мадонны представляют апофеозу девственно-женской формы, но его мадонны не супранатуральные³⁷, отвлеченные существа, это—преображенные девы. Живопись, поднявшись до высочайшего идеала, стала снова твердой ногой на землю, а не оставила ее. Византийская кисть отрелась от идеала земной человеческой красоты древнего мира. Итальянская живопись, развивая византийскую, в высшем моменте своего развития отрелась от византизма и, повидимому, возвратилась к тому же античному идеалу красоты; но шаг был совершен огромный: в очах нового идеала светилась иная глубина, иная мысль, нежели в *открытых глазах без зрения* греческих статуй. Итальянская кисть, возвращая жизнь искусству, придала ему всю глубину духа, развитого словом Божиим.

В поэзии совершался свой переворот. Рыцарство в поэзии теряет свою созерцательную важность и феодальную гордость. Ариосто, играя, улыбаясь, рассказывает о своем Орланде; Сервантес со злой иронией объявляет миру бессилие и несвоевременность его; Боккаччо раскрывает жизнь католического монаха; Рабле идет еще дальше с отважной дерзостью француза. [...]. Во Франции и в Италии в это время возрастал и усиливался ложный классицизм³⁸. Палладий в своем сочинении об архитектуре с презрением говорит о готизме; слабые и бесцветные подражания древним писателям ценились, выше исполненных поэзии и глубины песен и легенд средних веков. Античное увлекало своей человечностью, своим примирением в жизни, в красоте. Через античное вырабатывалось новое. В науке, в политике даже, проявляется тот же дух.

Дилетантизм в науке (1843).
А. И. Герцен, Избранные философские произведения, т. I, стр.37—40.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма об эпохе формирования буржуазного общества

¹ Джемс Стюарт (1712—1780)—английский экономист, один из позднейших представителей меркантилизма.

² Томас Маколей (1800—1859)—английский либеральный историк, фальсифицировавший историю Англии.

³ Когда Энгельс писал эти строки (в 1880 г.), термин «Ренессанс» еще не имел общеевропейского распространения и оставался чисто французским.

⁴ Итальянский термин «Чинквеченто» («Cinquecento») в дословном переводе означает «шестнадцатый век».

⁵ Orbis terrarum—земной шар (*jam.*).

⁶ Марк-Рене де Монталамбер (1713—1799)—выдающийся французский военный инженер, специалист по фортификации.

⁷ Энгельс имеет здесь в виду знаменитый лютеранский гимн, начинающийся словами: «Наш бог—нерушимая крепость» («Eine feste Burg ist unser Gott»).

⁸ Мигель Сервет (правильнее—Сервето и Ревес, 1511—1553)—испанский богослов и врач. Выпустил памфлет против догмата «троичности» бога, сожженный церковниками. Бежал от преследований во Францию, где сначала работал в типографии в Лионе, а затем учился медицине в Париже. В 1553 г. анонимно опубликовал трактат «Восстановление христианства», в котором нападал на вождя реформации Кальвина. Когда Сервет после этого проезжал через Женеву, Кальвин велел его схватить и предать суду. Сервет был публично сожжен вместе со своей «еретической» книгой. Сервету принадлежит открытие г. н. малого круга кровообращения.

⁹ Джордано Бруно (1548—1600)—великий итальянский ученый, философ и писатель, яркий представитель материализма и атеизма т. и. Возрождения, смелый критик схоластики и борец против католической церкви. Мировоззрение Джордано Бруно отразило процесс ломки феодальных устоев и возникновения буржуазных отношений в Запад-

ной Европе XV—XVI веков. Оно складывалось в борьбе с богословским мировоззрением феодальной эпохи и под непосредственным влиянием нового прогрессивного естествознания. Бруно был последователем и пропагандистом гелиоцентрической системы мироздания, созданной открытиями гениального славянского ученого Коперника. Развивая учение Коперника, Бруно учил о бесконечности вселенной и бесчисленности миров, о неуничтожаемости материи и ее безграничной творческой мощи. Католическая церковь обвинила Бруно в ереси и безуспешно добивалась его отказа от своего учения. Бруно был сожжен на костре в Риме 17 февраля 1600 г.

Герцен о культуре Возрождения

¹ Кола ди Риенци (1313—1354)—итальянский политический деятель, гуманист, провозвестник идей буржуазно-революционной диктатуры, борец за воссоединение Италии. Попытался восстановить Римскую республику и правил ею с титулом «трибуна».

² «Вульгарным наречием» итальянские гуманисты вслед за Данте называли живой итальянский язык, противопоставляя его книжному латинскому языку, являвшемуся языком церкви, науки и высокой литературы, подражавшей античным авторам.

³ Марсилио Фичино (1433—1499)—итальянский писатель-гуманист и философ, возродивший интерес к философии Платона. Возглавлял во Флоренции Платоновскую академию, основанную Козимо Медичи.

⁴ Логомахия (*греч.*)—дословно «словопрение», схоластический спор о словах, не доходящий до существа вещей.

⁵ Схоластика, начиная с XIII века, широко использовала философию Аристотеля для обоснования учения церкви. При этом схоластика, по выражению Ленина, «убила в Аристотеле живое и увековечила мертвое». (В. И. Ленин, *Философские тетради*, 1947, стр. 303).

⁶ Ян Гус (1369—1415)—чешский религиозный и социальный реформатор, нанесший жестокий удар учению католической церкви. В данном случае Герцен употребляет его имя в нарицательном смысле.

⁷ Перипатетизм—учение перипатетиков, философов школы Аристотеля.

⁸ Пьер Ла-Раме (по-латыни—Рамус, 1515—1572)—французский философ и ученый, предшественник Декарта, один из основоположников рационалистического метода в философии.

⁹ Стагирит—прозвание Аристотеля, который был уроженцем города Стагиры.

¹⁰ Пропилеи—преддверие (*греч.*). В данном случае слово «пропилеи» употреблено Герценом в переносном смысле (введение в науку).

¹¹ Лючилио Ванини (1586—1619)—итальянский философ-материалист, сожженный на костре во Франции за атеизм.

¹² Джеронимо Кардано (1501—1576)—итальянский математик, врач, философ и астролог.

¹³ Томмазо Кампанелла (1568—1639)—великий итальянский социальный реформатор, один из виднейших представителей раннего утопического социализма.

¹⁴ Бернардино Телезио (1508—1588)—философ-материалист, один из основоположников итальянской натурфилософии.

¹⁵ Парацельз—псевдоним Теофаста Гогенгейма (1493—1541), знаменитого немецкого врача и естествоиспытателя, «первого профессора химии от сотворения мира» (по выражению Герцена в его собственном примечании к этому месту).

¹⁶ *Tabula rasa* (*лат.*)—гладкая доска, в переносном значении—чистый лист.

¹⁷ Даже Бэкон Веруламский не мог совершенно отделаться от астрологии и магии (примечание А. И. Герцена).

¹⁸ Периптер—тип прямоугольного античного храма, со всех сторон обрамленного колоннами.

¹⁹ Ротонда—здание, имеющее в плане форму круга, с куполом.

²⁰ *Humanitas*—человечество, *humaniora*—человеческое (*лат.*).

²¹ *Vivere memento*—помни о жизни; *memento mori*—помни о смерти (*лат.*).

²² Герцен намекает здесь на связь корней слов; *humanus*—человеческий и *humus*—земля.

²³ Словами «романтизм», «романтический» Герцен обозначает здесь идеалистическое, спиритуалистическое мироощущение, присущее людям феодального средневековья и противопоставляемое им жизнерадостному, материалистическому мировоззрению античного общества.

²⁴ *Proprie sic dictum*—в собственном смысле слова (*лат.*).

²⁵ Легисты—средневековые юристы, изучавшие только светское римское право.

²⁶ Генри Сент-Джон, виконт Болингброк (1678—1751)—английский политический деятель и философ-деист, приятель и единомышленник Вольтера.

²⁷ Этруски—италийский народ, покоренный римлянами в конце III века до н. э. Религия этрусков носила мрачный и жестокий характер.

²⁸ Браманте (1444—1514)—знаменитый итальянский архитектор, строитель храма Петра в Риме, изобретатель перспективных декораций.

²⁹ Микель-Анджело Буонаротти (1475—1564)—великий художник итальянского Возрождения—живописец, скульптор, архитектор и поэт.

³⁰ De la renaissance—ренессанс, возрождение (*франц.*).

³¹ Ожива—стрельчатый свод, присущий зданиям готической архитектуры и являющийся одной из наиболее характерных черт готического стиля.

³² Герцен называет «стилем восстановления» то, что в истории изобразительных искусств принято называть стилем Ренессанс.

³³ Папа Григорий VII (в миру—Гильдебранд, 1015—1085)—один из крупнейших деятелей средневековой католической церкви, боровшийся с императорской властью за идеалы папской теократии.

³⁴ Выражение «застывшая музыка» (об архитектуре) принадлежит немецкому философу Шеллингу.

³⁵ Наименование храма Петра в Риме «Пантеоном на Парфеноне» принадлежит Виктору Гюго.

³⁶ Dei divini maestri—божественных мастеров (*итал.*).

³⁷ Супранатуральные—сверхъестественные.

³⁸ Ложный классицизм (или ложноклассицизм, лжеклассицизм, псевдоклассицизм)—оценочный термин, означающий стиль, основанный на внешнем, механическом подражании античной поэзии и искусству и подчиняющий творчество поэта или художника неизблевым канонам и правилам.

ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

ИТАЛЬЯНСКИЙ
ТЕАТР

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА ОБ ИТАЛИИ XIV—XVII ВЕКОВ

1

В Италии, где капиталистическое производство развилось раньше всего, раньше всего разложились и крепостные отношения. Крепостной эмансипировался здесь, прежде чем успел обеспечить за собою какое-либо право давности на землю. Поэтому освобождение немедленно превращает его в поставленного вне закона пролетария, который к тому же тотчас находит новых господ в городах, сохранившихся по большей части еще от римской эпохи. После того как революция мирового рынка с конца XV столетия уничтожила торговое преобладание Северной Италии, началось движение в обратном направлении. Рабочие массами вытеснялись из городов в деревню и там положили начало неслыханному расцвету мелкой земледельческой культуры, организованной по типу садоводства.

К. Маркс, Капитал, т. I (1867),
Госполитиздат, 1950, стр. 721.

2

Италия—страна всего классического. С того великого времени, когда там взошла заря современного мира, эта страна произвела величественные характеры недостижимого классического совершенства, от Данте до Гарибальди. Но времена унижения и чужеземного господства оставили ей и другие классические характеры, среди них два особенно рельефных типа: Станареля и Дулькамару¹.

Ф. Энгельс, Предисловие к
III тому «Капитала» К. Маркса
(1894). К. Маркс и Ф. Энгельс,
Соч., т. XIX, ч. I, стр. 19.

3

«Манифест» воздает полную справедливость той революционной роли, которую капитализм сыграл в прошлом. Первой капиталистической нацией была Италия. Конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры отмечены колоссальной фигурой. Это—итальянец Данте, последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени. Теперь, как и в 1300 г., наступает новая историческая эра. Даст ли нам Италия нового Данте, который запечатлеет час рождения этой новой, пролетарской эры?

Ф. Энгельс, Предисловие к
итальянскому изданию 1893 года.
К. Маркс и Ф. Энгельс,
Манифест Коммунистической партии,
Госполитиздат, 1952, стр. 29.

Ближайшим следствием разделения труда между различными городами было возникновение мануфактур, отраслей производства, выросших из рамок цехового строя. Исторической предпосылкой первого расцвета мануфактур—в Италии, а позже во Фландрии—было общение с иностранными нациями. В других странах—например, в Англии и Франции—мануфактуры первоначально ограничивались внутренним рынком. Кроме указанных предпосылок, мануфактуры обусловлены еще возросшей концентрацией населения, в особенности деревенского, и капитала, который начал скопиться отчасти в цехах, несмотря на все цеховые запреты, отчасти у купцов, в отдельных руках.

К. Маркс и Ф. Энгельс,
Немецкая идеология (1845—1846).
Соч., т. IV, стр. 45.

5

У современных народов, у которых феодальную общественность разложили промышленность и торговля, с возникновением частной собственности и частного права началась новая фаза, оказавшаяся способной к дальнейшему развитию. Первый же город, который в средние века вел обширную морскую торговлю, Амальфи, выработал и морское право. Лишь только промышленность и торговля—сперва в Италии, а позже и в других странах—развились дальше частную собственность, как тотчас же было реципировано и возведено в авторитет разработанное римское частное право.

К. Маркс и Ф. Энгельс,
Немецкая идеология (1845—1846).
Соч., т. IV, стр. 53.

6

С развитием и накоплением буржуазной собственности, т. е. с развитием торговли и промышленности, отдельные лица все более богатели, государство же все более впадало в задолженность. Этот факт обнаружился уже в первых итальянских торговых республиках [...] Как только буржуазия накопит денег,—государство оказывается вынужденным кланчить их у нее, а под конец и просто покупается ею. Это происходит в тот период, когда буржуазии противостоит еще другой класс и когда, следовательно, государство может сохранить видимость некоторой самостоятельности по отношению к каждому из них. Впрочем, даже продавшись, государство все еще нуждается в деньгах и поэтому продолжает зависеть от буржуа, но зато оно может, когда этого требуют интересы буржуазии, мобилизовать большие средства, чем другие, менее развитые и поэтому менее задолженные государства.

К. Маркс и Ф. Энгельс,
Немецкая идеология (1845—1846).
Соч., т. IV, стр. 345—346.

7

Санчо² воображает, будто Рафаэль создал свои картины независимо от существовавшего в Риме в его эпоху разделения труда. Если бы он сравнил Рафаэля с Леонардо да Винчи и Тицианом, то увидел бы, насколько художественные произведения первого зависели от тогдашнего расцвета Рима, происшедшего под флорентийским влиянием, произведения Леонардо—от обстановки Флоренции, а Тициана—от совершенно иного развития Венеции. Рафаэль, как и любой другой художник, был обусловлен достигнутыми до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда в его местности и, наконец, разделением труда во всех странах, с которыми находилась в сношениях его родина. Удастся ли индивиду

вроде Рафаэля развить свой талант,—это целиком зависит от спроса, который, в свою очередь, зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей.

К. Маркс и Ф. Энгельс,
Немецкая идеология (1845—1846).
Соч., т. IV, стр. 379—380.

БЕЛИНСКИЙ ОБ ИТАЛЬЯНСКОМ ИСКУССТВЕ

Италию можно назвать, не боясь слишком ошибиться, христианскую реставрацию изящного мира древнего. И потому, как Испания представляла собою чудесное зрелище фантастического слияния аравийского духа с европейским христианством, так Италия представляла не менее чудное зрелище фантастического слияния древнего с европейским христианством, которого *вечный город* ее был главою и представителем. Возникшая на классической почве, среди развалин и памятников древнего искусства, тевтонская Италия возродилась в чувстве красоты и изящества. От этого идея искусства сделалась источником жизни итальянца, и каждый итальянец стал или художником, или дилетантом. Итальянское искусство осталось верно своему классическому небу, своей классической природе и в новых формах отразило древнюю жизнь с ее изящною неюю, с ее обаятельными формами. Самое богословие католицизма как-то чудно слилось с преданиями классической древности: Виргилий чуть-чуть не считался святым, и в «Божественной комедии» он провожает великого творца ее по мрачным областям ада и чистилища. Чувственный и соблазнительный певец рыцарских и любовных походов, Ариост, больше Тасса был итальянским Гомером. У самого Тасса героем поэмы скорее можно назвать Армиду, чем Годфреда: обольстительный образ первой есть более искреннее и задушевное, а следовательно, и живое создание поэта, чем суровый образ второго. Критики новейшего времени изъявили большие сомнения на счет «идеальности» мадонн, созданных кистью великих живописцев Италии; сверх того, они видят в этих мадоннах более дань понятиям времени, чем свободное творчество, которому были посвящены другие творения более искренние и задушевные, и потому более близкие к типу обаятельной и совершенно земной красоты.

Сочинения Державина. Статья вторая (1843). В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. II, Огиз. М., 1948, стр. 512—513.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма ой Италии XIV—XV И веков

¹ Станарель и Дулькамара—комические маски итальянского народного театра, типы плутов, живущие до сих пор в кукольном театре Италии.

² Санчо—ироническое прозвище, которое Маркс и Энгельс дали философу-левогегельянцу Максу Штирнеру (1806—1856), теоретику анархизма.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ДРАМАТУРГИЯ ИТАЛИИ XVI ВЕКА

НИККОЛО МАКИАВЕЛЛИ

(1469—1527)

МАНДРАГОРА¹

(7574)

Отрывок из комедии

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Явление VIII

Фра⁸ Тимотео, Лигурио³ и мессер Нича.

¹ Фра Тимотео. Пришлите ко мне женщину—я знаю, что мне делать, и если слово мое что-нибудь да значит, мы сведем кого нужно сегодня же вечером.

Лигурио. Мессер Нича, фра Тимотео готов на все; надо позаботиться, чтобы женщины пришли.

Нича. Ты обновляешь меня всего с ног до головы. Мальчик будет?

Лигурио. Мальчик.

Нича. Я плачу от умиления.

Фра Тимотео. Идите в церковь, я подожду женщин здесь. Стойте в сторонке, чтобы они вас не видели. А когда они уйдут, я сообщу вам, что они сказали.

Явление IX

Фра Тимотео *{один}*. Не знаю, кто кого надул. Этот мошенник Лигурио подъехал ко мне с первой небылицей, чтобы меня испытать. Если бы я не согласился, он не сказал бы мне больше ничего, чтобы зря не раскрывать их замыслы. А до первой враки им никакого дела не было. Правда, я на этом попался* однако это пойдет мне на пользу. Мессер Нича и Каллимако богаты; и с каждого можно сорвать достаточно под разными предложениями. Это дело должно оставаться в тайне, тем более, что им столько же нужно об этом болтать, сколько и мне. Будь что будет, я не раскаиваюсь. Правда, я боюсь, как бы не было затруднения, потому что мадонна Лукреция благоразумна и добра. Но я поймаю ее на ее доброте, а у женщин у всех мало мозга, и достаточно, чтобы она умела связать два слова, как о ней идет молва: ведь в царстве слепых кривой—уже король. А вот и она с матерью. Та—сухая дрянь и будет мне великой помощью, чтобы уговорить ее.

• Явление X

Сострата и Лукреция.

Сострата. Я знаю, что ты уверена, дочь моя, что я ценю твою честь больше, чем кто-либо на свете, и что я не посоветовала бы тебе ничего нехорошего. Я говорила тебе и повторяю: если фра Тимотео скажет, что это не обременит твоей совести, делай это, не думая ни о чем.

Лукреция. Я всегда боялась, как бы желание мессера Нича иметь детей не заставило нас сделать какую-нибудь ошибку, и потому всякий раз, как он мне о чем-нибудь говорил, это вызывало во мне сомнения и колебания, в особенности после того, как со мной приключилось то, что вы знаете, при посещении монастыря Сервитов⁴. Но из всего, что было испробовано, это мне кажется самым странным. Подвергать мое тело такому осквернению и быть причиной, что мужчина умрет за то, что меня осквернит! Ведь даже если бы я осталась одна на целом свете и от меня зависело возрождение рода человеческого, я не думаю, чтобы мне было позволено решиться на такое дело.

Сострата. Я не сумею на все это тебе ответить. Ты поговоришь с фрате, увидишь, что он тебе скажет, и сделаешь то, что тебе посоветует он, мы и всякий, кто тебе хочет добра.

Лукреция. Я вся в огне от этой муки.

Явление XI

Фра Тимотео, Лукреция и Сострата.

Фра Тимотео. Добро пожаловать. Я знаю, что вы хотите узнать от меня, ибо мессер Нича уже со мной говорил. Поистине я больше двух часов провел над книгами, дабы изучить этот случай, и после долгих изысканий я нашел многое, что и в частности и в общем говорит в нашу пользу.

Лукреция. Вы говорите всерьез или шутите?

Фра Тимотео. Ах, мадонна Лукреция, разве этим можно шутить? Неужто вы меня узнали только сегодня?

Лукреция. Нет, отец, но это мне кажется самым странным, что когда-либо было слыхано.

Фра Тимотео. Верю вам, мадонна, но я не хочу, чтобы вы это повторяли. Много существует вещей, которые издали кажутся ужасными, невыносимыми, странными, а когда подойдешь к ним поближе, они оказываются человеческими, сносными, привычными. Потому и говорится, что у страха глаза велики. Таково и наше дело.

Лукреция. Дай-то бог.

Фра Тимотео. Я хочу вернуться к тому, что я говорил вначале. Что касается вашей совести, вы должны принять общее положение, что там, где есть верное благо и неверное зло, никогда не следует отказываться от блага из боязни зла. Здесь есть верное благо, а именно: вы забеременеете, приобретете лишнюю душу господу богу. Неверное зло—это то, что человек, который после напитка проведет с вами ночь, умрет. Но ведь бывают и такие, которые от этого не умирают. Однако, поскольку дело это сомнительное, все же лучше, чтобы мессер Нича не подвергался этой опасности. Что же касается самого действия, будто оно греховно,—это басня, ибо грешит воля, а не плоть. Грех—не угодить мужу,—вы ему угождаете; грех—получать от этого удовольствие,—вы получаете неудовольствие. К тому же цель—вот что надо иметь в виду при всех обстоятельствах. Ваша цель—заполнить седалище в раю и убогатворить вашего супруга. В библии сказано, что дочери Лота, думая, что они остались одни на свете, совокупились с отцом, а так как намерение у них было благое, они не согрешили.

Лукреция. В чем же вы меня убеждаете?

Сострата. Дай себя убедить, дочь моя. Как ты не понимаешь, что у женщины, у которой нет детей, нет и дома. Умирает муж,—она остается как животное, всеми покинутое.

Фра Тимотео. Клянусь своим саном, мадонна, что повиноваться в данном случае вашему мужу не более предосудительно, чем съесть мяса в среду, а это грех, который смывается святой водою.

Лукреция. К чему же вы меня склоняете, отец?

Фра Тимотео. Склоняю вас к тому, за что вы всегда будете иметь причину молить за меня бога. И будущий год удовлетворит вас больше, чем этот.

Сострата. Она сделает все, что захотите. Я уложу ее в постель сама. Чего ты боишься, дурочка? С полсотни женщин в этом городе благодарили бы за это небо с воздетыми руками.

Лукреция. Я согласна, но думаю, что никогда не доживу до завтрашнего утра.

Фра Тимотео. Не сомневайся, дочь моя, я буду молить господа за тебя. Я буду читать молитву ангела Рафаила, дабы он сопутствовал тебе. Ступайте в добрый час и приготовьтесь к этому таинству, ибо уже вечерет.

Сострата. Оставайтесь с миром, отец.

Лукреция. Помоги мне, господи, и, пречистая дева, сохрани меня от зла.

Niccolò Machiavelli,
La Mandragola (1514). Перепечатано
из книги: Н. Макиавелли,
Соч., т. 1, «Academia», М.—Л.,
1934, стр. 446—450. Перевод
А. К. Живелеговд.

ДЖОРДАНО БРУНО

(1548—1600)

ПОДСВЕЧНИК¹

(1582)

Отрывки из комедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление X

Скарамуре², Бонифацио, Асканио".

Скарамуре. Доброго здоровья, мессер Бонифацио.

Бонифацио. Добро пожаловать, синьор Скарамуре, надежда моей обуреваемой страстями жизни.

Скарамуре. Какое-то у вас душевное беспокойство!

Бонифацио. Если ваша ясность не поможет моему горю,—я погиб.

Скарамуре. Как вижу, вы влюблены.

Бонифацио. Верно, и к этому добавить нечего.

Скарамуре. Судя по вашей физиономии, по числу букв в вашем имени, вы родились под звездой Венеры, идущей в обратном мужском созвездии, и, может быть, в созвездии Близнецов на двадцать седьмом градусе. А это означает определенное изменение и повороты на сорок шестом году. в каковом возрасте вы и находитесь теперь.

Бонифацио. Сказать правду, я не помню, когда родился. Но на основании того, что я слышал от других, думаю, что мне теперь приблизительно сорок пять лет.

Скарамуре. Месяцы, дни и часы я вычислю подробно после, когда измерю циркулем отношение между шириной ногтя на вашем большом пальце и линией жизни на ладони и определю расстояние от верхушки безы-

мянного пальца до центра руки, где находится впадина Марса; но с меня пока довольно определения в целом. Скажите, в тот момент, когда вы воспламенились любовью при взгляде на вашу даму, с какой стороны она была от вас: с правой или с левой?

Бонифацио. С левой.

Скарамуре. Трудное дело. А как она стояла: на юг или север, на восток, запад или между ними в других местах?

Бонифацио. На юг.

Скарамуре. Значит, нужно вызвать северных духов. Довольно, пока мне больше ничего не нужно. Буду в вашем случае действовать физической магией, оставляя до более важного момента тайные приемы более глубокой магии.

Бонифацио. Действуйте, как угодно, лишь бы я добился успеха.

Скарамуре. Не беспокойтесь, я позабочусь обо всем. Вас приворожили.

Бонифацио. Как приворожили? Ничего не понимаю.

Скарамуре. Привораживание произошло, когда вы смотрели на нее, а она на вас.

Бонифацио. Ну, да, синьор, конечно, привораживание.

Скарамуре. Оно происходит благодаря прозрачному и все проникающему духу, который, зародившись от сердечного жара посредством лучей, идущих из глаз, трогающих сердце и уходящих оттуда, чтобы подействовать на тело и дух другого, вызывает или любовь, или ненависть, или зависть, или меланхолию. Любовное привораживание происходит, когда устремленный взгляд глаз встречается с другим глазом и зрительный луч—с другим лучом. Тогда сливается дух с духом, высший свет овладевает низшим, они вспыхивают в глазах, пробегая и проникая к внутреннему духу, который помещается в сердце. Так начинается любовный пожар. Вот почему, кто желает избежать любовных чар, тот должен быть крайне осторожен и остерегаться глаз других, так как в любовных делах глаза—по преимуществу окна души. Но пока довольно, мы скоро увидимся, я только приготовлю все необходимое.

Бонифацио. Синьор, если вы доведете дело до желанной цели, то убедитесь, что оказали услугу человеку, умеющему быть благодарным.

Скарамуре. Можете быть уверены, синьор Бонифацио, что я хочу прежде всего доставить вам удовольствие, а затем я уверен, что если даже вы меня и не отблагодарите, то все же будете обязаны мне.

Бонифацио. Поверьте в мое глубочайшее уважение к вам и в готовность к услугам. Я надеюсь на ваши знания.

Асканио. Итак, до свидания. Всего хорошего.

2

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Явление IX

Корковиццо, Манфурио.

Корковиццо. Вам хорошо известно, что он влюблен?

Манфурио. Отлично. Его любовь проходит через мои руки. Я ему сочинил любовное письмо, которое он выдает за свое.

Корковиццо. То-то он вчера, как двадцатипятилетний молодчик, заказывал сапожнику Луке на сегодня пару ботинок из испанского сафьяна. Услышав это, Сангвино стал сегодня следить, когда мессер Бонифацио пойдет за ботинками. И вот, когда он увидал, что Бонифацио спускается с главной улицы к лавке, он незаметно, без плаща, приблизился к нему и вслед за ним вошел в лавку. Сапожник принял его за слугу Бонифацио; а так как он был без плаща, с засученными рукавами, то мессером Бонифацио был

принят за работника лавки. Поэтому, чтобы обуться, мессер Бонифацио без всякого подозрения отдал ему свой плащ, покрытый бархатом и с золотыми пуговицами. Сангвино взял плащ двумя руками, как аккуратный лакей или работник, который рассчитывает получить на чай. В то время, как мастер Лука был занят расхваливанием своей работы, а мессер Бонифацио наклонился к ногам, чтобы было удобнее примерять, Сангвино с вежливым видом поглядывал на потолок лавки, на входивших, выходявших и проходивших мимо. Затем он прошелся по лавке, пока не выбрал момента, и—ноги за дверь. В заключение: плащ—какого рода? творительный падеж?

М а н ф у р и о . Ха-ха-ха! Дательный падеж для отдавшего и творительный падеж для сотворившего воровство. Если бы вы учились и не были легкомысленны, у вас выработался бы хороший ум.

К о р к о в и ц ц о . Вернемся к делу. Когда мессер Бонифацио кончил примерку, а сапожник Лука провел щеткой, Бонифацио, протягивая руку, спросил плащ. Сапожник отвечает: «Он у вашего лакея... Эй, где ты? Болтаешь там за дверью»—«Я не нуждаюсь в таких почестях и барстве,—сказал Бонифацио,—вы говорите о вашем работнике?»—«Клянусь святой Марией, такого у меня никогда не было»,—отвечает сапожник. Один кричит то, другой другое... Представляете себе великолепный вид мессера Бонифацио в новых ботинках и без прекрасного плаща, который у него украли? А в общем, невозможно стало жить, столько развелось негодяев, мошенников и карманников.

М а н ф у р и о . Это просто бедствие и несчастье в нашей местности, расположенной под небом Меркурия, которого считают богом и покровителем воров. Поэтому, друг мой, берегите ваш кошелек.

К о р к о в и ц ц о . Что касается меня, то я ношу деньги здесь, видите?

М а н ф у р и о . А я не ношу ни на спине, ни на боку, но в паху или под грудью; так делается в этой воровской стране.

К о р к о в и ц ц о . Ясно вижу, господин профессор, что вы мудрейший человек и что учеба пошла вам на пользу.

М а н ф у р и о . Это ясно и моему покровителю, мальчиков которого я обучаю, то-есть делаю культурными или вывожу из дикости. Он меня посылает узнавать цену материи и покрой одежды и расплачиваться за нее; деньги же, как хороший эконом, я храню в этом кожистом и шерстистом жилете.

К о р к о в и ц ц о . Великолепный господин профессор! Благодаря богу я получил от вас хорошие советы и указания, как жить. Сделайте мне, пожалуйста, еще одну любезность—помогите мне, чтобы мне не пришлось идти в разменный банк менять шесть дублонов. Я вам их отдам, если у вас имеются скудо или другие более мелкие деньги. Мне не придется ходить, а вы заработаете шесть сольдо на размене.

М а н ф у р и о . Сделаю вам не из выгоды, а по евангельскому правилу, то-есть из гуманности и любезности; притом же я уйду тогда менее нагруженный. Вот, считаем: три и два—пять, семь и четыре—будет одиннадцать., двадцать... всего шесть дублонов... Немного удержим за размен.

Явление X

М а н ф у р и о , Б а р р а , М а р к а⁴.

М а н ф у р и о . Ай, ай, сюда, сюда, на помощь, на помощь! Держите его, держите! Плут, похититель, обиратель карманов и обрезыватель кошелеков! Ловите, ловите, он утащил мои червонцы и серебро!

Б а р р а . Что он вам сделал? Что сделал?

М а н ф у р и о . Зачем вы дали ему уйти?

Б а р р а . Бедняга сказал удирая: «Мой хозяин хочет меня побить, а я ни в чем не виноват». Мы его отпустили, чтобы у вас прошел первый гнев; а потом вы можете наказать его дома в полное свое удовольствие.

Марка. Правильно, синьор. Иногда надо прощать слугам, а не обращаться всегда со строгостью.

Манфурио. А, да он вовсе не слуга мой; он плут, который вырвал у меня из рук десять скудо!

Барра. Что же вы тянули канитель, почему вы не кричали: «Обокрали, обокрали!», отчего вы звали на каком-то чертовском языке?

Манфурио. Слово «обокрали», которое вы произносите, не литературное; оттого ученые, вроде меня, не употребляют его.

Барра. Почему тогда вы не кричали попросту: «Вор, вор, вор»?

Манфурио. Он под видом порядочного человека обобрал меня. О, мои денежки!

Барра. Смотрите, с вашей грамматикой вы так ушли вперед, что не хотите говорить по-простому.

Манфурио. О вор, о жратва, достойная коршунов!

Марка. Скажите, почему вы не погнались за ним?

Манфурио. Вы хотите, чтобы серьезный руководитель литературных занятий в тоге ускорил свой шаг в общественном месте? К подобным мне персонам подходит поговорка: «Поспешай с медленностью».

Барра. Вы правы, синьор доктор, что никогда не забываете о вашем достоинстве и о величественности вашей походки.

Манфурио. О вор! Хотел бы я увидеть твою шкуру, натянутую на колесо. О боже, может быть, он не все у меня украл? А что скажет мой меценат, мой покровитель? Я ему отвечу, укрываясь за авторитет Аристотеля со ссылкой на его книгу о физиках: «Случай этот из тех, которые происходят изредка и непреднамеренно».

Барра. Я полагаю, он удовлетворится этим.

Манфурио. О несправедливые блюстители справедливости, если бы вы выполняли ваш судейский долг, то не было бы такого числа злоумышленников! Может быть, он не все украл? О, величайшее злодеяние!

Giordano Bruno, Il Candelajo (1582). Перепечатано из книги: Джордано Бруно, Неаполитанская улица (Подсвечник). Комедия в пяти действиях, «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 14—16, 33—37. Перевод Я. Емельянова.

ШТАМПЫ «УЧЕНОЙ КОМЕДИИ»

Аристотель и Гораций хорошо знали свои времена, но ведь наше время несколько на них не похоже. У нас другие обычаи, другая вера; мы ведем совершенно иной образ жизни, а потому и наши комедии должны сочиняться по совершенно иному образцу. Люди живут во Флоренции не так, как они жили в Афинах или в древнем Риме. У нас нет рабов; усыновлять детей вовсе не в наших обычаях. Наши сводни не продают свой товар с публичного торга, и солдаты при штурме крепостей вряд ли стали бы спасать в своих широких плащах детей, лишившихся отца и матери, чтобы воспитывать их как собственных дочерей и, наделив богатым приданым, выдавать замуж.

Из пролога к комедии «Вельма» Антон-Франческо Граццини (Ласка). (Anton-Francesco Gazzino (Lassa), La Strega, написана между 1540 и 1550 г., напечатана в 1582 г.). Приведено в статье: Я. Н. Блох, Итальянская ученая комедия эпохи Возрождения (вступительная статья к «Мандрагоре» Н. Макиавелли), изд. «Петрополис», Берлин, 1924, стр. 481.

ИНТЕРМЕДИИ И ИХ ПОПУЛЯРНОСТЬ

1

В комедиях, которые даются в наши дни, вводятся музыка, танцы и другие вещи, которые называются интермедиями; и подчас там выступает столько шутов и фигляров, что они играют как бы другую комедию внутри первой. Это вещь совершенно непристойная, которая мешает воспринять идею комедии.

Из «Поэтики» Триссино. Приведено в книге: Н. Ргунières. Le ballet de cour en France, Paris. 1914, p. 29.

2

[В настоящее время в театре] ставятся необычайные и великолепные интермедии, несоразмерные с главным действием, которое трактуется как трагедия. [...] Зрители не просят сейчас ничего другого, кроме интермедий, и бедная комедия, которая заключает в себе главное действие и является основой всего представления, вызывает только безразличие и скуку.

Из анонимной комедии XVI в. «Карета» («Cocchio»). Приведено в книге: Н. Ргунières, Le ballet de cour en France, p. 32.

3

После окончания каждого акта надо дать музыку или танцы, а иногда смешные интермедии. [...] Музыка после окончания акта введена вместо хора. [...] Она служит для того, чтобы исполнители отдохнули, а зрители развлекались. [...]

Интермедии all'improvviso—это шутки, имеющие место в конце каждого акта, чтобы усилить комизм пьесы, если она получается серьезной или скучной. [...]

Темой интермедии служат шутки слуг и комических персонажей со служанкой; например, чтобы провести мужа, влюбленные притворяются статуей, органом, столом и т. д. Возможен также какой-нибудь шутливый поступок, какая-нибудь проделка ложной магии, дьявольского наваждения и тому подобные шутки, в которых серьезные персонажи либо вовсе не участвуют, либо участвуют изредка и только для общей связи...

Из книги А. Перуччи «Об актерском искусстве» (A. Perugino, Dell'arte rappresentativa, Napoli, 1699) Приведено в книге: К. М. Миклашевский, La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. П., 1917, стр. ПО.

ДЖАН-ДЖОРДЖО ТРИССИНО

(1478—1550)

СОФОНИСБА

(1515)

Отрывок из трагедии

П р и б л и ж е н н ы й С о ф о н и с б ы

О жены скорбные! С тоской во взоре

Не стойте в стороне!

Стопы направьте в город, где царица,
Вся в белое с рассвета облачась
И глаз не поднимая,
Идет молитвы к небу вознести
И хочет, чтобы в храме вместе с нею
Молились нынче также вы.

Х о р

Не знаешь, видно, ты, какое горе
Терзает душу мне.
Ужель и та, чья жизнь преобразится
Через миг должна, спокойна в этот час?
Как зла судьба людская!
Да, мы готовы с госпожой пойти
Богов умиловать. Поскорее!
Не опоздать бы нам, увы!
Когда придет к покою
Злосчастный этот род,
Достойный состраданья?
Надеждою какую
Доселе он живет
Средь пыток без названья?
Мы в черном одеянье
Все поспешить должны
Почтить душою верной
Скорбь госпожи примерной,
Владычицы страны,
Чей дух, вовек нетленный,
Сияет над вселенной.

С л у г а С о ф о н и с б ы

О жены, тяжела
Десница злого рока
И тяжких мук полна.
Теперь, увы, легла
Всей тяжестью жестокой
На госпожу она.
О солнце, о луна,
И ты, господь, который,
Им указуя путь,
Все можешь повернуть!
Твои святые взоры
К царице обрати,—
К ней смерть уже в пути.

С о ф о н и с б а

Прощайте же, о солнца свет прелестный,
И ты, простор земной,
Навек прощайте! Суждено мне роком
В могильный мрак сойти.

Э р м и н и я

И я с тобою в гроб улягусь тесный,
Не рузлучусь с тобой!

С о ф о н и с б а

Мои слабеют силы...
Я чувствую дыхание могилы.
О милые, я покидаю вас!
Пускай другой владыка
Счастливей правит этою страной.
Прошу вас: о любви моей великой
Не забывайте, и подчас
Ваш взор пусть увлажняется слезою.
О, если бы конец печальный мой
Принес вам всем покой и мир благой!
Эрминия, пусть будет этот мальчик
Тобой воспитан, как дитя родное.
Так воспитай его, чтоб он отрадой
Мог сделаться для подданных своих.
Потом—надеюсь, этот день наступит,—
В родную землю нашу возвратившись,
Моим родителям расскажешь ты,
Как умерла их дочь и почему;
Расскажешь им, что, став боясь рабыней
И нашу кровь позором обесчестить,
Яд приняла я в цвете лет моих.
Оставшись в доме, будешь ты опорой
Старухе матери моей несчастной.
Она тебя в невестки избрала,
А ты ей дочь любимую заменишь.
Сестра моя, коль дорога тебе я,—
А в этом я уверена,—надежды
На жизнь твою меня ты не лишай,
И я тогда спокойным взором встречу
Последний час и смерть сочту желанной.
Не вся умру я, если ты живешь;
Часть лучшая моя в живых пребудет.
О, подойдите! Дайте опереться!
Мутнеет в голове, и ночь густая
Мои глаза уже заволочла.

Q i a n - G i o r g i o T r i s s i n o ,
Sophonisbe (1515). Приведено в книге:
Б. И. П у р и ш е в, Хрестоматия
по западноевропейской литературе.
Эпоха Возрождения, стр. 128—130.
Перевод О. Б. Р у м е р а.

ПРИЧИНЫ ОТМИРАНИЯ ТРАГЕДИИ

1

В Венеции прежде часто исполнялись с великою пышностью не только комедии, но и трагедии древних и новых авторов. Множество зрителей стекалось из ближних и дальних мест, чтобы видеть все это великолепие. Теперь же богатые люди устраивают представления в стенах своих домов, а с некоторого времени вошло в обычай наполнять карнавал только комедиями и другими пышными и дорогостоящими развлечениями.

Свидетельство Франческо Сансовино (1570). Приведено в книге: Я. Б у р к г а р д т, Культура Италии в эпоху Возрождения, т. II, СПб, 1906. стр. 37—38.

2

[На пожелание мантуанского наследного принца Винченцо, чтобы поставили на карнавале 1583 года посвященную ему трагедию Манфреди. ему было отвечено от лица герцога:]

Его высочество всегда считало дурным предзнаменованием разрешать представления трагедий при дворе.

Из документов мантуанского дворцового архива, использованных в книге: A. d'Anco па, *Origini del teatro italiano*, v. II, 2-da edizione, Torino, 1891, p. 425.

ТОРКВАТО ТАССО

(1544—1595)

АМИНТА

(1573)

Отрывки из пасторали

Первая интермедия

Я—бог Протей. Я все черты лица,
Наружность всю мгновенно изменяю,
Ночной я сцены вид преображаю,
Преображаю также и сердца,
Что бог-дитя связал любовью страстной,—
Тем песни и сказания полны.
Под кровом ночи ясной,
Средь тени и приветной тишины
Морской пастух очам являет вашим
Блеск роскоши и стройный хоровод.
Теперь—да не прервет
Никто нас!—пропоем мы и пропляшем.

Вторая интермедия

Великие любви законы! Связь
Священная, которою людские
Сердца соединяет чистый пыл;
Искусный узел, что не разрешил
Досель никто, и нити дорогие
И крепкие; ярем, что все склонясь
Пред ним в свой час, за нежность восхваляют;
Вы, силою которых управляет
Единый дух телами двух людей,
И, наслаждаясь, смертные желают
Друг друга до своей
Кончины горькой; свет и украшенья
Коротких жизни дней;
Мир, радость, зла высокое забвенья,—
В вас к божеству сокрыто приближенья.

Третья интермедия

В стране, где нет ни лета, ни зимы,
В лучах, среди сапфиров тверди вечной,
Счастливы и беспечны
Из века в век танцуем, боги, мы.
Но, благостью влекомые высокой,

Сошли в театр, что ныне вам открыт,
Мы с неба, чтоб могли вы
На новый и красивый
Наш танец посмотреть здесь, где звучит
Согласно музыка и тешат око
Огни, блестящие из полутьмы.

Четвертая интермедия

Влюбленные печальные, пора
На ложе отдохнуть вам до утра!
Уж солнце потухает,
Ночь маки и фиалки рассыпает,
Безмолвия и сна приходит час;
А если спать не могут мысли в вас,—
Пусть хоть слегка утешит
Спокойствие ночное вашу грусть
Глубокою и пусть
Заря и месяц плач ваш не услышат.
Сокройтесь же, молчание храня,
Амура слуги верные. До дня
Грядущего бог Пан вас отпускает.

Торквато Тассо, Аминта
(1573). Перепечатано из книги
Торквато Тассо, Аминта
Пастораль. «Academia», М.—Л.,
1937, стр. 35, 63—64, 80, 99. Перевод
М. Столярова и М Эйхея
гольца.

АНДЖЕЛО БЕОЛЬКО
(1502-1542)

ВТОРОЙ ДИАЛОГ НА ДЕРЕВЕНСКОМ ЯЗЫКЕ'

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Б " л ° р " 1 крестьяне.
Папаша П и т т а р о >
Д и н а , жена Билоры.
Мессер А н д р о н и к о , венецианец.
Тонин, его слуга, родом из Бергамо.

Б и л о р а (*один*). Ну, даже мортира не проникнет туда, куда заберется влюбленный! Любовь, чорт возьми! Кто бы сказал, что любовь так овладеет мною, что она приведет меня к людям, которых я никогда не видал, и так далеко от моего дома? Я даже не знаю, где я! Говорят, что любовь не в силах и не умеет ничего делать, но я вижу, что она умеет делать то, что хочет. Так и я,—я буду сейчас говорить о себе самом,—если бы я не стремился найти свою женку, я не стал бы гоняться весь день вчера, всю ночь и все утро сегодня по лесам, кустам и скошенным пашням. Все мне кажется мрачным, и не хочется жить. Сказано—сделано! Любовь сильнее тянет влюбленных, чем могли бы это сделать три пары быков. Чорт возьми! Какая это злая шутка—любовь! Некоторые воображают, будто она овладевает только юношами и что только молодые позорят себя; но она, я это вижу, преследует также и стариков; и я думаю, что если бы этому старику не впилась колючка в зад, он не похитил бы у меня моей жены. Пусть бы любовь вырвала у него сердце, у этой старой развалины! Пусть бы чума забрала его, его и того, кто привел его в мою деревню, этого ростовщика! Пусть у него будет не больше радости

и наслаждения от его денег, чем он мне оставил от моей жены! А пока, чорт побери, я чувствую себя почти больным, мне нехорошо. Я собирался перетаскивать скирды днем и ночью, а другие утащили у меня мою жену из моего дома. Господу ведомо, увижу ли я ее когда-нибудь. Лучше бы я стал заниматься тасканьем в дом, где это более нужно. О, чорт возьми! Я чувствую, что схожу с ума. Я умираю от голода, а у меня нет ни хлеба, ни даже денег, чтобы купить его. Если б я хоть знал, где она и куда ее увезли: я столько бы умолял ее, что она дала бы мне кусок хлеба.

Входит П и т т а р о.

П и т т а р о. Э, чорт возьми, так ты здесь?

Б и л о р а. Вот-вот. Вас-то мне и нужно, папаша Питтаро.

П и т т а р о. Ну! В чем дело?

Б и л о р а. Разве вы не слышали об этой истории—ну, знаете?

П и т т а р о. Нет, прости меня боже, если ты не расскажешь мне ее.

Б и л о р а. Так, значит, вы ничего не знаете об этой истории про... про... ну, помогите мне... про мессера Андронико, который увез мою жену,— про этого старика, этого чужака дворянина?

П и т т а р о. Да, да, это так. А чорт! Но говори потише, тебя могут услышать,—ведь он живет вот там, видишь? Кто тебя привел сюда?

Б и л о р а. Я сам сюда пришел, никто меня не приводил. Так он живет там? Где же? *(Указывает на дом.)* Вот эта дверь?

П и т т а р о. Да, здесь. Ну, что же ты собираешься предпринять? Ты хочешь, чтоб он вернул тебе жену? Говори, что ты хочешь делать?

Б и л о р а. Я скажу вам правду: я не люблю ссориться, вы это знаете, и я охотно договорюсь и не стану прибегать к рукопашной. Что сделано, то сделано; я удовольствуюсь тем, что он даст мне немного денег и вернет мне жену, понимаете? Потому, что мне нет расчета играть здесь роль храбреца. Разумеется, будь это в другом месте, все случилось бы совсем иначе; но здесь я никого не знаю. Он может велеть утопить меня в одном из этих каналов, а выигрыш в этой игре останется за ним.

П и т т а р о. Ты правильно рассуждаешь. Он человек вспыльчивый. Чорт возьми, подойди к нему с вежливыми словами: «Почтенный господин, добрый господин...»

Б и л о р а. Как? Он добрый? А мне говорили, что его зовут Ардохено, таким забавным именем.

П и т т а р о. Нет, ты меня не понял; его зовут, как ты говоришь, но я говорю не об этом. Я сказал, что ты должен прикинуться любезным и ласково подбехать к нему. Назови его сиятельством, досточтимым папашей... «Взываю к вам, дорогой мессер, верните ее мне...» Понимаешь? Не будь задирой.

Б и л о р а. Ага, понимаю! Так, значит, он ужасно вспыльчив? Но какого рода его вспыльчивость—на крики или на удары?

П и т т а р о. На удары, чорт возьми! Видишь ли, он играет начистоту.

Б и л о р а. Послушать тебя, так это опасный сумасшедший, который стал бы колотить по земле, как он стегал бы по стене, не так ли? Я хотел сказать—по человеку? Чума на ту, которая родила его,—но я знаю, что я опрокинул бы его одним плевком. Пусть только придет, чума его возьми! Теперь научи меня, как подойти к нему вежливо, чтобы нам не подраться. Ты не знаешь, дома ли он? Вернулся ли он с площади?

П и т т а р о. Нет, он еще не вернулся. Послушай, я укажу тебе хорошее средство, кровь и молния!

Б и л о р а. Ну, выкладывай, а я буду действовать.

П и т т а р о. Так слушай! Постучи в дверь. Дина одна дома. И не будь груб с нею, понимаешь. Попроси ее выйти к тебе и докажи ей, что ты здесь ни при чем.

Б и л о р а. Да, да, предоставьте мне действовать.

Питтаро. И раньше всего скажи ей: «Сестра моя, не хочешь ли вернуться домой? Ведь ты меня покинула...» Ну, да ты, чорт возьми, сумеешь взяться за это дело.

Билора. Да, да, сначала ласковые слова. Но где, по-вашему, я должен говорить с ней? На пороге или внутри дома?

Питтаро. Нет, перед дверью, здесь снаружи, а то старик может накрыть тебя внутри дома и причинить тебе вред.

Билора. А как вы думаете, она к нам вернется?

Питтаро. Этого я не знаю; может быть,—да. Пока что она неплохо живет с ним и не знает ни забот, ни усталости; она вволю пьет, сытно ест и ей хорошо служат.

Билора. Что до этого, то, слава господу, не думаю я, чтоб он так же обслуживал ее, как я это делал,—на это он не способен.

Питтаро. Ну, нет,—у них есть слуга, чорт возьми, который служит им обоим.

Билора. Мне хотелось еще спросить у вас, не следует ли лучше войти в дом? Я мог бы вытянуть у нее кое-что, пока не пришел тот, другой. Так значит, в доме нет никого, кроме Дины?

Питтаро. Никого, говорю я тебе. Чорт возьми, неужели ты думаешь, что я вру тебе? Пойди, проверь. А я тоже пойду,—у меня есть дела. На обратном пути я пройду здесь, чтобы взглянуть, что с тобою. А теперь больше не жди; ступай туда.

Билора. Идите; что бы там ни было, я дождусь вас здесь.

Питтаро уходит.

Чорт побери! Бог знает, как это все повернется. Да, чорт! И все же я постучу в дверь, что бы ни случилось, даже если бы меня растерли в порошок больше, чем это когда-либо делали с репой. Не говоря о том, что, стучась туда я, может быть, привлекая удары на свою собственную шкуру и что я рискую кое-что приобрести, хотя мне ничего не причитается. Ба, будь что будет! Меня толкает любовь, и я чувствую, как у меня внутри переворачиваются печень, сердце и легкие с таким шумом, что можно подумать, будто это кузнец точит плуг. Да, я впаду в отчаяние, если не постучу в эту дверь! Эй! Там, в доме! *(Стучит.)* Есть там кто-нибудь? Еще раз: есть там кто-нибудь?

Дина *(из дома)*. Кто стучит в дверь? Не нищий ли? Идите с миром.

Билора. Хотя я и бедный, но я не уйду! Я друг. Открой! Это я.

Дина. Кто вы? Кто такой этот друг? Мессера нет дома. Идите с миром!

Билора. Послушай, Дина, открой мне на мгновение; это я, кой чорт! Неужто ты не узнала меня, дура?

Дина *(появляясь в окне)*. Говорю вам, уходите. Я вас не знаю. Мессера нет дома. Ступайте по своим делам, если не хотите иметь неприятности.

Билора. Э, дьявол, ты здорово злишься! Послушай, поди сюда,—я хочу поговорить с тобой немного по секрету. Можешь злиться, сколько хочешь, но это действительно я. Ну же, Дина, я Билора, видишь ведь. Я твой венчаный муж.

Дина. Вот несчастье! Послушайте, зачем вы пришли сюда?

Билора. А? Что ты говоришь? Спустись на мгновение, я хочу повидать тебя!

Дина. Иду.

Билора *(один, обращаясь к самому себе)*. Осторожно! Я, может быть, вытащу у нее кое-что, несколько мелких монеток. Может быть, счастье улыбнется мне. А я-то приходил в отчаяние!

Дина *(за дверью)*. Но вы не станете бить меня, если я открою?

Билора. Зачем стал бы я тебя бить? Ведь ты, в конце концов, пошла за ним не по доброй воле. Выходи! Честное слово, я охотно взял бы тебя обратно такой, какая ты есть, и ты была бы для меня такая же хорошая и дорогая, как прежде.

Д и н а (*выходя из дома*). Добрый вечер. Но каким образом вы попали сюда? Как вы поживаете? Здоровы ли вы?

Б и л о р а. Я здоров. А ты? У тебя хороший вид.

Д и н а. Помогите мне боже, но, сказать вам правду, я чувствую себя не слишком хорошо. Я почти задохлась, живя с этим стариком.

Б и л о р а. Я тебе верю: он едва таскает ноги. Кроме того, молодая и старик—это плохая пара. Мы лучше подходим друг к другу, ты и я.

Д и н а. Чорт возьми, он почти болен. Всю ночь он кашляет, как больная овца. Он совсем не спит; каждое мгновение он все хочет обнять меня, он покрывает меня поцелуями, воображая, повидимому, что мне это очень нравится. Помогите мне боже, но я хотела бы больше не видеть его, так он мне в тягость.

Б и л о р а. У него, наверно, больше воняет изо рта, чем из кучи навоза; от него на тысячу верст несет покойником; а в заду у него столько грязи, что ей необходимо выйти с другого конца,—не так ли?

Д и н а. Лихорадка возьми вас! Вы только пакости и говорите.

Б и л о р а. Ну, отвечай! Повторяю еще раз: хочешь вернуться к нам домой? Или ты желаешь покинуть меня одного и остаться здесь с этим стариком?

Д и н а. Я охотно вернулась бы, но он этого не хочет. Я думаю, что он никогда не согласится на то, чтобы я его покинула. Если б вы видели, как он меня ласкает,—клянусь душой, вы не знали бы покоя. Уверяю вас, он крепко любит меня. И мне хорошо живется с ним.

Б и л о р а. Что ты хочешь сказать, говоря «он этого не хочет»? Чума, ты хочешь, чтоб я взялся за рукоятку топора? Если он не хочет, так разве ты не можешь хотеть, а? Ну, говори,—что ты скажешь?

Д и н а. Право, не знаю. Я хотела бы... и не хотела бы.

Б и л о р а. О! Будет дела сегодня ночью! Скоро ли он вернется домой?

Д и н а. Сейчас. Он скоро должен притти. И, право слово, я не хотела бы, чтоб он увидел, как мы беседуем. Уходите, дорогой брат. Послушайте, возвращайтесь после его прихода; может быть, вы сговоритесь с ним.

Б и л о р а. В заду мы сговоримся! Но берегись, если мы не сговоримся! Кровь христова! Если я возьмусь за дело, я буду хуже солдата. Я прекрасно вижу, что ты увливаешь. Но ты не должна жить с другим. Чума поберит тебя, ты мерзкая женщина.

Д и н а. Вот все, что я получу от тебя. Смотрите, как он быстро приходит в ярость! Послушайте! Клянусь вам, это не шутка; уходите на время, пока он не вернется; потом постучитесь в дверь и скажите, что вам надо поговорить с мессером; и скажите ему сначала, что вы хотите, чтоб я вернулась к вам. Вы увидите, что он вам скажет. Если он согласится, все будет в порядке. Но даже если он откажется, я поступлю так, как вы хотите.

Б и л о р а. В самом деле, ты пойдешь со мной, даже если он не захочет этого?

Д и н а. Да говорю вам, честное слово. А теперь уходите, чтоб он вас здесь не застал.

Б и л о р а. Скажи, не найдется ли у тебя куска хлеба? Я умираю с голоду. Я ничего не ел со вчерашнего вечера, когда ушел из дому.

Д и н а. Я охотнее дала бы вам денег. Вы можете пройти туда: в конце улицы вы найдете харчевню, где вы можете поесть и выпить сколько угодно. Мне не хочется, чтобы он, подойдя, увидел, что я что-либо выношу из дома.

Б и л о р а. Чорт возьми! Что ж, давай. Где эта харчевня? Далеко она?

Д и н а. Нет, нет; дойдя до угла, вот там, поверните в эту сторону.

Д и н а уходит в дом.

Билора. А, черт, вот будет, если я не найду. Но скажи... А, она уже ушла. Мне так хотелось есть, что я забыл спросить, долго ли мне надо ждать, прежде чем вернуться, или немного. Ба! Теперь пойдем покушать,—он,

наверно, вернется раньше, чем я утолю свой голод. Взглянем, что она мне дала. Вот дьявол, что это? Не понимаю, что это такое. Ну да, это монета в две лиры, я не узнал ее, а между тем это первая монета, которую я потратил, когда начал влюбляться в нее. Вот это мораджа, а вот эта? Какая она большая и тяжелая! Она больше других. У, чорт! Она много стоит, вот эта, но я не могу вспомнить ее название. Ах да, это же корнаккион; она чаще встречается, чем другие монеты. Но я пойду покушать... (*Смотрит на дом.*) Вот дверь, ну да, неужто я не узнаю ее? Надобно не потерять след. Но пересчитаем эти монеты. Вот это две лиры, одна мораджа—значит четыре, потом корнаккион—пять, и еще одна монета про запас—значит шесть, и еще одна на расходы—всего семь. В общем, мне нехватает девятнадцати марок до одного дуката. (*Уходит.*)

Входит Андронико.

Андронико (*один*)². И все же, клянусь, это верно, что тот, кто не делал глупостей в юности, испытывает потребность в них, когда становится стар. Я вспоминаю те времена, когда блаженной памяти мессеры Никколо д'Аллегри и Пантазилус из дома Бучентаури увещевали меня, и их сиятельства мне говорили: «Что означает, Андронико, твоя постоянная меланхолия? Кой чорт! Найди девушку и получи с ней удовольствие. Когда же ты собираешься пользоваться жизнью и развлекаться? Когда ты уже не будешь в состоянии больше делать это? Ты кажешься нам человеком странным, наполовину заколдованным. Но заметь это и запомни,—в старости ты наделаешь еще безумств из-за любви». И вот это и случилось. Но я почти доволен тем, что влюблен теперь, а не в моей юности, если бы одно обстоятельство не мешало слишком часто моим намерениям,—а именно, что конец не отвечает началу, поп *respondent ultima primis*. А, чорт! Обидное дело стареть; однако смелости у меня хватает. Но довольно! Не будем говорить об этом, потому что ведь я далек от старческой немощи. Любовь толкает на великие дела! Послушайте, как я увез эту молодку от ее мужа; я рисковал жизнь там оставить за то, чтобы обладать ею, так я ею увлечен и так люблю ее. Но, коротко говоря, эта девушка кажется ангелом, херувимом, и у нее такой маленький ротик, который притягивает поцелуи. В общем, я боюсь только одного, и это меня очень огорчает,—как бы кто-нибудь из ее родных не явился ко мне требовать ее. А! Он будет непрошеным гостем, и я дурно встречу его, потому что я решил оставить ее у себя и всегда продолжать наслаждаться ею. И если она будет мне отвечать, как должно, я тоже не стану скаречничать, чтоб она осталась довольна и в малом и в большом. До сих пор я предоставлял ей распоряжаться моим добром, как ей захочется; она вольна тратить и раздавать как в доме, так и вне дома, и я ничего не возражаю, а она никому не обязана давать отчет. Ведь это приятно быть дамой и госпожой. Она вершит правосудие в большом и в малом, она приказывает, и ее единственный труд состоит в том, чтоб открывать рот. А если она будет довольна, она и со мной будет обращаться как следует. О! Чего бы я не дал, чтобы она послушала меня и увидела глубину моей души! А теперь—войдем и взглянем на нее; она приводит меня в такое хорошее настроение, она так меня холит, что если я не пошалоу с ней, я теряю голову и запускаю свои дела. Клянусь, ноги у меня стали такими легкими, что я способен станцевать все четыре фигуры Шута, а кроме того, еще танец Сумасброда и Розетту так же, как весь букет цветочков, а это совсем не мало! Да, да, эта девушка послужит мне в тысяче случаев: во-первых, она будет ухаживать за мной, когда у меня будет приступ катара и когда я буду скучать; потом у меня будет кто-то, с кем я могу развлечься и кому можно рассказать о своих делах. (*Стучит в дверь.*) Эй! Живо! Откройте дверь! Бог знает, вернулся ли мой слуга с лодкой³.

Тонин (*в доме*). Кто стучит?

Андронико. Открой, моя хорошая. Открывай, скотина! Чорт, я думал, что это она. Слышал ты, а?

Тонин *(отпирая)* Что вам угодно?

Андронике Ты зажег огонь в первом этаже? *(Входит в дом.)*

Билора и Питтаро входят с разных сторон.

Билора Чорт возьми, как это случилось, что мы оба встретились здесь?

Питтаро Ну, как? Хорошо ли ты пообедал? Вино там превосходное, не правда ли?

Билора Да, чорт возьми, вино хорошее, папаша Питтаро. Могу сказать, что я славно наелся. Впору колотить косою по моему брюху.

Питтаро Так чего тебе от меня нужно? Хочешь ты, чтобы мы поговорили с этим стариком и живо выяснили его намерения, а там нам будет ясно, что делать дальше? Повторяю тебе, она к тебе вернется, даже если он будет отказываться.

Билора Это самое и она мне сказала, если только она не переменяла решения. У нее, понимаете ли, немного овечья природа.

Питтаро Прекрасно понимаю; но чем скорее мы разделаемся со всем этим, тем лучше для нас. Как по-твоему, должен ли я говорить со стариком? Мне ли говорить от твоего имени или мы оба будем говорить вместе?

Билора Нет, говорите вы. Вы лучше скажете. Но послушайте, если вы увидите, что он не расположен ее отдать, скажите ему,—клянусь кровью христовой,—скажите ему, что у нее есть муж, очень дурной субъект, который убьет его, если он не возвратит ее; и скажите ему, что я был солдатом. Быть может, это испугает его.

Питтаро Ладно, предоставьте мне все.

Билора Послушайте, скажите ему, что я наемный убийца, что я нечестивец; и скажите еще, что я был солдатом, не забудьте этого!

Питтаро Теперь уходи. Он не должен видеть тебя. Я постучусь в дверь. Предоставь мне действовать. Я так поговорю с ним, что он поймет.

Билора Делай все, что хочешь, лишь бы он мне ее вернул. Но если он откажется, клянусь кровью святой девы Маргариты, я вырву у него колючку из зада!

Питтаро Теперь молчи, не провожай меня своей болтовней. Уходи и дай мне постучаться в дверь. Как ты сказал, что его зовут?

Билора Э, дьявол, я не знаю, как произносят это имя,—мне кажется, его зовут мессер Ардохен... не знаю, право... мессер Ардо... мессер Ардохей,—вот оно, так оно и есть.

Питтаро *(стучится)*. Да, да, вот именно. Эй, там в доме!

Билора отходит в сторону.

Дина *(в окне)*. Кто там стучит?

Питтаро Друг, дочь моя. Передайте, что я хочу поговорить с мессером.

Дина Кто вы такой?

Питтаро Скажите, что это я, что я хочу поговорить с ним. Он поймет.

Дина Он спустится сейчас.

Билора *(вполголоса, Питтаро)*. Посушайте, скажите ему, что я убил бог знает сколько народу, что я изгнан,—не так ли?

Питтаро Ладно, ладно, молчи! Ты меня сбиваешь.

Билора прячется.

Андронико *(появляясь в дверях)*. Кто здесь? Что ты говоришь?

Питтаро Добрый вечер, мессер, вашему превосходительству.

Андронико. Добрый вечер, Питтаро. Чего тебе от меня нужно?"

Питтаро Я хотел бы сказать вам десяток слов, мессер, по секрету,, если вы разрешите. Отойдем в сторонку.

А н д р о н и к о. Что тебе нужно? Говори скорей.

'П,и j т а р о. Я вам скажу, мессер. Право, теперь бесполезно прятаться на скошенном лугу. Вы прекрасно знаете, что вы на днях похитили эту молодую женщину, жену бедняги Билоры, который совсем впал в отчаянье. Итак, от его имени я прошу ваше превосходительство вернуть ему ее. Вообразите себе, дорогой, добрый мессер, вообразите себе сами, до чего жестоким и странным может показаться другому похищение его жены. Во всяком случае, у вас должны были уже пройти желание и вкус; вы имели возможность насытиться ею. Наконец, по-дружески советую вам, мессер, этот горшок не для вашего повара. Вы стары, она молода; простите, что я говорю так откровенно, мессер.

А н д р о н и к е. Хочешь, чтоб я сказал тебе правду? Ничего этого я не сделаю, потому что для меня невозможно когда-либо расстаться с нею. Понял ты меня теперь? Я решил устроить мою жизнь с нею. Кой чорт! Неужто ты станешь советовать мне отпустить это дитя в деревню, где она должна будет работать с этим негодяем Билорой, который кормит ее палочными ударами чаще, чем хлебом? И ты хочешь, чтоб я отказался от нее? Нет, нет, чорт возьми, нет! Я сохраню свое имущество, я ни за что не соглашусь отдать ее и я считаю для себя делом чести не кормить свиней мускатными орехами. Неужто ты думаешь, что я для того похитил ее, чтобы сейчас же ее бросить? Ведь я надел панцырь и кожаный передник, вооружился, как святой Георгий, и день и ночь я оставался вооруженным; и я терпел усталость и подвергался опасности, чтоб только получить ее. Поэтому скажи Билоре, что ему придется иначе вести свое дело.

П и т т а р о. Но, мессер, он в таком случае дурно поведет себя. Я вижу, что вы не очень-то хотите, чтобы я уладил ваши дела.

А н д р о н и к о. Рассчитывать по-твоему я не стану, хотя бы это стоило мне половины моего состояния, и даже если б мне пришлось расстаться с этим миром.

П и т т а р о. А, чума побери. Но что же, по-вашему, остается ему делать? Вы хотите, чтобы он совсем впал в отчаянье?

А н д р о н и к о. Какое мне дело до того, что он впадет в отчаянье! Пускай приходит в отчаянье, пускай проткнет себя вертелом. Послушай! Кой чорт! Он придет в отчаянье. А мне-то что до этого? Ты мне надоел, и ты живо разозлишь меня. Убирайся к чорту! Довольно об этом; кровь бросается мне в голову.

П и т т а р о. Нет, нет, мессер! Не надо гневаться. Послушайте, вот что мы сделаем: позовем сюда малютку и посмотрим, что она скажет. Если она захочет вернуться, предоставьте ей волю. Если она пожелает остаться, пусть остается, и наслаждайтесь ею, сколько вам угодно. Что вы на это скажете?

'А н д р о н и к о. Наконец-то ты заговорил как следует. Но смотри, как бы тебе не пришлось раскаяться, потому что я уверен, что ты попадешься. Вот будет здорово. Она только что сказала мне, что не покинет меня ради всех мужчин на свете. Не может же быть, чтобы она так скоро изменила решение. Но я согласен сделать это для тебя, и, кроме того, я не могу быть спокоен, пока не увижу, насколько искренна та нежность, которую она проявляет ко мне. Эй! Слышишь ты меня? Ты меня не слышишь? Скажи, красotka моя, ты меня слышишь?

Д и н а (в *даме*). Вы меня зовете, мессер?

А н д р о н и к о. Да, дитя мое. Выйди к нам ненадолго. (*В сторону.*) Я охотно скажу, что у женщин мало рассудка,—хотя большинство их совсем лишены его,—если эта так легко изменила решение.

Входит Дина.

П и т т а'р о. Вот она, мессер.

А н д р о н и к о. Итак, красotka, что ты скажешь?

Дина. В чем дело, мессер? Я не знаю, и я молчу.

Андронико. Послушай! Вот этот добрый человек пришел требовать тебя от лица твоего мужа. Мы условились, что если ты захочешь уйти к нему, я тебя отпущу. Если же ты хочешь остаться, можешь остаться. Ты знаешь прекрасно, что ты имеешь у меня, и нуждаешься ли ты хоть в чем-нибудь; но поступай так, как тебе хочется и как тебе угодно. Мне нечего больше сказать тебе. »

Дина. Чтоб я ушла к моему мужу? Но зачем мне идти к нему? Я буду получать каждый день палочные удары. Нет, клянусь, я не хочу уходить к нему! Видит небо, я желала бы даже забыть, что я его знала. Он отъявленный негодяй, и это так же верно, как то, что другие люди едят хлеб. Боже милосердный, клянусь вам, мессер, я вовсе не хочу возвращаться к нему. Когда я вижу его, мне кажется, что я вижу волка.

Андронико. Довольно, довольно, довольно! (*Питтаро.*) Ну что? Вы слышали? Вы удовлетворены? Разве я вам не говорил, что она откажется пойти к нему! Вы не хотели мне верить.

Питтаро. Послушайте, мессер, я испытываю только гнев к этой маленькой негоднице, потому что всего полчаса тому назад, незадолго до вашего возвращения, она сказала Билоре, что согласна следовать за ним, даже против вашей воли.

Дина. Как? Я это сказала? Я сказала... или, вернее, меня почти заставили сказать... я сказала... я ничего не сказала. (*Андронико.*) Пускай он болтает себе; он все это выдумал.

Андронико. Тогда поднимись в свою комнату и прекратим крики. (*Питтаро.*) Хватит! Ступайте с миром. Что вы вообразили? А вот я—я готов был поклясться, что она никогда меня не покинет. Вам еще что-нибудь нужно?

Питтаро. Нет... что касается меня, мессер. Что я могу еще желать? Но я должен предупредить вас, что Билора дурной человек, который мало расположен к добру, и что лучше бы вы вернули ему жену.

Андронико. Превосходно! Что означают эти слова? Мне кажется, нам нетрудно будет сразу же ответить на это. Как? Ты мне угрожаешь? Не сердя меня больше; я тебе серьезно объявляю, что здесь можно свернуть шею. Ты кажешься мне дураком, которого можно смести несколькими словами. Убирайся живее, ступай прочь, и так и запомни, что я не желаю отдать малютку. Ты понял меня? Я вскоре уйду из дому, и чтоб я тебя не видел здесь, а то... Но хватит! Довольно об этом.

Питтаро. Разлетитесь в дым! Чтоб мне никогда вас больше не видеть!

Андронико входит в дом. Появляется Билора.

Билора. Клянусь кровью Доминустекум⁴, вы умеете говорить? Вы не орала, не сказали, что я изгнан, не проклинали, ничего. Волчья болячка на вас! Из какого дерьма вы сделаны? Если бы вы проклинали, если бы вы сказали, что я изгнан, он, наверно, вернул бы мне мою жену. Ведь когда вы сказали ему, что я дурной человек и что я мало склонен делать добро, у него начали дрожать поджилки и он не знал, как дожидаться минуты, чтобы убраться домой и спрятаться там.

Питтаро. Ну что ж! Ты мог выйти, ты, который хочешь казаться отважным. Ты будешь еще приставать ко мне?

Билора. Як вам не пристаю, но я так мало вам благодарен, что об этом не стоит и говорить.

Питтаро. Именно это я и говорю. Ну ладно, идешь ты?

Билора. Нет, не иду. Уходите. Могу вам сказать, что вы хорошо помргли мне.

Питтаро уходит.

Билора (*один*). Распроклятый чорт, все мои планы летят вверх тор-

машками! Да ведь он задохнется от смеха, если я оставлю на месте башмаки и шапку. Как бы то ни было, что мне делать? Моя жизнь разбита. Лучше мне уйти и унести ноги. Ведь я взбешен, и лучше, чтоб со мной не случилось неприятности. Но я хорошо знаю, что я придумал: как только я увижу, что он выходит из дома, я сразу же брошусь на него и как следует трягну его; с первого же удара он свалится; тогда я обработаю его вдоль и поперек, и тут-то я вырву у него глаза и жизнь. Чорт возьми, да! Он здорово испугается, если я так поступлю с ним. Кроме того, я стану говорить, подражая испанскому солдату; он вообразит, что его окружило больше восьми человек. Надо приготовить осуществить мой план. Достанем нож,—посмотрим, сверкает ли он. Ах, чорт, он не слишком блестящ, тем не менее он достаточно напугает его. Наконец, вообразим, например, что вот тот прохожий—это он, а что я—Билора, который умеет как следует вести пляску, когда захочет. Тут я начну ругаться и клясться всеми падуанскими «господи помилуй» и святыми богородицами. Чума на тех, что тебя породили, и на этого проклятого старого распутника, покажись только! Я сумею вырвать у него пламя страсти из зада и буду бить и колотить его, пока он не стихнет. Тогда я сниму с него его куртку, надену ее на себя, раздену его догола и удеру со всех ног, оставив его лежащим на земле, как большую лепешку коровьего помета. Потом я продам его плащ, куплю себе лошадь, сделаюсь солдатом и отправлюсь в армию, потому что у меня нет никакой охоты возвращаться домой. Ох, уж я сумею устроить здесь дело! Мне хочется, чтобы он поскорее вышел и больше не медлил. Тише! Не он ли идет? Не он ли вышел из двери? Да, чума побери тебя, старый отброс! Христова чума, где же он? Нет, он еще не вышел. Мое дело в порядке. Он не придет. Тише! Мне кажется, что он собирается выйти... Да, он идет. Я не сдвинусь отсюда. Господь да поможет мне, чтобы я не бросился на него раньше, чем он закроет дверь.

А н д р о н и к о появляется в дверях.

А н д р о н и к о. Какая скотина шляется по улицам в такой час и бормочет? Какой-нибудь пьяница? Чума задуши его! Он взбудоражил мне кровь. Я дорого дал бы, чтоб быть начальником караула и схватить этого молодца,—уж я бы его не словами накормил. (*Говоря в кулису.*) Ты слышишь меня? Ты не слышишь меня. Эй! слуга!

Т о н и н (*внутри дома*). Я здесь.

А н д р о н и к о. Оставайся в доме и побудь с Диной. Ты придешь за мной в четыре часа. И захвати с собою фонарь. Понял?

Т о н и н. Приду, как только смогу; не беспокойтесь.

А н д р о н и к о (*двигаясь вперед*). Лучше пройти вот здесь. Как только я пройду тот маленький мостик, я сразу попаду куда надо. Слуга, запри дверь.

Б и л о р а (*бросаясь на него*). Чума тебя удави, старая кляча! Получай! Получай! (*Ударяет.*)

А н д р о н и к о. О, добрый друг мой! О, мой сын! Увы! Увы! Горим, пожар, пожар! Я убит! Ах, предатель! Пожар, пожар! Увы, я умираю! Я мертв.

Б и л о р а. Пожар! Пожар! Пожар я устрою у тебя в зад! Теперь верни мне жену. Лучше бы ты не отнимал ее у меня. Эй! Он, кажется, мертв. Не шевелит ни рукой, ни ногой. Скатился с катушек! Чорт возьми, прощай. Собрал пожитки и укатил. Я же тебя предупреждал!

Angelo Beolco (Ruzzante),
Secondo dialogo in lingua rustica.
Приведено в книге: A. Mortier,
Ruzzante, t. II—Oeuvres complètes
de Ruzzante, traduites pour la première
fois de l'ancien dialecte padouan
rustique par A. Mortier, Paris, 1926,
pp. 239—259. Перевод А. Г. М о в-
ш е н с о н а.

ПРИМЕЧАНИЯ

Мандрагора

¹ «Мандрагора» Макиавелли — лучшая, оригинальная комедия итальянского Ренессанса, имеющая яркую антиклерикальную тенденцию. Действие ее происходит во Флоренции. Молодой Каллимако влюблен в красавицу Лукрецию, жену престарелого и недалекого юриста Нича, который бездетен и мечтает о ребенке. Каллимако выдает себя за знаменитого парижского врача, знающего средство против бесплодия—настойку на корне мандрагоры. Однако снадобье это опасно для жизни мужчины, с которым будет иметь дело женщина, принявшая это лекарство. Каллимако советует мессеру Нича привести к Лукреции после приема лекарства первого попавшегося бродягу, который, «проведя с нею ночь, выпитал бы в себя всю отраву мандрагоры» и этим спас мессера Нича от неизбежной гибели. Мессер Нича соглашается дать жене это лекарство и привести к ней постороннего мужчину (этим мужчиной, конечно, оказывается переодетый Каллимако, проникающий таким способом в спальню любимой женщины). Главным препятствием в этой интриге является целомудрие Лукреции. Сломить его удастся только подкупленному Каллимако монаху Тимотео, готовому за деньги на любые услуги. Тимотео—тип расносоного плута и пройдохи, оправдывающего с помощью религии любые низости, если ему это выгодно. Мы печатаем сцену убеждения Лукреции монахом Тимотео—одну из лучших и наиболее язвительных в пьесе.

² Фра (сокращение из фрате)—брат, наименование монаха в католической церкви.

³ Лигурио—паразит (прихлебатель) мессера Нича. Этот тип, воспринятый из античной комедии, получил у Макиавелли бытовые итальянские черты.

⁴ Лукреция намекает здесь на то, как она, желая забеременеть, дала по совету одной соседки обет простоять сорок ранних обеден в монастыре ордена сервитов. Здесь в монастыре за ней начал настойчиво ухаживать один монах, так что она вынуждена была в конце концов отказаться от выполнения своего обета.

Подсвечник

¹ «Подсвечник»—единственное драматическое произведение знаменитого философа и ученого Джордано Бруно. Это одна из наиболее замечательных комедий итальянского Возрождения, сатирически изображающая современное неаполитанское общество, бичующая господствовавшее в нем суеверие и ученый педантизм. В комедии важную роль играют ловкие мошенники, находящиеся на службе у состоятельных бездельников и по ходу интриги переодевающиеся полицейскими, чтобы легче обирать попавших к ним в руки людей. В комедии переплетаются три интриги; 1) любовь дворянина Бонифацио к жадной куртизанке Виктории; 2) роман художника Джованни Бернардо с Карубиной, женой Бонифацио; 3) организуемый мошенниками обман состоятельного человека Бартоломео, которого мнимый алхимик Ченцио обучает тайне искусственного изготовления золота. Кроме того, через всю комедию проходит великолепный сатирический тип лжеученого педанта Манфурио, проникнутого книжной ученостью. Мы даем два отрывка из комедии. В первом из них высмеивается суеверие, вера в астрологию, распространенная в высших кругах неаполитанского общества. Во втором отрывке главную роль играет педант Манфурио, обираемый мошенником Корковиццо.

² Скарамуре—маг-чернокнижник и астролог. Отличается благородной внешностью и говорит многозначительно.

³ Асканио—слуга Бонифацио, пользующийся большим доверием своего господина.

⁴ Барра и Марка—мошенники, принадлежащие, как и Корковиццо, к шайке Сангвине

Второй диалог на деревенском языке

¹ Это наиболее смелая и новаторская пьеса Беолько, в которой он, опережая свой век, сделал попытку создания драмы из народной, крестьянской жизни.

² Андронико говорит на венецианском диалекте, его слуга Тонин—на диалекте жителей Бергамо, остальные—на падуанском крестьянском наречии.

³ Указание на то, что действие происходит в Венеции.

⁴ Доминустекум означает «г-^одь с тобой». Билора по невежеству принимает это слово за обозначение бога.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ И СЦЕНА В ИТАЛИИ XVI ВЕКА

УСТРОЙСТВО ПРИДВОРНОГО ТЕАТРА В МАНТУЭ (1501)

Он имел четырехугольную форму, несколько вытянутую в длину. Обе боковые стороны его, расположенные одна против другой, имели каждая по восемь архитравов с колоннами, хорошо соответствующими и соразмерными ширине и высоте упомянутых сводов. Основания и капители колонн, великолепно окрашенные в нежнейшие цвета и декорированные листвою, создавали впечатление вечного и древнего храма редкой красоты. Арки с рельефом из цветов создавали удивительную перспективу; ширина каждой из них равнялась четырем футам или около того; высота была соразмерна ширине. Внутри перспективы находились золоченые сукна и кое-какая зелень, которая требовалась для спектаклей; одна из сторон была украшена картинами, изображавшими триумф Цезаря, кисти удивительного Мантенья; две другие противоположные стороны имели такие же арки, но в меньшем количестве, ибо каждая имела их по шесть. Две стороны составляли сцену, предназначенную для актеров и декламаторов; две другие стороны имели ступени, предназначенные для женщин, и кроме того, для чужеземцев, трубачей и музыкантов. Близко к углу, образуемому одной из больших и одной из меньших сторон, виднелись четыре очень высокие колонны с закругленными основаниями; эти колонны поддерживали четыре главных троса; между ними находился грот, весьма натуральный, хотя и сделанный искусственно; над ним был большой небосвод, блещущий разными огнями, напоминавшими светлейшие звезды, с искусственным колесом со знаками Зодиака; при движении колеса вращалось то солнце, то луна, когда это было нужно: внутри находилось колесо Фортуны с надписями *я царствую, я царствовал, я буду царствовать*; посередине пребывала золотая богиня со скипетром и дельфином. Вокруг сцены, в нижней части фронтона, находились картины, изображавшие «Триумфы» Петрарки¹, кисти того же художника Мантенья; над ними были водружены очень изящные золоченые подсвечники. В середине был щит с гербом [...]; над ним находился золотой двуглавый орел с королевским скипетром и диадемой. Каждая сторона имела по три канделябра, и всюду были изображены гербы. [...] Над гербами стояли более высокие статуи, покрытые серебром и золотом и окрашенные в цвет разных металлов; некоторые из этих статуй были подбиты, другие—целы, и все они очень украшали это место. Наконец, наверху было сооружено небо из голубого

сукна с теми знаками Зодиака, которые в этот день проходили в нашем полушарии².

Из донесения Сиджисмондо Кантельмо (S. Cantelmo) герцогу феррарскому Эрколе д'Эсте о мантуанских придворных спектаклях в феврале 1501 г. Приведено в книге: А. д'Аппола, Origini del teatro italiano, v. II, p. 381.

ПОСТАНОВКА «КАЛАНДРИИ» БИБИЕНЫ В УРБИНО

(1516)

1

Устройство сцены

Сцена изображала прекраснейший город с улицами, дворцами, церквями и башнями; улицы были настоящие, а все здания были исполнены рельефом, с помощью превосходной живописи и правильно понятой перспективы. Среди прочего был там полурельефный восьмиугольный храм, так хорошо сделанный, что если даже предположить, что все мастера Урбинского герцогства соорудили его, нельзя поверить, чтобы они могли выполнить подобную работу в течение четырех месяцев. Храм этот был весь покрыт лепными украшениями, окна были сделаны под алебастр, все архитравы и карнизы покрашены золотом и ультрамарином, со стеклянными стразами, блестящими, как драгоценные камни. Кругом были статуи, казавшиеся мраморными, и тонко отделанные колонны. Долго пришлось бы перечислять все предметы! Храм этот стоял почти посередине. На одной стороне сцены, на расстоянии приблизительно одной канны¹ от стены, находилась отменно сделанная триумфальная арка. Между архитравом и сводом ее была изумительно написана история трех Горациев, казавшаяся выполненной из мрамора. На двух покрышках обеих колонн, поддерживавших арку, были две совсем круглые статуи из гипса, изображавшие две Победы с трофеями в руках. На вершине арки стояла великолепная статуя, изображавшая вооруженного всадника, поражающего копьем нагого человека, лежавшего у его ног. Направо и налево от коня находились два небольших алтаря, на которых в течение всего спектакля пылал яркий огонь.

2

Интермедии

Интермедии были следующие. Первая изображала мавританский танец Язона, который, танцуя, появился на сцене с одной стороны; он был красив и вооружен на старинный лад мечом и прекраснейшим щитом. С другой стороны внезапно показались два быка, похожие на настоящих; некоторые зрители сочли их за настоящих, хотя они извергали огонь из ноздрей. Добрый Язон приблизился к ним, наложил на них ярмо, запряг в соху и заставил пахать; затем он посеял зубы дракона, и мало-помалу из-под пола сцены начали рождаться мужчины, вооруженные на античный лад. Это было выполнено так хорошо, что, думается мне, лучше и быть не может. [...]

Вторая интермедия показывала прекраснейшую колесницу Венеры, на которой богиня сидела, излучая огонек из обнаженной руки; колесницу везли два голубя, которые, несомненно, казались настоящими; на них ехали верхом два амура; сзади летели четыре других голубя, также с огоньками, зажженными тем же способом; они потрясали этими зажженными огоньками. Прибыв к концу сцены, они подошли к двери, из которой вышло девять любовников, объятых пламенем. [...]

В третьей интермедии выезжала колесница Нептуна, которую влекли два коня, покрытые прекрасно сделанными перьями и рыбьей чешуей.

Наверху колесницы сидел Нептун с трезубцем в руке, за ним находилось восемь чудовищ—четыре спереди и четыре сзади; я не могу даже выразить, как они были хорошо сделаны. Они плясали танец меча (брандо), а вся колесница была объята пламенем. Эти чудовища являлись самой причудливой вещью на свете, и невозможно их описать тому, кто их не видел.

В четвертой интермедии появлялась колесница Юноны, также вся объятая пламенем, а в ней наверху сидела Юнона с короной на голове и скипетром в руке. Она восседала на облаке, которое окутывало всю колесницу бесчисленными пастями ветров. Колесницу везли два павлина, столь красивые и натуральные, что даже я не знал, как их можно соорудить, а ведь я сам заказал их и видел, как их делали. Спереди мчались два орла и два страуса; сзади—две морские птицы и два попугая, окрашенные в разнообразные цвета. И все они, сеньор мой, были так хорошо сделаны, что я, право, не думаю, чтобы когда-либо еще была изображена вещь, столь похожая на правду. Все эти птицы тоже плясали танец меча с такой грацией, которую невозможно ни описать, ни вообразить.

Описание придворного спектакля в Урбино, состоявшегося 6 февраля 1513 г. Из письма Бальдассаре Кастильоне (B. Castiglione) к графу Лодовико Каносскому. Приведено в книге: G. Ferrari, *La scenografia*, Milano, 1902, pp. 60—62.

ПЕРУЦЦИ КАК ИЗОБРЕТАТЕЛЬ ПЕРСПЕКТИВНЫХ ДЕКОРАЦИЙ

Перуцци достоин особенно большой славы за свои театральные декорации, потому что искусство это было до него неизвестно, и он первый увидел упадок таланта и вкуса к поэзии и драматическим представлениям. Но декорации, о которых идет речь, хотя они и были первыми, продолжали являться образцом и примером для всех тех, которые были позднее. Трудно передать, с каким искусством наш декоратор сумел изобразить на весьма тесном пространстве такое огромное множество зданий, дворцов, портиков, карнизов, и все это с таким правдоподобием, что казалось—видишь реальные предметы, и зритель, сидя перед расписанным холстом, переносился мыслями на середину настоящей площади, настолько полна была создаваемая этими декорациями иллюзия. Перуцци умел также осуществлять весьма остроумные эффекты при помощи освещения декораций, а также при помощи различных машин, предназначенных для раскрытия сценических ситуаций.

Из «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари. Приведено в книге: Castiglione, *L'opéra italien de 1548 à 1856*, Paris, 1856, p. 22.

ИЗ ТРАКТАТА «ОБ АРХИТЕКТУРЕ» СЕРЛИО (1551)

К числу тех вещей, созданных руками человека, которыми можно восхищаться с великим удовольствием для глаз и удовлетворением для души, относится, по моему мнению, тот момент, когда открывается убранство сцены. Здесь можно увидеть на небольшом пространстве, созданном искусством перспективы, великолепные дворцы, обширнейшие храмы, различные здания, близкие и дальние, просторные площади, украшенные различными

строениями, прямые и длинные улицы, пересеченные другими дорогами, триумфальные арки, высочайшие колонны, пирамиды, обелиски и тысячу других красивых вещей, украшенных бесчисленными огнями, большими, средними и малыми, в зависимости от обстоятельств, столь искусно расположенными, что кажутся светящимися драгоценными камнями—алмазами, рубинами, сапфирами, изумрудами и т. п. Там можно видеть, как рогатая и светлая луна постепенно поднимается и восходит так медленно, что глаза зрителей не замечают ее движения; в некоторых других случаях видно, как восходит солнце, как оно вращается и потом, к концу спектакля, заходит с таким искусством, что многие зрители бываю потрясены этим; при случае можно видеть, как с большим искусством спускается с неба какое-либо божество, как движется по воздуху какое-либо светило, а затем на сцене появляются различные, роскошно поставленные интермедии, в разнообразных нарядах и со странными приемами в отношении как танцев, так и музыки. Здесь можно увидеть подчас необычайных зверей, внутри которых находятся люди, детей, принимающих разные позы, скачущих и бегающих так хорошо, что нельзя без восхищения смотреть на них; и все это доставляет глазам и душе такое наслаждение, что нельзя представить себе более прекрасных материальных вещей, созданных с помощью искусства; но об этих предметах я скажу немного, так как я намерен говорить об искусстве перспективы.

Однако тот вид перспективы, о котором я буду говорить, отступает от старых-правил, потому что они были установлены для плоских поверхностей, новая же перспектива, будучи вещной и рельефной, естественно, должна держаться иного пути. Прежде всего обычно строят помост, приподнятый над полом на высоту наших глаз, то-есть от передней части до задней. Он поднимается на одну девятую часть, если разделить всю глубину помоста на девять частей и взять одну из этих частей. Пускай этот помост будет приподнят в задней части по направлению к горизонту и будет вполне ровным и крепким в целях исполнения на нем танцев. Этот наклон я нашел удобным на практике, так как в Виченце, городе весьма богатом и самом пышном из других городов Италии, мне довелось построить театр и сцену из дерева, несомненно, самую большую, какая была сооружена в наше время; для постановки чудесных интермедий, которые на ней представлялись, с колесницами, слонами и различными танцами, я пожелал соорудить перед наклонной сценой плоский помост, шириной в двенадцать, а длиной в сорок футов, и нашел, что это очень удобно и величественно на взгляд. Так как этот передний помост был плоский, то его пол не подчинялся горизонту (то-есть перспективно не сокращался.—*Ред.*), и квадраты на нем были правильные, а от начала наклонного помоста все эти квадраты шли к горизонту с соответствующим расстоянию перспективным сокращением. Так как некоторые помещали горизонт на задней стене, замыкающей сцену, то его необходимо было помещать на самом полу, у нижнего края этой стены, куда казались сходящимися все постройки; я же придумал отодвинуть горизонт за стену, и это мне так хорошо удалось, что я всегда придерживался этого пути, делая эти вещи, и советую всем тем, кто будет развлекаться этим искусством, придерживаться того же способа. [...]

Декорации по большей части изготовляются в закрытом помещении, в каком-нибудь зале, в конце которого должны быть комнаты для удобств исполнителей; там же строится и помост!...]

Все здания (из которых состоят декорации.—*Ред.*) я всегда делал из рам, на которые я потом натягивал холст, делая двери на переднем фасаде или на перспективно сокращенном, в зависимости от обстоятельств; многие вещи я делал также барельефом из дерева, что значительно помогало живописи...

Сцены бывают трех родов, а именно: комическая для представления комедий, трагическая для трагедии и сатирическая для сатир (сатирических

драм, то-есть фактически пасторалей.—*Ред.*) В первую очередь мы коснемся комической сцены, на которой мы желаем видеть здания частных лиц, как-то горожан, адвокатов, купцов, паразитов и тому подобных людей. Но сверх того не забудьте изобразить здесь дом сводни и гостиницу; весьма необходим здесь также храм. [...] Очень удаются дома, имеющие большой выступ наружу. [...] В особенности же нужно выбрать самые маленькие дома и поместить их впереди, чтобы над ними виднелись другие здания [...], оттого что такое превосходство находящегося сзади дома выражает величие, и он лучше заполняет часть сцены, чем это было бы, если бы он был меньше переднего дома и верхушки домов уменьшались одна за другой. [...] Дома лучше освещать из середины, потому что сила огня падает на середину, поскольку они висят над сценой. [...] В окнах на фасадах зданий хорошо помещать сзади огни, и пускай они будут за стеклом; можно также использовать бумагу или раскрашенный холст. [...]

Трагическая сцена будет служить для представления трагедий. Мы желаем, чтобы здания на ней принадлежали знатным лицам, потому что любовные приключения и несчастные происшествия, насильственные и жестокие смерти, как об этом можно прочесть в античных, а также в современных трагедиях, всегда происходили в домах вельмож, герцогов или великих государей, даже королей. И потому, как я уже сказал, здесь не должно быть ни одного здания, которое не было бы благородным. [...] Как уже было сказано по поводу комической сцены, всегда следует выбирать такие вещи, которые более приятны для зрения, не боясь поставить маленькое здание впереди большого в силу указанных выше причин. И так как все мои декорации я делал на рамах, здесь возникали подчас некоторые трудности, ибо совершенно необходимо было пользоваться рельефными частями из дерева. [...] В этом случае надо сделать упомянутое основание барельефом, приподняв его над полом, а потом надо сделать две рамы, то-есть ту, которая обращена к зрителям, и ту, которая дана в перспективном сокращении; и окончатся они только у верхнего края парапета, который находится над первыми арками. Теперь, так как вторые арки отступают, чтобы дать место парапету, то отступят и обе эти верхние рамы. Таким образом, вся декорация будет иметь хороший вид, и то, что я говорю об этом здании, относится также и к другим, когда какие-либо части их отступают, главным же образом к тем зданиям, которые находятся спереди. [...] Все поверхности выше кровель, как-то: печные трубы, колокольни и тому подобные вещи, надо делать из тонких досок, целиком вырезав их, хорошо нарисовав и раскрасив. Точно так же и некоторые статуи, кажущиеся мраморными или бронзовыми, делают из толстого картона или же из тонкой доски, хорошо вырезав их и нанеся на них тень; после этого их надо поставить в надлежащие места, разместив их таким образом и так отдалив их, чтобы зрители не могли их видеть сбоку. Хотя некоторые художники рисовали на этих декорациях живых людей, например, женщину, стоящую на балконе или в дверях, или же какое-либо животное, однако я не советую делать этого, потому что эти существа не движутся и потому не могут казаться живыми; но можно изобразить при случае какого-либо спящего человека, или собаку, или другое спящее животное, так как они неподвижны. Можно также приспособить какие-либо статуи или другие вещи, якобы сделанные из мрамора или другого материала, или же нарисовать на стене какой-либо сюжет или историю, и я всегда буду хвалить, если так будут делать. [...]

Сатирическая сцена служит для представления сатир, в которых порицают или даже язвят всех тех, кто живет распутно, ибо в античных сатирах без всякого стеснения указывали пальцем на всех порочных и дурно живущих людей¹. Понятно, однако, что такая вольность предоставлялась персонажам, которые говорили без стеснения, как говорит деревенский люд; потому Витрувий, трактуя о сценах, желает, чтобы сатирическая сцена была украшена деревьями, камнями, холмами, горами, травами, цветами и источ-

ликами; он желает также, чтобы там были изображены хижины деревенского типа. [...] Но так как в наше время эти вещи чаще всего представляются в зимнее время, когда можно найти очень мало деревьев, трав и цветов, то можно очень хорошо сделать подобные вещи искусственным образом из шелка, и они получают еще больше похвал, чем если бы они были натуральными; ибо подобно тому, как на сценах комических и трагических имитируются при помощи искусства живописи дома и другие здания, точно так же и на сатирической сцене можно хорошо имитировать деревья и травы с цветами. И чем дороже будут стоять все эти вещи, тем более они будут достойны похвал, потому что они поистине приличествуют щедрым, великодушным и богатым вельможам, врагам грубой скупости. Все это я уже видел собственными глазами на некоторых сценах, устроенных придворным архитектором Джироламо Дженга по повелению его господина Франческо-Мария герцога Урбинского; я нашел тогда столько щедрости у этого государя, столько вкуса и искусства у архитектора и столько красоты в его сооружениях, сколько я никогда не видел ни в одном другом произведении искусства. Бессмертный боже, сколь великолепно было видеть столько деревьев и плодов, столько различных трав и цветов, которые все были сделаны из тончайшего шелка различных оттенков, и, кроме того, берега и скалы, изобиловавшие различными морскими раковинами, слизнями и другими маленькими животными, разноцветными ветвями кораллов, перламутровыми раковинами и морскими раками в камнях! Здесь было такое множество прекраснейших вещей, что если бы я захотел их все описать, то мне пришлось бы говорить очень долго. Я уже не говорю о сатирах, о нимфах, о сиренах и различных странных животных и чудовищах, сделанных с большим искусством, ибо они, в зависимости от их размера, изображались мужчинами или детьми, которые, шествуя и двигаясь соответственно их природе, представляли их живыми. Если бы это не было слишком долго, то я рассказал бы о великолепных костюмах некоторых пастухов, сделанных из богатых золотых и шелковых тканей, подбитых тончайшим мехом лесных зверей. Я рассказал бы также об одеждах некоторых рыбаков, одетых не менее богато, чем все другие, чьи сети были сделаны из тонких золотых нитей, а все их остальные орудия позолочены. Я рассказал бы также о некоторых пастушках и нимфах, костюмы которых бросали вызов скупости. Но я предоставляю все эти вещи изобретательности искусных архитекторов, которые всегда будут делать подобное, если найдут таких же знатных покровителей, отвечающих их желаниям и щедро предоставляющих им полную свободу осуществлять все, что они пожелают.

Sebastiano Serlio, *I sette libri d'architettura* (1551). Приведено в приложении к книге: E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, v. IV, Oxford, 1923, pp. 353—365.

ОЛИМПИЙСКИЙ ТЕАТР В ВИЧЕНЦЕ

1

Для того чтобы показать, что он (архитектор Андреа Палладио.—*Ред.*) знал в совершенстве устройство театров древних римлян, он построил небольшой театр, совершенно подобный им. Это здание, которое является одним из наиболее любопытных в Виченце, имеет форму полукруглого амфитеатра, завершающегося колоннадой, междустолпия которой являются маленькими ложами и соединены лестницами с галереей, которая увенчивает все здание. Здесь находятся места для зрителей. Что касается места действия актеров, то оно представляет собой платформу внизу амфитеатра, а, напротив находятся сцены, из которых выходят актеры. [...] Эти сцены сделаны не так, как у нас; они имеют вид улиц города, примыкающих с раз-

ных сторон к площади, которую изображает платформа. В этом театре Палладио сцены образуют настоящий город, сделанный из дерева и картона. Это очень хорошо объясняет изобилие и *parte*¹ и длинных речей, которые встречаются в старинных комедиях, где часто две или три группы актеров беседуют в одно и то же время на сцене о различных вещах, не слыша и не видя друг друга; это станет вполне понятным, если учесть, что различные актеры могли находиться на нескольких улицах, где зрители их видели без того, чтобы они могли увидеть друг друга. Такое устройство сцены имеет по сравнению с нашими театрами то преимущество, что публика, будучи расположена кругом, находится ближе к актерам и что голоса их, равномерно восходя, везде одинаково хорошо слышны. [...] Основным недостатком [этого театра] является то, что спектакль смотрится не снизу вверх, как это принято всюду, но сверху вниз; и уже одного этого было бы достаточно для того, чтобы предпочесть ему форму наших театров. Потому им уже больше не пользуются для драматических спектаклей, а употребляют его только для балов и для публичных сеансов академий.

Из писем президента де Бросса, написанных из Италии в 1739—1740 гг. (Charles de Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, Paris, an VII (17SS), v. 1, pp. 189—191).

2

Здания, которые больше всего поразили меня в Виченце, являются творениями Палладио. [...] Самым совершенным из них является театр, построенный в подражание античным театрам. Сцена изображает здесь в одной ограде все различные места, в которых может происходить одно и то же действие: ряды домов на пяти улицах, приводящих к одной площади, храм, дворец, вестибюль, кабинет. Разве не легче поэтому при таком устройстве театра сохранять единство места, а актерам создавать столь необходимую для театральных пьес иллюзию?

Что касается зрителей, то они сидят на шестнадцати ступенях амфитеатра, который поднимается полукругом и увенчивается балюстрадой, в которой тридцать статуй образуют декорацию, говорящую взорам и уму. Нет ни одного места в театре, из которого не было бы очень легко все видеть и слышать. Видеть и слышать—таковы два существенных момента, от которых следовало бы отправляться при постройке театра. [...]

Театр, который я вам только что описал, был сооружен в маленьком городе, на средства общества любителей, членов Академии Олимпийцев. Первой пьесой, которую в нем представили в 1585 году, был «Эдип» Софокла. Виченца уже раньше отличилась представлением первой трагедии, которая была создана в Европе со времени исчезновения изящной литературы². Это была «Софонисба» архиепископа Триссино, который похоронен в этом городе. В то время думали только о жалких фарсах или о смехотворных представлениях мистерий. Но сейчас необходимы театры, достойные наших пьес.

Из «Путешествий по Италии и Голландии» аббата Куайе в 1764 г. (Coyer, *Voyages d'Italie et de Hollande*, t. II, Paris, 1775, pp. 57—59).

3

Театр Olimpico принадлежит к одному из чудес архитектуры. Говорят, что сцена, освещенная огнями, коих зритель не видит, дает строению вид солнечного волшебного освещения, и в то же время строения сим малым своим масштабом и искусственною перспективою придают фигурам дейст-

вующих актеров какую-то необыкновенную колоссальность. Осветить и упорядочить его стоит каждый раз около восьмисот франков; вот почему столь редко он бывает употребляем.

Из «Путевых записок» художника Александра Иванова, посетившего Виченцу в 1834 г. Приведено в статье: А. А. Гвоздев, Возникновение сцены и театрального здания нового времени. «Очерки по истории европейского театра», «Academia», П., 1923, стр. 116.

ПРИМЕЧАНИЯ

Устройство придворного театра в Мантуе

¹ «Триумфы»—поэма, написанная терцинами (размером «Божественной комедии» Данте), последнее произведение Петрарки (начата в 1352 г., закончена в год его смерти—1374). Петрарка хотел дать в ней синтез всей своей поэзии. Он говорил в «Триумфах», что в жизни человека над ним торжествует Любовь, от которой его освобождает Целомудрие. Над Целомудрием торжествует Смерть, над Смертью—Слава, над Славой—Время, над Временем—Вечность. Соответственно этому поэма распадается на шесть «триумфов», в которых Петрарка, по примеру Данте, пытается связать прославление своей возлюбленной Лауры с изображением судеб человечества. В поэму введено большое количество исторических и легендарных образов и событий, которые в данном случае и были изображены на картинах художника Мантенья.

² Это довольно неясное в деталях описание представляет, однако, крупный исторический интерес, как старейший документ по истории сцены итальянского Ренессанса.

Постановка «Каландрию Бибиены в Урбино

¹ Канна—старинная мера длины, равняющаяся 2,23 метра.

Из трактата «Об архитектуре» Серлио

¹ Рассуждая о сатирической сцене, Серлио явно не понимает этого заимствованного им у Витрувия термина, происходящего не от слова «сатира», а от слова «сатир», «сатировская драма».

Олимпийский театр в Виченце

¹ A parte—речи в сторону (*итал.*).
- То-есть с начала средних веков.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПОЯВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АКТЕРОВ

ПЕРВЫЕ ВЕНЕЦИАНСКИЕ АКТЕРЫ

В минувшие годы у нас был весьма славен Франческо Кереа, который, будучи любимцем папы Льва X в Риме и занимая первое место среди исполнителей на сцене (именно потому он приобрел прозвище «теренцианца Кереа»), бежал к нам вследствие злополучного разграбления этого города при папе Клименте VII. Он весьма понравился нашим соотечественникам и явился изобретателем исполнения комедий в нашем городе. По его внушению у нас появилось в это время несколько благородных талантов, которые исполнили ряд прекрасных и честных комедий. Ибо тогда приложили руку к этому делу Антонио да Молино, прозванный Буркьелла, любезный человек, говоривший на испорченном греческом и славянском языке, смешанном с итальянским, с самыми странными и забавными выдумками и изобретениями, какие можно себе представить; брат Армонио из ордена Крочикьери, органист собора святого Марка; Валерио Цуккато из цеха мозаичных работ; Лодовико Дольче и разные другие. И среди них была замечательнейшей исполнительницей некая Полония, которая стала впоследствии женой упомянутого Валерио.

Из «Описания Венеции» Сансовино (S a n s o v i n o, Venezia descritta etc., 1581, p. 168). Приведено в книге: Adolfo Bartoli, Scenari inediti della commedia dell'arte, contributo alla storia del teatro popolare italiano, Firenze, 1880, p. X, nota.

ПЛОЩАДНЫЕ ФИГЛЯРЫ В ВЕНЕЦИИ

Надеюсь, что не будет сочтено дерзостью с моей стороны, если я теперь остановлюсь на венецианских монтимбанках, так как среди других вещей, которыми так прославлен этот город, эти две группы людей, а именно куртизанки и монтимбанки, являются далеко не последними. Хотя монтимбанки имеются также в других городах Италии, но в Венецию стекаются лучшие и красноречивейшие из них и к тому же во много большем количестве, чем в какое-либо другое место. Дело в том, что здесь к ним относятся много более терпимо, чем в других городах; так, например, в Риме они, как я слышал, ограничены во многом таком, что здесь им разрешается. Поэтому при-

нято считать венецианского монтимбанка [...] корифеем и первачом монтимбанков всей Италии; и я нисколько не сомневаюсь, что мой рассказ о них будет приемлем для многих читателей, так как он представляет собой новинку, о которой, полагаю, доселе не слыхали тысячи наших английских кавалеров. [...]

Когда я был в Венеции, монтимбанки много раз доставляли мне бесконечное удовольствие. Я хочу начать с этимологии их прозвища: слово «монтимбанк» (по-итальянски оно звучит *mont'imbanco*) составлено из двух слов: *montare*, которое означает «подниматься» или «восходить» на какое-нибудь место, и *banco*—«скамья», потому что эти люди исполняют свою роль на подмостках, составленных из скамеек или козел. Однако я видел также некоторых из них стоящими на земле и рассказывающими свои басни. Это те, которых обычно называют «шарлатанами»; по-латыни они называются *circulatores* и *agurtae*, что происходит от греческого слова *ageirein*, означающего «собирать группу людей вместе». [...]

Главное место, где они подвизаются,—это передняя часть площади святого Марка, между западным фасадом собора святого Марка и противоположащим ему фасадом церкви Сан-Джеминьяно. И здесь дважды в день, утром и после полудня, вы можете увидеть пять или шесть различных подмостков, воздвигнутых для них. Те, кто выступает на земле, даже упомянутые выше шарлатаны, будучи более бедной разновидностью их, обычно стоят в глубине площади святого Марка, неподалеку от входа во дворец Дожа. Эти монтимбанки помещают на одном конце своих подмостков сундук, наполненный множеством новых мошеннических снадобий.

После того как на подмостки влезла вся их шайка, из которой некоторые носят маски и наряжены, как шуты в театре, другие же, а именно женщины (потому что среди них есть также много женщин), одеты в наряды, соответствующие исполняемому ими ролям; после того (говорю я) как они все поднялись на подмостки, начинает играть музыка—иногда вокальная, иногда инструментальная, а иногда и та и другая вместе. Эта музыка есть прелюдия и вступление ко всему последующему. В то время как играет музыка, главный монтимбанк, который является командиром и руководителем всех остальных, открывает свой сундук и выставляет напоказ свои товары; после того как музыка прекратилась, он держит к слушателям получасовую или даже часовую речь. В ней он самым преувеличенным образом восхваляет достоинства своих снадобий и товаров, хотя многие из них весьма поддельны и фальшивы.

Поистине, я часто восхищался многими из этих прирожденных ораторов. Они рассказывают свои басни с таким восхитительным красноречием и приятной грацией, хотя и импровизируя их, и уснащают свою речь такими разнообразными изящными шутками и забавными остротами, что они часто вызывают восхищение чужестранцев, которые до того никогда про них не слыхивали; и чем более красноречивы эти «естествоиспытатели», тем больше слушателей они собирают и тем больше товаров они продают.

После того как окончена первая речь главного монтимбанка, он поочередно извлекает все свои товары, в то время как шут продолжает играть свою роль, а музыканты поют и играют на инструментах. Главным образом они торгуют маслами, целебными водами, отпечатанными любовными песенками, аптекарскими снадобьями и множеством всякой всячины. Главный монтимбанк всякий раз, как он извлекает какую-нибудь новую вещь, произносит импровизированную речь, которую он часто уснащает такими сочными шутками, приправленными от поры до времени непристойностями, что они вызывают веселье и смех у всей толпы, состоящей подчас из доброй тысячи чело-век, собравшихся вокруг одного из помостов. [...]

Я видел замечательные и чудесные вещи, проделанные некоторыми из этих монтимбанков. Я видел, как один из них держал в руке гадюку, играл с ее жалом в течение четверти часа и все же не был ею ужален, хотя всякий

другой человек был бы ею искусан до смерти. Он уверил нас всех, что эта гадюка происходит по прямой линии от той гадюки, которую вынул из огня своими руками святой Павел на острове Мелите, ныне называемом Мальтой, и которая не ужалила его; кроме того, он сказал нам, что гадюка эта жалит одних, а других не трогает. Я видел также монтимбанка, который резал и колот ножом свою обнаженную руку, так что жалко было на него смотреть, ибо кровь струилась из его руки в изобилии; потом же он помазал руку каким-то маслом, с помощью которого он мгновенно остановил кровотечение и так замечательно залечил раны и порезы, что, когда он затем снова показал нам свою руку, мы не могли обнаружить на ней ни малейшего следа шрама. Здесь был также еще один монтимбанк, одетый в черное и доставлявший большое удовольствие обществу, собиравшемуся вокруг его подмостков. Этот парень родился слепым и оставался таковым по сей день. В течение шести недель он дважды в день ежедневно бывал на площади святого Марка, не пропуская ни одного дня. Он был известен своими импровизированными песнями и забавнейшим и приятнейшим родом музыки, которую он производил с помощью двух зажатых между пальцами костей. Кроме того, я видел такие необычайные фокусы, что никто не поверит моему рассказу о них.

Я заметил также, что после того как они выставили свои товары, назначив на некоторые из них цену в десять крон, они потом так спускали цену, что брали за них четыре гадзетты, что составляет немного меньше одного грота¹. Эти веселые парни обычно выступают в течение добрых двух часов, и после того как они насытят своих слушателей такими разнообразными удовольствиями, что те пресытятся их речами, и когда они продадут столько своих товаров, сколько смогут, они убирают свои сундуки и подмостки до следующего раза.

Из описания пребывания в Италии английского путешественника Кориата (C o r u a t, *Crudities*, 1611). Приведено в книге: W. Smith, *The commedia dell'arte*, New-York, 1912, pp. 30—34.

ПЕРВЫЕ ИТАЛЬЯНСКИЕ АКТРИСЫ

1

Фламиния римлянка¹

Среди многих порядочных людей, которые в наше время находили удовольствие в том, чтобы отлично играть на сцене, [...] мне всегда казалась и кажется поразительной игра одной молодой римской женщины, прозванной Фламинией, которая не только была наделена многими прекрасными качествами, но была признана такой редкостью в своей профессии, что я не думаю, чтобы можно было найти что-либо лучшее в древности или в новое время. [...] Я знаю, что многие изысканные люди, плененные ее редкостным талантом, сочиняли в ее честь сонеты, эпиграммы и многие другие различные произведения...

Из рукописных «Бесед о сценическом искусстве» Леоне де Сомми (L e o n e d e S o m m i, *Dialoghi sull'arte rappresentativa*, 1565—1566). Приведено в книге: A. d'A n s o p a, *Origini del teatro italiano*, v. I, 2-da edizione, Torino, 1891, p. 413.

*Винченца Армани**

Я не говорю уж об ученой Винченце, которая, подражая Цицероновскому красноречию, заставила актерское искусство соперничать с ораторским и отчасти благодаря своей удивительной красоте, отчасти благодаря своей невыразимой грации создала себе огромнейшую славу в зрительском мире, заставив признать ее превосходнейшей актрисой нашего времени.

Из книги Гарцони «Универсальная площадь всех профессий» (T. Garzoni, Piazza universale di tutte le professioni del mondo, 1585). Приведено в книге: E. Petraccone, La commedia dell'arte, Napoli, 1927. p. 5.

Она играла в трех различных стилях, то-есть в комическом, пасторальном и трагическом, столь верно соблюдая достоинство каждого из них, что Академия Оглушенных в Сиене не раз говорила, что этой женщине удавалось, импровизируя, говорить гораздо лучшим слогом, чем наиболее совершенным писателям, обдумывавшим свои писания. В комедии она была веселой по мере надобности, язвительной, когда ей надо было обличать пороки, остроумной в неожиданных ответах и удивительной в прекрасных любовных речах; и не было никого, кто мог бы сравняться с нею, когда она говорила.

Из словаря итальянских актеров Франческо Бартоли (Fr. Bartoli, Notizie istoriche sui comici italiani, v. I, 1782, p. 51).

Виттория Пииссими³

Но превыше всех, по-моему, достойна высоких почестей божественная Виттория, которая целиком преображается на сцене, эта прекрасная волшебница любви, которая привлекает своими словами сердца тысячи влюбленных, эта сладкогласная сирена, которая завораживает сладостными речами души своих преданных зрителей и без сомнения заслуживает, чтобы ее считали образцом искусства, так как все ее жесты соразмерны, манеры ее гармоничны и пристойны, действия великолепны и приятны, речи приветливы и сладостны, вздохи осторожны и лукавы, смех приятен и сладкозвучен, осанка горделива и благородна, и во всем ее облике видно высокое достоинство, присущее превосходной актрисе.

Из книги Гарцони «Универсальная площадь всех профессий» (1585). Приведено в книге: E. Petraccone, La commedia dell'arte, p. 5.

*Изабелла Андреини**

Грациозная Изабелла, украшение сцены, краса театров, превосходнейший образец как красоты, так и добродетели, прославила также эту профессию в такой степени, что, пока будет существовать мир, пока будут течь века, пока будут существовать времена и порядки, все голоса, все языки, все уста будут прославлять знаменитое имя Изабеллы.

Среди новых актеров моего времени синьора Изабелла Андреини, актриса, знаменитая своими сочинениями, которые напечатаны, была грамотой великого французского короля Генриха IV удостоена почетнейшего содержания, приличествующего всякой знатной даме. Она была принята в состав знаменитой Академии Занятых и увенчана ее лаврами, а после смерти была почтена муниципалитетом города Лиона во Франции погребением со знаменами, ликторами и факелами, которые несли купцы этого города. Ей была посвящена прекраснейшая эпитафия, высеченная на бронзе на вечную память...

Из книги Никколо Барбьери «Прошение» (Niccolò Barbieri, La supplica, 1634). Приведено в книге: E. Petraccone, La commedia dell'arte, pp. 21—22.

РЕЖИССЕРСКАЯ РАБОТА ЛЕОНЕ ДЕ СОММИ¹

(Мантуя, ок. 1565)

Веридико. Я всегда старался одеть актеров как можно богаче. Но, конечно, я стремился согласовать между собою их костюмы, принимая во внимание, что пышные одежды (в особенности в наше время, когда роскошь достигла своей высшей степени, соблюдается во всех вещах, временах и местах) придают комедиям, а тем более трагедиям достоинство и очарование. Я бы не усомнился одеть слугу в бархат и цветной атлас, если бы мог предполагать, что его господин носит столь роскошные вышивки и золото, что между ними будет соблюдено необходимое соотношение. Я не позволил бы себе одеть служанку в рваное платье или домашнего слугу в плохой камзол; напротив, я дал бы ей хорошее платье, а ему красивую куртку, но я усилил бы, правда, изящество костюма их господ в той мере, в какой это требовала бы привлекательность одежды их слуг.

Массимиано. Несомненно, что вид лохмотьев, в которые некоторые наряжают скупого или слугу, вредит достоинству представления.

Веридико. Вполне возможно одеть скупого или крестьянина в костюмы до известной степени роскошные, лишь бы только не удалиться от естественности.

Сантино. Действительно, это так. Самое главное, как вы и говорите, заключается в том, чтобы соблюдать обычаи нашего времени.

Веридико. Я стараюсь одевать действующих лиц по возможности различно, и это способствует усвоению пьесы, в то же время усиливая привлекательность и различие персонажей. Я делаю это тем увереннее, что древние, думается мне приспособляли костюмы и их краски к особенностям актеров. Если бы, например, мне пришлось одеть трех или четырех слуг, то я дал бы одному белое платье и шляпу, другому—красное платье и берет, третьему—разноцветную ливрею, а четвертому—бархатный берет и рукава из трико, если этого допускает его служебное положение (я говорю о комедии, требующей итальянских костюмов). Если бы мне понадобилось одеть двух любовников, то я постарался бы отличить их друг от друга по возможности разными красками и различным покроем платья; одного я одел бы в плащ, другого—в халатик; одному я дал бы шляпу с перьями, другому—с золотом, без перьев. Я постарался бы, чтобы при появлении их не только лицо, но и каждая складка одежды обозначала бы того или другого, так что не нужно было бы дожидаться, пока он представится, произнося слова. В общем, различие как между мужчинами, так и между женщинами отмечается положением головы яснее, чем какими-либо иными привычками. Необходимо только, чтобы их костюмы отличались друг от друга елико возможно по крою и по краскам.

С а н т и н о. О, как часто я затруднялся узнать кого-либо в одной из сцен, потому что он недостаточно резко отличался от другого актера или статиста!

В е р и д и к о. Различие в красках оказывает большую услугу. Имея в виду эту цель, костюмам следует придавать светлые и ясные тона. К черному и к темным оттенкам следует прибегать как можно реже. Я стремлюсь не только отличать актеров друг от друга, но также и изменить внешность каждого из них, чтобы зрители, ежедневно видящие его, не так-то легко его узнали. Но ради этого я не хочу повторять ошибку, которую совершали древние, вымазывая лицо актера дрожжами или глиною, чтобы сделать его неузнаваемым. Мне достаточно преобразить его, не уродуя его. По мере сил я стремлюсь превратить их в новые персоны. Так как зритель знает актера, то отчасти пропадает сладостный обман, в который мы должны его ввести, принуждая его поверить, что наше представление есть действительность. Но так как каждая новинка нравится, то обычаем показывать в пьесах варварские и чуждые нам одежды имеет успех; потому-то и нравится комедия с греческими костюмами; по той же причине я перенес место действия нашей комедии (которую, если богу будет угодно, вы увидите во вторник) в Константинополь. Благодаря этому я мог ввести в нее необычные для нас женские и мужские костюмы и надеюсь, что это придаст представлению особую прелесть. Ведь события, изображаемые нами в комедиях, всегда кажутся более правдоподобными, когда они разыгрываются среди неизвестных нам чужестранцев, чем если они протекают среди граждан, с которыми мы находимся в постоянном общении. Если это успешно проявляется в комедиях, в чем мы убедились на опыте, то тем более это скажется в трагедиях. При выборе костюмов для трагедии постановщик должен быть крайне осмотрителен и никогда, если это только возможно, не одевать актеров так, как одеваются в наше время; выбирая их одежду, ему следует руководствоваться одеянием античных статуй и картин, теми плащами и теми платьями, в коих эти лица изображались в старое время. И так как появление отряда вооруженных людей принадлежит к самым красивым зрелищам, то я очень одобряю, если в свите королей или полководцев появляется несколько солдат или гладиаторов, вооруженных по античному образцу, как это изображается в описаниях древних военных лагерей,—конечно, если условия представления допускают это.

С а н т и н о. Действительно, такие представления должны устраиваться великодушными князьями, привычными к большим затратам, которых требует приготовление, устройство и украшение таких зрелищ.

В е р и д и к о. Не будем говорить сегодня об обстановочной части, но завтра я обещаю вам рассказать кое-что и об этом. Но если вы думаете, что для постановки трагедии необходимы большие расходы на костюмы, то я скажу вам, дабы не оставлять вас в заблуждении, что с помощью любого княжеского гардероба, как бы беден он ни был, можно поставить любую большую трагедию. Правда, заведующий гардеробом должен обладать практическими навыками и уметь использовать все имущество, передуывая куски сукон, наряды и тому подобное на плащи, на верхнее платье, на перевязи с поясами и с лентами по античному образцу, не разрезая и не портя их.

М а с с и м и а н о. Сантино верно говорит, что для того, чтобы изготовить все эти платья заново, потребовалось бы израсходовать целый клад.

В е р и д и к о. То же самое пришлось бы делать и тому, кто захотел бы заново изготовить костюмы для комедии или пасторали; потому мы обычно пользуемся уже имеющимися вещами.

М а с с и м и а н о. Раз уже вы вспомнили об этом, то, может быть, вам не доставит труда рассказать, какие костюмы делаются для пасторали и как устраивается для них сцена, потому что я ни разу не видел такого представления.

В е р и д и к о . Что касается пасторалей, то о них, равно как и о других постановках, я расскажу завтра. Сегодня же я замечу по поводу их костюмов следующее; если поэт ввел в пастораль новое божество или какой-нибудь иной вымысел, то следует согласоваться с его намерением. Что касается костюмов пастухов, то сперва примите во внимание указание, которое я дал, говоря о комедиях, а именно, что их следует делать наивозможно отличными друг от друга. В общем же, одевание их таково: закройте ноги и руки материей телесного цвета; если актер молод и красив, то не мешает оставить оголенными его руки и ноги, но ни в коем случае не ступни, которые должны быть обуты в котурны или в сандалии с легкой подошвой. Большой камзол из шелка или из материи светлой окраски, но без рукавов, поверх две шкуры (вроде тех, которые описывает Гомер, изображая прибытие троянского пастуха) леопарда или другого зверя, одна—на груди, другая—на спине. Их можно укрепить, связывая ноги от шкур через плечо и на бедрах пастуха; не плоха мысль укреплять их у некоторых пастухов для достижения разнообразия только на одном плече. У одного из них пускай будет бутылка или сосуд из какого-нибудь красивого дерева, у другого пускай будет перекинута через плечо пастушеская сума, свешивающаяся на противоположном боку. Одним пастухам можно давать очищенные от древесной коры посохи, другие пусть держат в руках посохи с листвою, и чем особеннее их вид, тем лучше. Что касается волос, настоящих или поддельных, то одни должны носить их, собрав в локоны, другие—распустив и разделив пробором. Для внесения разнообразия можно украсить чело лавром или плющом. Придумывая такие или же сходные приемы, можно будет сказать, что достигнуты значительные результаты в способах костюмировки пастухов. Следует отличать одного пастуха от другого при помощи цвета и качества различных шкур, при помощи различного цвета волос, их прически и тому подобными приемами, которым нельзя обучить, ибо они устанавливаются каждым по собственному усмотрению. Нимф, особенности коих следует соблюдать, согласуясь с описанием поэта, необходимо одевать в женские рубашки с рукавами. Я старался бы накрахмалить их, чтобы они не вздувались, когда их перевяжут шелковыми лентами и золотом, дабы они обращали на себя внимание и выглядели изящно. К этому следует присоединить юбку из красивой пестрой материи, поднятую настолько высоко, что виден подъем ноги. Ноги должны быть обуты в позолоченные сандалии или в цветной кордуан античного образца. Обувь должна тесно прилегать к ноге. Кроме того, требуется роскошный плащ, который раскрывается внизу с одной стороны и закрепляется на плече с противоположной стороны. Густые светлые локоны должны казаться настоящими; у одной из нимф они могут ниспадать на плечо распущенными, а на голове может быть гирлянда; другая может для разнообразия одеть на лоб украшение; а третья заслужит одобрение, если она перевяжет волосы шелковыми лентами и покроет их теми тонкими покровами, которые ниспадают на плечи, придавая даже обычной одежде большую привлекательность. Это следовало бы принять и в пасторали, ибо развевающиеся покровы превосходят все другие женские головные уборы и имеют в себе нечто от той чистоты и простоты, которая требуется от одевания обитательниц лесов. В руках у нимф могут быть: у одних—лук с колчаном, у других—копье, а у некоторых—то и другое вместе. Главное же, необходимо, чтобы постановщик этих драматических произведений обладал опытом, ибо хорошо провести представление пасторали гораздо труднее, чем представление комедии, но оно действительно является собой весьма приятное и прекрасное зрелище.

С а н т и н о . Подразумеваете ли вы под нимфами всех участвующих в пьесе женщин, а под пастухами—всех участвующих в ней мужчин?

В е р и д и к о . Конечно, нет. Ибо, если поэт выведет в пьесе волшебницу (а подобные примеры имеются), то ее следует одеть согласно его замыслу; или же, если он выведет крестьянина в грубой и деревенской одежде,

то его так именно и следует изобразить; но если выступают пастушки, то их костюм может определяться характером одеяния нимф. Их следует выпускать без плаща, видоизменяя их одежду по богатству ее, а в руках они должны держать только посох. Отлично выглядело бы, если бы при пастухе находились одна или несколько собак. Точно так же мне очень понравилось бы, если бы у одной из нимф была красивая собака с красивым ошейником и легкой попонкой. Чтобы закончить беседу об этих произведениях, я добавлю, что подобно тому, как изыскивается их стихосложение, точно так же следует заботиться о костюмах исполнителей и о придании их внешности и движениям такого же благородства, какое поэт сумел придать своим стихам.

М а с с и м и а н о . Я не думаю, чтобы можно было указать более точные правила, чем те, которые вы дали, говоря о пастушеских пьесах.

Leone de Sommi, *Dialoghi Sull'arte rappresentativa* (рукопись, 1565- 1566). Напечатано в книге: *A. d'Annunzio, Origini del teatro italiano*, v. II, 2-da edizione, Torino, 1891. Переведено на немецкий язык в книге: *M. von Boehn. Das Bühnenkostum*, Berlin, 1921, pp. 479—484.

ПРИМЕЧАНИЯ

Площадные фигляры в Венеции

¹ Г р о т—мелкая медная монета.

Первые итальянские актрисы

¹ Фламиния римлянка была, по сообщению актеров Чеккини и Риккобони, одной из первых итальянских актрис. Сведения о ней имеются от 60-х годов XVI века. Годы жизни и фамилия ее неизвестны.

² Винченца Армани (1540—1569) была одной из первых итальянских актрис, соперницей Фламинии. Она была родом из Венеции и выступала в комедии под именем Лидии, а в пасторали под именем Клори.

³ Виттория Пииссими была одновременно актрисой, певицей и балериной. Она исполняла в трагедии роли королев, а в комедии роли служанок под именем Фьоретты. Годы жизни ее неизвестны.

⁴ Изабелла Андреини (1562—1604)—величайшая итальянская актриса XVI в., создательница амплуа первой любовницы, жена актера Франческо Андреини (1548—1624)—создателя маски Капитана. Была не только актрисой, но и писательницей, писавшей как стихи, так и прозу.

Режиссерская работа Леоне де Сомми

¹ Настоящий отрывок извлечен из рукописного трактата мантуанского театрального деятеля Леоне де Сомми «Беседы о сценическом искусстве» («*Dialoghi sull'arte rappresentativa*», 1565—1566), являющегося важнейшим теоретическим документом по истории итальянского театра XVI века.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

КОМЕДИЯ МАСОК

ПЕРВОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО О КОМЕДИИ МАСОК¹

(1559)

Венецианцы мы и бергамаски,
Мы странствуем повсюду,
Комедии мы представляем люду,
К Флоренции добрались без опаски.
Как можете вы видеть, ротозеи,
Мы шутовские маски,
Остроты нам проказы и затеи,
Другие ж лицедеи—
Любовники, монахи, дамы, слуги—
Сидят покуда дома на досуге.
Комедиантов труппа, что недавно
Тут антимонии вам представляла,
Рычала очень славно,
Но удовольствия и смеху мало.
Вся зрительная зала
Зевала во весь рот, от этой сцены,
Казалось, что скучали сами стены.
Но мы дадим другое представленье.
Согласны: с виду мы как есть тосканцы,
Но в нашем помещеньи
Мы бергамаски и венецианцы.

Из «Карнавалыных песен» А. Ф. Грацини (A. F. Gazzini, *Canti carnascialeschi*, 1559). Перевод М. А. Кузмина. Перепечатано из книги: Карло Гоцци, *Сказки для театра*, изд. «Всемирная литература», т. 1, П., 1923, стр. 56.

ПЕРВОЕ ИЗВЕСТНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

КОМЕДИИ МАСОК

(Мюнхен, 1568)

Вечером была представлена импровизированная комедия в итальянском вкусе¹, в присутствии всех высокопоставленных дам. Хотя большинство из них не понимало того, что говорилось, но мессер Орландо Лассо², венецианский Маньфико³ со своим Дзанни играли так хорошо и приятно, что у всех сворачивались челюсти от смеха.

Мар
Фор
гельму Ба
медию. По
имевшего і
не желая
все Массим
ва⁵. В пер
смешно оде
Марі
Фор!
Марі
Фор!

Маньфико
Сколарй из
в образе
панца под
Ливидзано
ленная в П
жанка—Эр
того как бь
гал, котор
крестьянин
с широки
подбитую в
благодарил
любовь, дов
рицио, прж
вестия. Пол
Камиллу, р
ушел. Из д
фи ко, в кр
ной накидке
Он держал

Пропев
любовь, гов
не оглашая
сколько хва!
было что вз
как Пантало
рый уже нес
прогуливая
а затем узн
дина на плеч
лоне сделал
они поговор
старая хозя
Оба они завь
и соусах, ко
и хозяин по
Камилле. Дз
ушел со сце*
влюбилась в
хорошее и

Маринио. Будьте добры рассказать мне сюжет комедии.

Фортунио. За день до представления его светлости герцогу Вильгельму Баварскому пришла фантазия послушать на следующий вечер комедию. Позвав мессера Орландо Лассо, которого он знал как человека, имевшего ко всему способности, он очень его об этом просил. Последний, не желая в чем-нибудь отказать своему доброму господину, рассказал все Массимо Трояно⁴ и придумал забавный сюжет. Оба они выдумали и слова⁵. В первом действии вышел прочесть пролог крестьянин из Кавы⁸, так смешно одетый, что его можно было принять за посланника смеха.

Маринио. Скажите мне, сколько было действующих лиц?

Фортунио. Десять, а комедия была в трех актах.

Маринио. Весьма любопытно узнать имена всех участвующих.

Фортунио. Досточтимый мессер Орландо ди Лассо играл роль Маньифико, мессера Панталоне де Бизоньози. Мессер Джованни Баттиста Сколарй из Тренто играл Дзанни. Массимо Трояно играл три роли—пролог в образе глупого крестьянина, влюбленного Полидоро и отчаянного испанца под именем дон Диего ди Мендоса. Слуга Полидоро был дон Карло Ливидзано. Слуга испанца—Джорджо Дорн из Тренто. Куртизанка, влюбленная в Полидоро, по имени Камилла, был маркиз ди Маласпина, ее служанка—Зркуле Терцо и слуга—француз. Возвращаясь к комедии, после того как был произнесен пролог, мессер Орландо вставил приятный мадригал, который пели пять человек, а тем временем Массимо, изображавший крестьянина, сбросил крестьянскую одежду, нарядился в красный бархат с широкими золотыми галунами сверху и снизу, в шляпу черного бархата, подбитую великолепными соболями, и вышел в сопровождении слуги. Он благодарил фортуны и гордился тем, что живет в царстве, где господствуют любовь, довольство и радость; но тут вышел француз, слуга его брата Фабрицио, присланный из деревни с письмом, содержащим очень грустные известия. Полидоро громко прочел письмо, тяжело вздохнул, велел позвать Камиллу, рассказал ей причину своего отъезда, поцеловал ее и, простившись, ушел. Из другого угла сцены вышел мессер Орландо, одетый, как Маньифико, в красном атласном камзоле, в красных венецианских чулках, в черной накидке до полу и в маске, один вид которой заставлял людей смеяться. Он держал в руках лютню, играл и пел:

Кто идет по сей дороге
Не вздыхая,—счастлив тот.

Пропев песнь дважды, он положил лютню и начал жаловаться на свою любовь, говоря: «О бедный Панталоне, не могущий пройти по этой улице, не оглашая воздух вздохами и не орошая землю слезами!» Все хохотали, сколько хватало сил, и пока Панталоне находился на сцене, только и слышно было что взрывы хохота, в особенности, добрый мой Маринио, после того как Панталоне поговорил сам с собой и с Камиллой и вышел Дзанни, который уже несколько лет не видел своего Панталоне и который, беззаботно прогуливаясь, с силой на него натолкнулся. Сначала они начали ссориться, а затем узнали друг друга, и Дзанни, от радости подхватив своего господина на плечи, вертел его мельницей сколько хватало сил, после чего Панталоне сделал то же самое. Наконец, оба очутились на земле. Поднявшись, они поговорили о том, о сем, после чего Дзанни спросил, как поживает его старая хозяйка, жена Панталоне, и получил ответ, что она уже умерла. Оба они завыли, как волки, а Дзанни плакал и вспоминал о тех макаронах и соусах, которыми она его угощала. Поплакав, они снова развеселились, и хозяин поручил своему слуге отнести несколько кур его возлюбленной Камилле. Дзанни обещает поговорить за него и делает наоборот. Панталоне ушел со сцены, а Дзанни со страхом подошел к дому Камиллы. Камилла влюбилась в Дзанни (и это неудивительно, так как женщины часто оставляют хорошее и привязываются к худшему!) и попросила его войти в дом. На

этом месте была музыка, исполненная на пяти «виолах-да-гамба», и столько же других голосов. Подумайте, было ли это действие смешным или нет. Клянись вам богом, сколько я ни видал комедий, никогда не было столько искреннего смеха.

М а р и н и о. Надо сознаться, что все это очень забавно и смешно. Расскажите дальше, так как я очень интересуюсь.

Ф о р т у н и о. Во втором акте вышел Панталоне, удивляясь, что Дзанни так долго не несет ответа. Между тем является Дзанни с письмом от Камиллы, в котором говорится, что если Панталоне хочет ее любви, пусть он переоденется в тот костюм, который ему словесно укажет Дзанни. Оба они с радостью идут менять одежду. Тогда появился испанец «с сердцем, погруженным в океан бешенства, именуемого ревностью», и рассказал своему слуге, сколько он совершил великих и лихих подвигов и сколько сотен людей он собственноручно отправил на барку Харона. А теперь презренная женщина отняла у него его доблестное сердце. Влекомый любовью, он направился к своей Камилле и просил ее впустить его! Хитрыми речами Камилла выманила у него ожерелье и обещала ему свидание на вечер. Обрадованный испанец ушел. Тогда вышли Панталоне в одежде Дзанни, а Дзанни—в одежде своего хозяина. Они долго совещаются, и Панталоне советуется о том, что ему говорить. Наконец, оба они вошли в дом Камиллы. Тогда была исполнена четырехголосная музыка с двумя лютнями, одним «струменто-да-пенна», одной флейтой и одним «бассо-ди-виола-да-гамба».

В третьем и последнем акте возвратился из деревни Полидоро, содержащий Камиллу, вошел в дом и нашел Панталоне в простой одежде. На его вопрос: «Кто это?»—ему было отвечено, что это носильщик и что монна Камилла хотела, чтобы он отнес сундук с одеждой к сестре Дораличе в Санто-Катальдо. Полидоро этому поверил и сказал, что надо отнести сундук сейчас. Старый Панталоне не был в состоянии этого сделать; он начал спорить и наконец сказал, что он благородного звания, а возмущенный Полидоро схватил палку и так его отколотил (под бурные взрывы хохота публики), что тот должен был долго это помнить. После того как бедный Панталоне убежал, Полидоро возвратился и, сердясь на Камиллу, вошел в дом, а Дзанни, услышав палочные удары, нашел мешок и спрятался в него. Служанка Камиллы завязала мешок так, что Дзанни не мог выйти. Между тем пришел испанец, так как настал час, назначенный Камиллой. Он хотел войти в дом, но служанка ему объявила о возвращении Полидоро. Раздосадованный неожиданной новостью, испанец уходит и, подняв глаза к небу, говоря со вздохом: «*Ahi! Margodemi!*», наталкивается на мешок, в котором сидит несчастный Дзанни, растягивается во весь рост на сцене, а его слуга—за ним. Встав, возмущенный, он развязывает мешок, вытаскивает оттуда Дзанни и палкой пересчитывает ему ребра. Дзанни убегает, а испанец со слугой следуют за ним. Выходят Полидоро со своим слугой и Камилла со своей служанкой. Полидоро говорит ей, чтобы она вышла замуж, так как он, по некоторым причинам, больше не намерен ее содержать. Она долго отказывается, но наконец решается выйти замуж за Дзанни. При этих словах подходят Панталоне, неся в руках многочисленное оружие, и Дзанни с двумя аркебузами за спиной, со щитом и шпагой в руках и ржавым шлемом на голове. Они ищут того, кто наделил их палочными ударами, и несколько раз стреляют в воображаемого неприятеля. Камилла советует Полидоро, чтобы он поговорил с Панталоне. Заметив его, Панталоне указывает на него Дзанни; Дзанни находит, что Панталоне должен первый пойти на приступ, а Панталоне думает наоборот, Полидоро, поняв в чем дело, называет его по имени: «О синьор Панталоне!»—и обнажает шпагу, а Дзанни не знает, за какое оружие ему взяться, и на этом они разыгрывают смехотворное сражение, длящееся несколько минут. Наконец, Камилла удержала Панталоне, а служанка—Дзанни. Был заключен мир, Камилла была выдана замуж за Дзанни, и, по случаю этой свадьбы, они устроили итальянские танцы, а Массимо от имени мес-

сера Орlando принес свои извинения в том, что комедия не была на высоте достоинств сих высокопоставленных принцев, почтительнейше пожелал всем спокойной ночи, и все пошли спать.

Из книги композитора Массимо Трояно (Massimo Trojano da Napoli, Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili nelle sontuose nozze dell'Illustrissimo et Eccellentissimo signor Duca Guglielmo... nell'anno 1568, Monaco, 1568). Приведено в книге: К. М. Миклашевский, La commedia dell'arte, стр. 33—37.

ОБРАЗЦЫ СЦЕНАРИЕВ КОМЕДИИ МАСОК

1

ФЛАМИНИО СКАЛА

МУЖ
(1611)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Панталоне.
Педролино, его слуга.
Оливетта, его служанка.
Орацио, его сын.
Фламиния, его воспитанница.
Грациано, доктор.
Арлекин, его слуга.
Изабелла, его дочь.
Корнелио, ее муж (он же—кормилица Франческина).

Капитан Спавенто.

Предметы: много фонарей, много рубашек, чтобы одеть Арлекина женщиной.

Действие происходит в Неаполе.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Орацио рассказывает Капитану, почему он не хочет, чтобы узнали о его приезде в город. Причина этого—его любовь к Изабелле и желание видеть ее и говорить с ней, прежде чем он покажется отцу. Капитан хочет отговорить его от этой любви, указывая на то, что Изабелла замужем. Орацио отвечает, что отказаться от Изабеллы выше его сил. Капитан предлагает ему свой дом. Орацио рассуждает один о смерти Франческины, кормилицы Изабеллы.

В это время Педролино является на сцену и говорит, что ему снилось, будто вернулся Орацио. Видит его. Они осыпают друг друга ласками и разговаривают об Изабелле и Франческине (Франческина—жена Педролино), затем грустные уходят.

Панталоне из своего дома зовет Педролино. Грациано из своего дома зовет Арлекина. Оба старика появляются. Панталоне жалуется, что Педролино очень суетлив, а Грациано—что Арлекин чересчур большой трус. Панталоне радуется, что доктор выдал Изабеллу за этого молодого римлянина, и говорит, что с удовольствием отдал бы замуж своего воспитан-

ницу Фламинию, дочь Кассандре Грациано предлагает себя ей в мужа—Панталоне говорит, что он об этом подумает. Грациано говорит, что он пришлет Арлекина за ответом, и уходит. Панталоне остается, рассуждая о том, что он сам любит Фламинию и что, выдав ее за доктора, он надеется сам воспользоваться ею, потому что доктор беден, а он богат. Он зовет Фламинию.

Фламиния слышит разговор о том, что ее собираются выдать замуж, и обещает об этом подумать. Панталоне уговаривает ее согласиться выйти замуж за доктора и посылает ее домой, а потом просит Оливетту расположить Фламинию в его пользу и сам уходит. Оливетта смеется над Панталоне и говорит о любви, которую она сама питает к Арлекину.

В это время Капитан Спавенто видит ее, спрашивает ее о Фламинии (он и Фламиния любят друг друга). Оливетта говорит, что Капитан пришел как раз во-время, и зовет Фламинию.

Фламиния рассказывает Капитану все, что задумали Панталоне и Грациано. Они вновь дают друг другу клятву и сговариваются, что Фламиния даст слово старику доктору, чтобы получить возможность по этому случаю поговорить с Изабеллой в пользу Орацио, потому что Капитан уже успел сказать ей о возвращении на родину Орацио и открыл ей все. Женщины расходятся по домам. Капитан идет по улице.

Педролино, недовольный тем, что Орацио хочет разговаривать с Изабеллой, все-таки в конце концов решается сделать так, как хочет Орацио, и стучится к ней.

Корнелио, ее муж, отзывается из дома. Педролино удаляется. Корнелио выходит на улицу, видит его, но делает вид, что его не заметил, и зовет Изабеллу, свою жену.

Изабелла разыгрывает сцену ревности. Корнелио уходит. Педролино, который наблюдал за происходящим, начинает плакать. Изабелла спрашивает о причине его слез. Педролино отвечает, что вспоминает свою Франческину. Изабелла говорит, что, кто любил один раз, тот никогда этого не забудет и что настоящая любовь вообще ничего не забывает. Педролино, услышав эти слова, рассказывает ей, что приехал Орацио. Изабелла отказывается с ним разговаривать, ссылаясь на то, что она уже замужем и не хочет пятнать свою честь. Она прибавляет, что ей теперь известно, что Орацио никогда ее не любил.

В это время Орацио видит ее, хочет к ней подойти, а она, увидя его, падает в обморок. Орацио плачет над ней; плачет и Педролино.

Арлекин, видя из дома Изабеллу, которая лежит, как мертвая, также начинает ее оплакивать. С помощью Педролино он уносит ее в дом, а Орацио, пяча, уходит. Первое действие на этом кончается.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Оливетта, которую посылала Фламиния, чтобы поговорить с Изабеллой в пользу Орацио, выходит на сцену.

Педролино выходит из дома Изабеллы, слышит, что Оливетта разговаривает с Изабеллой от имени Орацио и Капитана. Педролино посылает ее домой, говоря, чтобы она предоставила дело ему. Она идет домой, а он остается на улице.

В это время Капитан и Орацио приходят, разговаривая о том, что произошло. Видят Педролино, который сообщает им, что Изабелле лучше. Оба радуются. Педролино говорит им, чтобы они, увидя Грациано, сделали вид, будто им известно, что он жених Фламинии—дабы над ним посмеяться, так как он их не знает.

В это время Грациано выходит веселый и говорит, что хочет послать Арлекина за ответом к Панталоне. Орацио и Капитан приветствуют его, говоря, что хотят его поздравить, так как все говорят в городе о его свадьбе.. Они удаляются. Грациано доволен, зовет Арлекина.

А*р л е к и н выходит. Грациано отправляется за ответом к Панталоне, Арлекин радуется, что получит Оливетту.

В это время П е д р о л и н о , который все слышал, стоя в стороне, говорит Арлекину, что он идет к Грациано сказать, что Фламиния станет во всяком случае его женой, и прибавляет, что Оливетта будет женой Арлекина. За такое приятное сообщение он хочет награды. Арлекин спрашивает, чего он хочет. Педролино отвечает, что он хочет только иметь возможность поговорить с Изабеллой, открыть ей любовь Орацио. Арлекин, который ненавидит Корнелио, мужа Изабеллы, соглашается и зовет Изабеллу.

Изабелла выходит. Педролино и Арлекин убеждают ее согласиться на просьбы Орацио. Она все еще упирается, но уступает их настояниям и соглашается говорить с Орацио. Педролино, радостный, отправляется за Орацио. Арлекин убеждает Изабеллу отвечать на любовь не только Орацио, но и многих других благородных людей, которые ее любят, и расхваливает жизнь куртизанок.

В это время появляется Корнелио, который, стоя в стороне, слышал все, что говорил Арлекин. Арлекин, подозревая, что тот все слышал, говорит ему, что он является мужем самой честной женщины во всем городе. Корнелио и Изабелла с церемонными поклонами входят в дом; Арлекин, радуясь, что он сбил Изабеллу с пути, уходит.

П а н т а л о н е , надеясь, что Оливетта по его просьбе уговорила Фламинию взять в мужья Грациано, говорит сам с собой.

О л и в е т т а выходит и говорит Панталоне, что Фламиния согласна. Тот радуется.

А р л е к и н спрашивает Панталоне, что ему сказать по поводу свадьбы доктору Грациано. Панталоне ему говорит, что невеста согласна и что он посылает Оливетту, чтобы сообщить жениху об этом. Он возвращается в дом. Арлекин и Оливетта остаются и разговаривают о своей любви.

П в-д р о л и н о входит и радуется вместе с ними. Потом он уговаривает их провести вместе ночь в удовольствии, обещая найти для этого способ. Они радуются. Педролино просит их выманить из дома Грациано и Корнелио, чтобы Оливетта могла поговорить с Изабеллой. Они стучатся.

К о р н е л и о говорит, что Грациано нет дома.

В это время приходит Г р а ц и а н о . Слуги сообщают ему, что невеста согласна, и уговаривают его послать ей ценный подарок. Грациано и Корнелио идут к ювелирам, а слуги удаляются.

П е д р о л и н о и О р а ц и о приходят поговорить с Изабеллой, которая осталась дома одна. Они стучатся.

И з а б е л л а выходит. Орацио говорит ей о своей страсти, приводя в свое оправдание целый ряд причин, почему он не мог сдержать свое обещание вернуться в срок. Она со своей стороны просит у него извинения в том, что не дождалась его, и умоляет во имя его любви удалиться, потому что она боится совершить какой-нибудь неблагоприятный поступок. Орацио повинуется и, довольный тем, что повидал ее, уходит вместе с Педролино. Изабелла остается, говоря о том, какое огромное усилие она сделала над собой, я что теперь она уверена в том, что Орацио любит ее больше, чем когда-нибудь.

Приходит К о р н е л и о . Изабелла рассказывает ему все, что произошло, и говорит, что, пожалуй, пришло время раскрыть этот обман. Они много говорят о том, что природа возьмет свое, потом, обнявшись, входят в дом. Тут кончается второе действие.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

П а н т а л о н е беспокоится, что Оливетта очень запаздывает с возвращением домой. Он говорит о том, какую страстную любовь он чувствует к Фламинии.

Педролино приходит и узнает от Панталоне, как тот любит Фламинию. Потом он говорит, что Панталоне сделает хорошо, если сорвет ее первый цветок; тот соглашается.

Грациано входит с Оливеттой. У них в руках драгоценности и другие подарки для невесты. Они приветствуют Панталоне и отправляют Педролино позвать Фламинию. Они говорят о том, что вскоре породнятся.

В это время входят Фламиния с Педролино, который говорит ей: «Положитесь на меня!» Она дает руку доктору, принимает подарки и входит в дом вместе с Панталоне и Оливеттой. Оливетта говорит Педролино: «Помните про меня».

Грациано узнает от Педролино, что невеста хочет провести с ним следующую ночь. Они договариваются о том, как сделать, чтобы доктору это удалось, и Педролино говорит, что когда все будет готово, он даст ему некий знак. Он отправляет Грациано в дом и говорит, чтобы тот послал ему Арлекина. Педролино один. Он говорит, что хочет посмеяться над стариками и помочь молодым.

Выходит Арлекин. Педролино предлагает ему нарядиться женщиной и притти, когда он, Педролино, сделает известный ему знак; он ответит ему тогда к Оливетте, так как они сговорились. Он посылает Арлекина за Изабеллой, а сам остается.

В это время приходит Панталоне и просит Педролино устроить так, чтобы ему можно было провести ночь с Фламинией. Педролино говорит, чтобы он шел домой и положился на него и что в нужный момент он даст ему знак. Он рассказывает о своем обещании доктору, что Фламиния проведет ночь с ним, но к доктору вместо Фламинии пойдет Оливетта; когда же он выведет Фламинию из дома ночью, она вернется домой к Панталоне; до самого утра Оливетта будет у Грациано, а Фламиния у него; доктор же, так как он дурак, не узнает в темноте, с кем он провел ночь. Панталоне, веселый, уходит в дом. Педролино остается.

Приходит Изабелла и узнает, как Педролино хочет устроить, чтобы она свиделась с Орацио. После неоднократных просьб Педролино она соглашается принять Орацио ночью, но говорит, что для этого необходимо, чтобы Педролино пришел вместе с Орацио в дом и лег в постель с ее мужем, пока она будет с Орацио. Педролино, подумав, обещает притти. Изабелла уходит в дом, а Педролино идет за Орацио.

Фламиния у окна. Подозревая, не хочет ли Педролино устроить с-ней какую-нибудь проделку, она раскаивается, что обещала руку доктору.

Приходит Капитан. Она ему рассказывает, что произошло, говорит, что они должны будут провести ночь вместе и что она не знает, как это сделать. Капитан уговаривает ее быть смелее.

Приходит Орацио. Они радуются друг другу. Фламиния спрашивает у него о Педролино. Орацио говорит, что он не знает, где Педролино в настоящий момент, и что скоро уже наступит ночь. Фламиния удаляется от окна. Орацио и Капитан остаются. Приходит Педролино, видит обоих влюбленных молодых людей и заставляет их уйти в сторону, говоря, что очень скоро они получат то, чего хотят. Они отходят. Педролино делает условный знак.

Приходит Арлекин, одетый женщиной. Педролино отводит его в сторону. Делает знак Панталоне, тот выходит. Педролино дает ему Арлекина, которого Панталоне принимает за Фламинию и отводит к себе. Затем Педролино делает знак доктору.

Доктор выходит. Педролино заставляет его отойти и делает знак Оливетте. Оливетта выходит.

Педролино дает доктору Оливетту, которую тот принимает за Фламинию и отводит к себе. Педролино делает знак Фламинии. Фламиния выходит. Педролино дает ей Капитана, и они идут вместе в дом, чтобы провести время в радости.

Педролино делает знак Изабелле. Она выходит. Он вручает ей Орацио. Они идут в дом. Педролино и сам входит в этот дом, чтобы лечь рядом с Корнелио.

Панталоне, с фонарем в руках, в рубашке и с пистолетом, выскакивает из дому и бежит за Арлекином. Арлекин удирает, потом говорит, что Педролино его надул, обещая свести его с Оливеттой. Панталоне говорит, что он слышит шум в доме, и входит туда. Арлекин остается. В это время Панталоне из дому кричит: «Помогите, люди добрые!» Из дома выходит Капитан в одной рубашке с Фламинией, говоря, что они уже поженились и что поженил их Педролино.

Еще шум. Оливетта выбегает, Грациано следом за ней, и говорят, что с ними устроил шутку Педролино.

Еще шум. Выходит Орацио в рубашке и Изабелла. Грациано их упрекает; они валят все на Педролино.

Еще шум. Педролино выбегает в рубашке. Корнелио бежит за ним. Педролино, видя, что у него косы, думает, что перед ним призрак Франческины.

Орацио открывает все, что он узнал от Изабеллы. Панталоне ругает своего сына, потом успокаивается. Таким образом, Орацио женится на Изабелле, Капитан берет Фламинию, а Педролино—Корнелио, мужа Изабеллы, под маскою которого скрывалась Франческа, его жена. Здесь конец комедии.

Flaminio Scala, Il marito.
Сценарий из его сборника «Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica», Venezia, Pulciani, 1611.
Перепечатано из книги: «Записки Гос. института театрального искусства им. Луначарского», М., 1940, стр. 236—241. Перевод А. К. Джигелева.

2

БАЗИЛИО ЛОКАТЕЛЛИ

ИГРА В ПРИМУ

(1618—1622)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Панталоне.

Лелио, его сын.

Дзанни, слуга.

Ковьелло.

Фламиния, его дочь.

Фурбо, плут¹

Предметы: костюм Панталоне, кошелек с деньгами, корзина, колода игральных карт.

Действие предполагается в Риме.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Панталоне выходит из дому с Дзанни, говорит о любви, которую питают к Фламинии, дочери Ковьелло, говорит, что хочет взять ее в жены; делают лацци; в это время выходит из дому Ковьелло, слышит, что Панталоне влюблен в Фламинию и хочет взять ее в жены; они делают лацци; наконец, улавливаются насчет приданого. Ковьелло зовет Фламинию.

Фламиния выходит из дому, слышит, что ее собираются выдать

за Панталоне, отказывается вступать в брак, предлагает говорить о другом, в конце концов, она повинуется отцу и дает руку Панталоне. Фламиния снова входит в дом. Ковьелло говорит Панталоне: «Будьте через час в Банке Обезьяны, где я заплачу вам четыре тысячи скуди приданого». Ковьелло уходит; Панталоне говорит, что на деньги приданого он купит себе наряд для свадьбы. Входит в дом.

Л е л и о входит с улицы, говорит о любви, которую питает к Фламинии, дочери Ковьелло, и о том, что хочет открыть ей свою любовь; в это время:

Выходит из дому Ф л а м и н и я , слышит о любви Лелио, рассказывает ему, что отец выдает ее замуж за Панталоне, и просит его расстроить эту свадьбу, дав ей клятву в супружеской верности, Фламиния входит в дом.

Лелио в отчаянии, хочет итти искать Панталоне, чтобы расстроить свадьбу; в это время:

Выходит из дому Д з а н н и с корзиной и деньгами для расходов, слышит о любви Лелио и Фламинии. Лелио говорит ему о свадьбе и просит расстроить ее. Дзанни говорит, что Панталоне должен пойти получить четыре тысячи скуди приданого и что он хочет вместо него послать другого, чтобы подшутить над ним. Лелио говорит, что будет ждать его возвращения от старьевщика, и уходит. Дзанни размышляет о расходах, которые ему надо сделать, делая лацци при пересчитывании денег; в это время:

Из улицы выходит Ф у р б о с колодой игральных карт, делает лацци с Дзанни относительно игры в приму²; научает Дзанни игре и с шутовскими выходками выигрывает у него деньги и одежду, оставляя его в одной рубашке. Дзанни, в отчаянии, похищает у него деньги и одежду и с криком: «Держи вора!»—убегает по улице.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Л е л и о входит с улицы, ищет Дзанни, чтобы узнать, получил ли он приданое благодаря своей шутке; в это время:

Выходит из дому Ф л а м и н и я , узнает, каким путем они собираются расстроить свадьбу, что сообщается ей на ухо. Фламиния довольна и входит в дом. Лелио уходит по улице, чтобы разыскать Дзанни.

К о в ь е л л о входит с улицы, говорит, что он заплатил приданое Панталоне и собирается сыграть свадьбу; в это время:

Выходит из дому П а н т а л о н е , хочет итти в банк, чтобы получить приданое, делает лацци с Ковьелло, желая его заставить заплатить приданое. Ковьелло говорит, что он отдал ему уже все. Панталоне отрицает, говорит, что это неправда; они начинают ругаться. Панталоне говорит, что обратится к правосудию, и уходит. Ковьелло остается рассерженный, жалуется на Панталоне, отрицающего получение приданого, которое он ему незадолго перед тем отдал; в это время:

Входит с улицы Д з а н н и в костюме Панталоне и с шутовскими выходками говорит, что идет искать Леандро. Ковьелло говорит ему относительно приданого; Дзанни подтверждает, что получил его. Ковьелло возмущается, почему он только что отрицал это обстоятельство. Дзанни говорит, что пошутил, и уходит по улице. Ковьелло говорит, что такие шутки ему не нравятся; в это время:

Входит с улицы П а н т а л о н е , говорит, что обращался к правосудию и что хочет, чтобы Ковьелло был наказан. Делают лацци. Ковьелло утверждает, что он получил приданое; Панталоне говорит, что это неправда; они доходят до брани, а затем и до кулаков. Уходят: Ковьелло—в дом, Панталоне—в улицу.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Л е л и о входит с улицы с Д з а н н и , слышит, как тот своей шуткой получил приданое; они радуются; Дзанни говорит, что хочет вновь переодеться Панталоне и сказать Ковьелло, что он больше не хочет жениться

на Фламинии, а хочет, чтобы тот отдал ее в жены Лелио. Они приходят к соглашению, хваля эту выдумку. Делают лацци; один—изображая Панталоне, другой—сына его, Лелио. Дзанни говорит: «Сын дурака, я проклинаю тебя, я не хочу больше быть твоим отцом!» Наконец, Лелио соглашается на все, что должно быть сделано, и отвешивает Дзанни поклон, говоря: «Синьор отец мой, я возьму Фламинию себе в жены». После этого оба уходят.

К о в ь е л л о выходит из дому в гневе на то, что Панталоне отрицает получение приданого; Дзанни, изображая Панталоне, говорит, что пошутил, сознается в получении его, но говорит, что не хочет больше жениться на Фламинии, так как чувствует себя слишком старым, а хочет отдать ее своему сыну Лелио, делая при этом знаки Лелио и говоря: «Сын дурака, что ж, ты доволен?» В конце концов, все остаются удовлетворенными. В это время:

В ы х о д и т из дому Ф л а м и н и я и слышит, что ее выдают за Лелио. Она довольна, и они, делая лацци, подают друг другу руки; все уходят в дом. Дзанни остается; смеясь шутке, он говорит, что хочет вернуть костюм старьевщику; уходит по улице.

П а н т а л о н е входит с улицы, в гневе против Ковьелло; говорит, что хочет отомстить и наказать его рукой правосудия. В это время Ковьелло выходит из дому, приглашает Панталоне идти на свадьбу; Панталоне говорит, что не хочет сыграть свадьбу, прежде чем не получит приданого. Ковьелло удивляется, делая лацци по поводу того, что тот уже признался в его получении; они снова начинают ругаться и шуметь.

Л е л и о и Ф л а м и н и я выбегают из дому на шум. Выясняется, что Лелио—муж Фламинии и что Панталоне сам их сосватал. Панталоне удивляется, говорит, что это неправда; все подтверждают, что это правда. Наконец, Лелио объясняет, что Дзанни, зная, что он влюблен в Фламинию, переделал Панталоне, получил приданое, а затем сделал вид, что не хочет жениться, и отдает ее ему. Слыша это, Панталоне приходит в ярость против Дзанни: этот последний входит и объявляет, что собирается идти ужинать на свадьбу. Панталоне прощает ему и радуется. Все входят в дом.

Из рукописного сборника сценариев Базилио Локателли «*Delia scena de soggetti comici e tragici di V. L. R.*», 2 v., Roma (1618—1622). Приведено в книге: Е. Дел Сегго, *Nel regno delle maschere*, Napoli, 1914. Перепечатано из журнала «Любовь к трем апельсинам», 1914, кн. 6—7, стр. 66—69. Перевод Я. Н. Блоха.

И М П Е Р А Т О Р Н Е Р О Н

*Трагикомедия*¹

(7700)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Н е р о н, император.
О к т а в и я, его жена.
А г р и п п и н а, его мать.
С е н е к а, его учитель.
Д о к т о р I
- г (советники.
Т а р т а л ь я;
О т т о н, дворянин (патриций).
Ш) п п е я, его жена.

Тиридат, царь Армении.
Сергий Гальба.
Божественная Справедливость.
Ковьелло 1
Пульчинелла J придворные.
Пажи.
Солдаты.

Реквизит

Трон на сцене. Трубы и барабаны. Много писем. Ложе, кинжал, коробочка с ядом. Гроб. Серебряный поднос. Две короны, два скипетра. Ванна, в которой Сенека вскрывает вены. Цепь для раба. Два платья для переодевания Пульчинеллы и Ковьелло. Кровь. Два кресла.

Город— Рим.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена I. Нерон, Оттон, Сенека, советники, двор.
(В комнате трона)

Нерон говорит о пожаре Рима; приказывает восстановить его в течение тридцати дней и украсить еще более пышными дворцами и роскошными зданиями; заводит речь о свержении матери с престола и о своей коронации; просит совета у всех. Каждый высказывает свое мнение. Тем, кто соглашается с ним, Нерон обещает награду; кто противоречит ему, тому угрожает.

Сцена II. Появляется п а ж е письмами на подносе.

Нерон читает, что Португалия, оставшись без правителя, просит прислать ей нового. Он назначает на эту должность Оттона и приказывает ему отправиться до наступления следующего дня. Все уходят.

Сцена III (в городе). П о п п е я, возлюбленная Нерона.

Сцена IV. Д о к т о р и Т а р т а л ь я .

Приветствуют ее; она спрашивает у них, какие ведутся разговоры при дворе и будет ли она императрицей. Они отвечают ей утвердительно и сообщают новость об отъезде Оттона, ее мужа, назначенного губернатором Португалии. Она, услышав это, радуется отъезду мужа, потому что получает возможность еще свободнее наслаждаться со своим возлюбленным Нероном, и весело уходит. Все следуют за ней, шепотом разговаривая о ее бесстыдстве.

Сцена V (комната). О к т а в и я .

Жалуется на свою несчастную судьбу и ненависть к ней супруга ее, Нерона; говорит о наглости развратной Поппеи.

Сцена VI. О н а ж е и П у л ь ч и н е л л а .

Пульчинелла докладывает, что Оттон хочет приветствовать ее величество. Услышав имя Оттона, Октавия говорит, что пусть он лучше идет приветствовать ее величество, собственную супругу, и, не приняв его, уходит. Пульчинелла остается.

Сцена VII. О т т о н и П у л ь ч и н е л л а .

Оттон спрашивает у Пульчинеллы, исполнил ли он его поручение. Тот отвечает, что императрица велела ему передать, чтобы он шел приветствовать ее величество, собственную супругу, и, не сказав больше ничего, удалилась. Пульчинелла уходит. Оттон догадывается, в чем дело, и говорит, что Нерон хочет отослать его, чтобы разлучить с женой; клянется отомстить ему.

Сцена VIII. О н ж е и Н е р о н .

Нерон, видя, что он еще не уехал, угрожает ему смертью. Оттон уходит, Нерон остается.

Сцена /X. О к т а в и я и Н е р о н .

Октавия, увидев мужа, умоляет его не быть с ней таким суровым и не

пренебрегать ею. Раздраженный ее присутствием, Нерон поворачивает ей спину и уходит, оставляя ее одну.

Сцена X. Агриппина и Октавия.

Агриппина, видя удрученную Октавию, спрашивает ее о причине этого. Та отвечает, что Нерон, сын Агриппины, из-за любви к своей наложнице, презирает и оскорбляет ее. Обе сообща решают умертвить Поппею и уходят.

Сцена XI. Пульчинелла и Ковьелло.

Слышали все о заговоре на жизнь Поппеи, решают сообщить об этом Нерону и уходят.

Сцена XII (опочивальня). Поппея на ложе и Нерон.

Нерон обнимает Поппею. Любовная сцена.

Сцена XIII. Ковьелло, Пульчинелла и те же.

Ковьелло и Пульчинелла раскрывают Нерону, что Агриппина, его мать, советовала Октавии, его супруге, умертвить Поппею. Нерон, узнав об этом, приказывает Пульчинелле и Ковьелло отвезти мать в Квинкватрию, свой увеселительный дворец, там посадить в лодку с пробоиной, погрузить в воду и утопить. Они удаляются, чтобы привести в исполнение приказание Нерона. Все уходят.

Сцена XIV (комната). Сенека.

Говорит о тирании своего ученика и о разорении Рима.

Сцена XV. Он же, Нерон, Доктор, Тарталья.

Нерон рассказывает Сенеке, что его супруга, Октавия, уличена в распутстве и что он хочет ее наказать. Сенека говорит, что это клевета, и старается ее защитить. Нерон объявляет, что намерен с ней развестись и угрожает Сенеке, который, что-то недовольно бормоча, уходит. Все остаются.

Сцена XVI. Ковьелло и те же.

Ковьелло сообщает Нерону о том, как один моряк, видя, что Агриппина погружается в воду, спас его мать вопреки его приказанию. Разгневанный Нерон вручает ему кинжал и приказывает убить моряка, после чего пойти и умертвить мать, и уходит. Двор следует за ним. Ковьелло и Пульчинелла очень довольны, так как за убийство Агриппины им обещана награда. Уходят.

Сцена XVII. Сенека.

Говорит о бесстыдстве Нерона и его жестокости.

Сцена XVIII. Он же, Доктор и Тарталья.

Доктор и Тарталья, по приказанию императора, арестовывают Сенеку и уводят его.

Сцена XIX (большая комната). Агриппина.

Сидя в кресле, возмущенно говорит о жестокости своего сына.

Сцена XX. Ковьелло и Пульчинелла.

Входят, чтобы убить ее. Они в страхе и нерешительности.

Сцена XXI. Нерон и те же.

Нерон поощряет Пульчинеллу и Ковьелло убить Агриппину. Они поражают ее кинжалом и убивают.

ДЕЙСТВИЕ II

(Большая комната с гробом Агриппины; потом трон) •

Сцена I. Октавия.

Оплакивает смерть Агриппины.

Сцена II. Поппея.

Входит, рассказывая о любви к ней Нерона. Октавия слушает ее, зовет. Поппея, с пренебрежительным видом, не обращает на нее внимания и называет ее отвергнутой женой Цезаря. Октавия, чувствуя себя оскорбленной и осмеянной, называет ее прелюбодейкой и распутницей и дает ей: пощечину. Поппея зовет на помощь.

¹ *Сцена III. Она же и Нерон.*

Нерон успокаивает Пoppею, спрашивает о причине ее огорчения. Пoppея просит Нерона отомстить жене за то, что она назвала ее прелюбодейкой и дала пощечину. Нерон обещает отомстить, увещевает ее и зовет.

Сцена IV. Доктор, Тарталья и те же.

Нерон приказывает освободить Сенеку и привести к нему. Он сажает Пoppею на трон.

Сцена V. Сенека в сопровождении Доктора и Тартальи и те же.

Нерон хочет развестись с Октавией, обвиняя ее в измене. Он велит привести свидетелей, чтобы выслушать их показания.

Сцена VI.

Ковьелло, переодетый музыкантом, обвиняет Октавию и уходит. Сенека спрашивает, нет ли другого свидетеля.

Сцена VII.

Появляется Пульчинелла, переодетый слепцом, делает то же самое и уходит. Сенека просит привести еще одного свидетеля.

Сцена VIII.

Третий свидетель повторяет то же самое и уходит. Сенека утверждает, что все они лжесвидетели, защищает Октавию и уходит. Нерон велит принести знаки императорского достоинства, чтобы короновать Пoppею, и при* называет изгнать Октавию за пределы империи.

Сцена IX. Паж и те же.

Докладывает о прибытии Тиридата из Армении. Нерон приказывает его впустить.

Сцена X. Тиридат и те же.

Тиридат опускается на колени перед тронem и просит, чтобы его короновали. Нерон приказывает принести еще корону и скипетр и коронует Тиридата; предлагает ему свое покровительство. Тиридат уходит, Пoppея следует за ним, выражая свою радость, а Тиридат всячески высказывает свою любовь к ней.

Сцена XI (город). Ковьелло и Пульчинелла.

Совершив убийство Агриппины, они надеются получить награду от Нерона. Уходят.

Сцена XII. Октавия одна.

Говорит о своем горестном отъезде и уходит.

Сцена XIII (комната). Пoppея.

Радуется своему коронованию.

Сцена XIV. Она же и Тиридат.

Тиридат объясняется ей в любви.

Сцена XV. Нерон и те же.

Нерон, заметив это, угрожает Тиридату и зовет.

Сцена XVI. Советники и те же.

Нерон приказывает заковать Тиридата, как раба, в цепи. Разговором трех лиц действие кончается.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена I (большая комната с медной ванной).

Сенека вскрывает вены; его жалобы и смерть.

Сцена II (большая комната с тронem).

Появляется Тиридат с закованными ногами, просит Нерона освободить «го. Тот не принимает никаких оправданий и выгоняет его; отпускает всех, садится и засыпает.

.. *Сцена III.*

Справедливость угрожает Нерону и удаляется. Нерон просыпается и сваливается с трона.

Сцена IV.

Доктор передает ему письмо; он читает о мятежах в некоторых провинциях; приходит в ярость и клянется отомстить.

Сцена V.

Появляется Тарталья с другим письмом о восстании и уходит. Разгневанный Нерон решает отправиться лично, чтобы истребить своих подданных.

Сцена VI.

Поппея уговаривает Нерона бежать и сообщает ему, что Сергей Гальба и Октавия с огромнейшим войском стоят у ворот Рима, пытаясь захватить власть в свои руки. Нерон в негодовании ударяет ее ногой и уходит. Поппея остается, говорит о происшедшем и, приняв яд, умирает у подножия трона.

Сцена VII.

Пульчинелла и Ковьелло в отчаянии, так как город полон врагов, а Нерону и горя мало. Увидев мертвую Поппею, они считают ее пьяной и начинают выдвигать всякие лацци; в конце концов они убеждаются в ее смерти и уносят труп.

Сцена VIII (комната с тронном).

Нерон в ярости, так как лишен возможности отомстить. В это время снаружи слышатся звуки труб и барабанов, крики: «Смерть Нерону», что приводит его в еще большее бешенство.

Сцена IX.

Ковьелло с кинжалом у пояса говорит ему, чтобы он спасался, так как дворец полон врагов, которые хотят схватить его и убить. Нерон, заметив кинжал, просит заколоть его. Ковьелло отказывается и, оставляя в его распоряжении яд и кинжал, уходит. Нерон вне себя; говорит, что хочет отравиться; в конце концов он решает, отшвыривает яд и закалывает себя.

Сцена X.

Гальба, Октавия, Тиридат, солдаты говорят о своем триумфе, благодарят солдат, видят мертвого Нерона и приказывают его похоронить, отпускают на волю Тиридата, возводят Октавию на престол, и представление кончается.

«Nerone imperadore» (1700). Сценарий из рукописного сборника графа Казамарчано, хранящегося в Неаполитанской Национальной библиотеке (Gibaldone comico di vari soggetti di comédie ed opère bellissime, copiato da me Antonino Passanti, detto Oratio il Calabrese... 1700), Приведено в книге: E. P e t r a s, s o n e, — La commedia dell'arte. pp. 412—418. Перевод Н. К. Г е о р - г и е в с к о й (печатается впервые),

ХАРАКТЕРИСТИКА МАСОК

1

Прошу тебя, взгляни-ка,
Как там идут они, изображая что-то
Руками, головами,
Всем обликом и лицами самими.
Кинь взор на Грациано,
Какой на нем халатишко,

Какой на нем беретисько с полями.
Как будто он торопится заставить
Его плясать на голове в тревоге;
Как он руками машет,
Сам поводя плечами
И учащая губ движенье, разом
Пыхтя, и шамкая, и скаля зубы,
Хлопочет поясненья
Да разьясненья—как всегда дурачки,
Ей-ей! А вообще, ты посмотри-ка
На Панталоне,—как он будто в гневе
Стал прямо, руки в боки, и трясется
Всем телом; тогу—на руку, вот вынул
Свой нож, о землю точит, потрясает
Им угрожающе: пред ним со втулкой
От винной бочки Франкатрипп¹ нескладный;
Оставил он откупоренным желоб;
Вино течет, а он стоит, зевает
И, за ошибку тупо извиняясь,
Того все больше вводит в гнев; тьфу, пропасть!
Изрядную он получил заушину,
И неподдельную,—ведь он без маски!
А борода—что твой фитиль! Смотрите,
Как капитан Кардон² стоит, заносчив.
Нога вперед; как черные усищи
Закручены свирепо—
Знак кровожадности и бессердечья,
А руку левую на портупее
Он держит наготове, чтобы правой
Извлечь свой меч и горы
Перерубить, проникнуть в преисподню,
Рога Плутону срезать и, схвативши
Его за хвост и обмакнув, как в луже,
В болоте Стикса, тут же
Живого и сырьем сглотнуть: мощнее
Трус полицейского. Вот он проходит,
Дыша отвагой, сам же с перепугу
Готов удрать—правдивый выразитель
Хвастливого трусишки.
Однако поглядите
На зверя нового, на Арлекина:
На цыпочках идет оцепенелый,
Поднявши плечи, голову втянувши;
Руками держит поясочек, локти ж,
Как ручки у сосуда;
В наряде он из шашек,
Лун, обезьян, узоров прихотливых.
Смотрите, он идет сопровождаемый
Своей возревновавшей Франческиной.
А у самой, взгляните,
Лицо с бесстыжей миной.
А как идет изящно тот, влюбленный,
Умильный и subtilный—весь ужимка,
Изысканность туалета,—
Идет, томясь, вздыхая:
С ним под руку она, жеманна вдвое,
Вообразишь, что это

Арделья, Клелия или Люцилла
Иль что-нибудь такое,
А он—Гораций, Люций, Цинтий, право.
Взгляните, как приплясывает мило
И сколько рвет перчаток величаво.

Из комедии Микель-Анджело Буонарроти-младшего (1568—1646) «Ярмарка» (Miche l-A nge l o Buonarro ti, La Fiera, 1618). Перепечатано из книги: Б. И. Пур и ш е в. Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века, М., 1940, стр. 40—42. Перевод С В. Ш е р в и н с к о г о .

2

Какой меланхолик сумеет сохранить серьезность при появлении Доктора, который, будучи уже на сцене, сгибает половину своей огромной и отвислой шляпы, которая и вся и в отдельных своих частях смята и скручена беспокойной дерготней, и усугубляет несуразность своей плохо наряженной фигуры? На своем болонском диалекте, смешном для прочих итальянских ушей вследствие его неотесанности, он дает волю своей жестикуляции и болтливости, не в меру растянутой и изобилующей неуместно примененными доктринами. Ваш Панталоне не менее смехотворен со своей маской, напоминающей сову, в особенности, когда вы видите, что это рыло претендует на роль Ганимеда и фата, принимая на старости лет повадку юноши. Это человек, скупой от природы, щедрый только на похотливость, хитрый, себе на уме, подозрительный и на деле все-таки попадающийся впросак. Венецианский диалект, со своими легкими поговорками, вызовет насмешки флорентийцев и всех присутствующих тосканцев. Финокки³, этот обманщик, хватаящийся даже за соломинку, чтобы не утонуть, кажется тем более ловким и хитрым, чем более доверчивыми изображаются те, которые попадают на его удочку; а его диалект горного жителя⁴ из окрестностей Бергамо—не из самых красивых в Италии; его костюм, белый с зеленым, его приплюснутый берет, его маска, напоминающая сурка,—все это заставляет смеяться. Но что сказать о жителе низменных окрестностей Бергамо? Эта его круглая черная маска, волосатая вокруг рта, как у обезьяны, этот его разноцветный, плотно прилегающий костюмчик, эта его фигура, скорее низенькая, никогда не знающая, застыть ли ей в скрюченной позе или спокойно вертеться; эта его жестикуляция, иногда бешеная, а иногда апатичная; эти забавные страхи и эти мгновенные сердитые бахвальства; эти невинные глупости, которые у него всегда наготове; этот его, специально присущий Дзанни, диалект, выкрики, восклицания, падения—всегда были и будут любимым наслаждением народа. Нельзя умолчать и о пикантной, хитрой, зубастой и развязной служанке, а также о Ковьелло, о Джангурголо и о Пульчинелле⁵, всесторонне смехотворных. Эти храбрые неправдоподобия в игре вызывают смех, как вызывают смех люди, разбитые параличом или иным безболезненным недугом, дрожащие и косноязычные. Даже сами любовники вследствие аффектации своих рассуждений не лишены комизма, так что я должен сознаться, что отдал бы «Эдипа» Софокла и «Амфитриона» Плавта за одну из таких небылиц, разграниченную хорошими гистрионами.

Из письма драматурга П.Я. Мартелли к Дж. Б. Реканати («Lettera a G. B. Recanati in seguito del teatro italiano di Pier-Jacopo Martelli», Bologna, 1723). Приведено в книге: К. М. Миклашевский, La commedia dell'arte, стр. 47—48.

МОНОЛОГ ДОКТОРА

Вы видели, что я споткнулся, а споткнувшись, я мог упасть? Если бы я упал, я бы сделал себе больно; а если бы я сделал себе больно, я бы слег в постель; к постели пришел бы доктор; доктор прописал бы мне медикамент; медикаменты делаются из снадобий; снадобья привозят из Леванта; из Леванта приходят, по словам Аристотеля, и ветры; Аристотель был учителем Александра Великого; Великий Александр был властителем мира; мир поддерживается Атлантом; Атлант, поддерживая мир, должен был обладать большой силой; сила держит в руке колонну; колонны поддерживают дворцы; дворцы делает каменщик; каменщиков учат архитекторы; архитекторы дают рисунок; рисунок составляет часть живописи; живопись—свободное искусство; свободных искусств—семь; семь было и мудрецов в Греции, изучавших красноречие; богиней красноречия была Минерва... и т. д.

Из сборника кончетти актера П. Тальпи (P. T a l p i, Al duttour comic, tira souvra particular divers, da dir dov's vol, Bologna, 1738). Приведено в книге: К. М. М и к л а ш е в с к и й, La commedia dell'arte, стр. 58.

ОБРАЗЦЫ БАХВАЛЬСТВ КАПИТАНА

Я—Капитан Ужас из Адской долины, прозванный Дьявольским, принц кавалерийского ордена, Термист, то-есть величайший забияка, величайший искалечиватель, величайший убийца, укротитель и повелитель вселенной, сын землетрясения и молнии, родственник смерти и закадычный друг великого адского дьявола.

Приняв решение, я отправился в долины свежего Септентриона и там поймал огромную тучу, спустившуюся к Северному морю, чтобы напиться. Схватив ее, надувшуюся, я сразу поймал с ней все ветры, все дожди, все реки и, связав ее, чтобы они не могли выйти, я с величайшей яростью бросил тучу по направлению к шестому небу, где она ударилась, разбилась и облила Юпитера со всей консисторией богов...

Из книги актера Франческо Андреини (F. Andre i p i, Le bravure del Capitano Spavento, Venezia, 1607). Приведено в книге: К. М. М и к л а ш е в с к и й, La commedia dell'arte, стр. 7.

ОБРАЗЦЫ ТИРАД ЛЮБОВНИКОВ

1

Прозаические монологи

Сердце мое, ты из мяса? Грудь моя, где твои чувства? Мысли мои, где ваша способность рассуждать? Душа моя, сохранила ли ты свой разум? Если ты, сердце, из мяса, отчего ты не тушишь пламя, бесцельно пылающее? Если у тебя, грудь моя, сохранились чувства, отчего ты не вырываешь стрел, причиняющих тебе раны, и не можешь залечить их, получая вместо бальзама одно презрение? Если вы способны рассуждать, о мысли, отчего же вы не решаетесь презирать ту, которая презирает вас? Если у тебя еще

остался разум, душа моя, отчего ты не пользуешься своей свободной волей, чтобы бежать от тиранической женщины?..

«Первый уход отвергнутого любовника». Приведено в книге: К. Ф. Т и а н д е р, Очерк истории театра в Западной Европе и в России, Харьков, 1911, стр. 90.

О любовь, огонь, что пожирает душу, что сжигает мою грудь! Ты воспользовалась волоском, чтобы связать мою свободу; не удивительно ли, что ты укротила укротителя чудовищ? Мои силы коротки, чтобы противостоять твоему натиску. Я часто видел, как цветут луга, но с ними не расцветали мои надежды; но если ты—разорение вселенной, то чего же я могу ожидать от бога-мальчишки? Да да, ничего иного, кроме невинного поранения! А, гордый тиран, стара твоя болезнь, но проклятие—вечно!

Из книги А. Перуччи «Об актерском искусстве» (A. Perrucci, Dell'arte rappresentativa, Napoli, 1699).

2

Стихотворные концовки

На тему «Надежда»

О сладчайшая надежда,
Среди войн моего сердца ты являешь мир,
Среди тьмы моих страданий светел мой кумир!

На тему «Отчаяние»

В моей душе нет места состраданию,
Предам любовь огню и растерзанью!

Из книги А. Перуччи «Об актерском искусстве». Перевод К. М. Миклашевского.

ОБРАЗЕЦ СТАНДАРТНЫХ ДИАЛОГОВ

Диалог презрения против презрения

Она. Узы...
Он. Цепи...
Она. Что связываете?
Он. Что сжимаете?
Она. Эту душу.
Он. Мое сердце.
Она. Разорвитесь!
Он. Сломайтесь!
Она. Если верность...
Он. Если любовь...
Она. Вас связала...
Он. Вас сковала...
Она. Ненависть...
Он. Презрение...
Она. Вас уничтожит.
Он. Вас разбросает.
Она. Жертва освобождена!
Он. Раб свободен!

Она. Разум...
 Он. Долг...
 Она. Ее спас.
 Он. Его освободил.
 Она. Варвар!
 Он. Негодяйка!
 Она. Что сказал?
 Он. Что пролепетала?
 Она. Говорю, что тебя ненавижу!
 Он. Говорю, что тебя не выношу!
 Она. Что не могу больше тебя видеть!
 Он. Что не могу больше тебя терпеть!
 Она. Отвергаешь те узы...
 Он. Отвергаешь те цепи...
 Она. Которые называл золотыми.
 Он. Которые называла алмазными.
 Она. Оказались фальшивыми.
 Он. Оказались стеклянными.
 Она. Позолоченное железо!
 Он. Поддельные алмазы!
 Она. Поэтому их порвала.
 Он. Поэтому их сломил.
 Она. Теперь радуюсь.
 Он. Теперь свободен.
 Она. Свобода.
 Он. После рабства!
 Она. Ты был фальшивым обманщиком...
 Он. Ты была скверной ворожеей...
 Она. Игравшим мной!
 Он. Насмехавшейся надо мной!
 Она. Этот гордиев узел...
 Он. Эта заколдованная нить...
 Она. Который ты называл неразрешимым
 Он. Которую ты считала вечной...
 Она. Нашелся Александр...
 Он. Объявилась Клото!
 Она. Который его обрубил.
 Он. Которая ее обрезала.
 Она. И было презрение...
 Он. И была ярость...
 Она. В его храме...
 Он. На ее изображении...
 Она. Я повесила цепи.
 Он. Я пожертвовал связи.
 Она. И ты, Купидон...
 Он. И ты, Амур...
 Она. Пойди, брось узы!
 Он. Пойди, уничтожь связи!
 Она. Я освобождена!
 Он. Я независим!
 Она. Вне рабства!
 Он. Вне препятствий!
 Она. Развязан узел!
 Он. Уничтожена связь!

Из книги А. Перуччи «Об актерском
 искусстве». Перевод К. М. Ми-
 клашевского.

ОБРАЗЦЫ ОСТРОТ ПЕРВОГО ДЗАННИ

О старости

Старики, кроме привычных пяти чувств, обладают еще тремя: чувством кашля, чувством спора и чувством ворчания.

Если спросят возраст

Мне сорок семь лет шесть месяцев две недели четыре дня шесть часов и двадцать пять минут.

Женясь на маленькой женщине

Она мала, но по крайней мере для других ничего не останется.

Кто содержит женщину

У него огород в квартире, чтобы не ходить покупать салат на рынок.

Любовь не утаишь

Любовь нельзя утаить. Она подобна дырке на черном чулке.

Кто разговаривает сам с собой

Он похож на комара в бутылке.

Непонятные слова

Кажется, что он читает рецепт для полоскания горла.

Кто хромает

У него неровная походка, его ноги подобны месяцам года, из которых один имеет тридцать дней, а другой—тридцать один. (Ходить хромая и повторять: «тридцать» и «тридцать один».)

Стучась в дверь к служанке

Служанка говорит: «Кто стучится?»—Это петух, которого схватили спазмы, который хочет делать кикирики в любовном курятнике ваших граций. Это крыса, которая страдает любовным голодом и желает получить разрешение погрызть брачный сыр.

Медики

Медики более счастливы, чем люди других профессий, так как ошибки медицины покрываются землей.

Если спросят о ремесле

Я исполняю свое ремесло с таким вниманием, что на кого бы я ни работал, ни одному не пришлось жаловаться.—Какое же ваше ремесло?—Я гробовщик, к вашим услугам.

Незаконнорожденный

Запрещенная книга, вышедшая в свет без разрешения цензоров.

Шпага труса

Его шпага—честная девушка: она стыдится показаться в первый раз голый.

Отговорка труса

Будучи битым, считать удары, говоря «раз, два, три, четыре» и т. д., сколько угодно. Затем сказать: «Хитрец остановился; он знает мой обычай; если бы он дошел до (такого-то) числа, он был бы мертв; я бы его убил на месте».

За столом

За столом надо быть числом не менее чем грации и не более чем музы, так как менее трех—это одиночество, а более девяти—сутолока.

Увидя красивую женщину

Эта роза полна красы, и я бы ее охотно понюхал, прежде чем упадут ее лепестки.

Похвала

Синьор, чтобы как следует выразить хвалу вашим заслугам, потребовался бы куль бумаги, бочка чернил, все перья гусей, которые были съедены в течение года в еврейском гетто, сорок присяжных счетчиков, пятьдесят памятей, свежих и неумомимых, чтобы зарегистрировать хоть малую их долю.

Вдова, имеющая чичисбея

Эта вдова хочет вытереть слезы вдовства платком платонической любви.

Стучась в дверь к даме

Дама спрашивает: «Кто стучит?»—Это курьер любви, верхом на послушании, со шпорами приказания; он несет запечатанную мольбу повелительнице красоты.

Из сборника острог актера Атанаджо Дзаннони, содержащего около 750 поговорок (A. Zannoni, Raccolta di vari motti arguti, allegorici e satirici ad uso del teatro, Venezia, 1787).

ОПИСАНИЕ ЛАЦЦИ

Пилигрим

Влюбленные, прося Ковьелло или Пульчинеллу о помощи, опускаются перед ним на колени. Ковьелло, говоря с одним из них, поворачивается задом к другому.

Муха

Хозяин оставил Пульчинеллу сторожить дом. По возвращении хозяин спрашивает у Пульчинеллы, есть ли кто-нибудь в доме. Пульчинелла отвечает, что там нет даже мухи. Хозяин видит, что в доме много народу, и набрасывается на Пульчинеллу. Тот отвечает: «Ты нашел там не мух, а людей».

Вода

Служанка кричит, чтобы принесли воды. Пульчинелла предлагает различные сорта ароматных вод: розовую, жасминовую, апельсиновую, мятную, лилейную. Затем он мочится в миску и опрыскивает этим находящуюся в обмороке госпожу. Та приходит в себя, а Пульчинелла весело расхваливает достоинства жидкости своего изобретения.

Платеж

Пульчинеллу преследует кредитор, добивающийся, чтобы он заплатил ему. Пульчинелла говорит, что заплатит ему раньше, чем он разотрет ногой плевков на земле. Кредитор согласен. Тогда Пульчинелла заявляет, что пойдет искать чахоточного, чтобы тот плюнул на землю, и уходит.

Башмак

Двое полицейских хватают Пульчинеллу и хотят вести его в тюрьму. Он говорит, что ему нужно зашнуровать башмак. Он наклоняется и хватается обоих полицейских за ноги. Они падают, а он убегает.

Спрячь ее

Один говорит другому: «Спрячь ее». Тот отвечает товарищу тем же. Но никто из них не прячет вещь, потому что ни у одного ее нет.

Спасение от бури

Ковьелло подробно рассказывает о том, как он спасся от шторма. Пульчинелла подражает ему, но смехотворно. Наконец, видя, что ему не верят, он говорит, что вышел на берег, отправился в город, пошел на базар к лавочнику, купил у него два пузыря и сунул их подмышки. Они держали его на поверхности воды, и таким образом он спасся.

«О»

Ковьелло спрашивает у Пульчинеллы, как зовут его возлюбленную. Пульчинелла говорит, что ее имя начинается на «О». Ковьелло пытается угадать: «Ореола? Олимпия? Оркана?» Пульчинелла говорит, что ее зовут «Розетта». Ковьелло замечает, что ее имя начинается на «Р». Пульчинелла возражает: «Я хочу, чтобы оно начиналось на «О», а ты чего хочешь?»

Голуби

Пульчинелла говорит хозяину, что полез на голубятню, выпустил голубей и приказал им лететь к хозяину. Если они не прилетели к нему, то в этом виноваты они, а не он.

Свинья

Пульчинелла должен был доставить своему хозяину свинью. Не желая платить пошлину, он посадил свинью в карету. У городских ворот сборщики пошлины спросили его, что он везет в карете. Пульчинелла ответил: «Я везу свинью моего хозяина». Тут свинья захрюкала. Сборщики пошлины отобрали у него свинью. Прибыв к хозяину с пустыми руками, Пульчинелла заявляет ему, что во всем виновата свинья: почему она не сидела в карете спокойно?

Милостыня

Один просит у другого милостыню, протягивая ему сначала правую руку, затем левую, затем снова правую и т. д. При этом он сначала просит по-испански, потом по-немецки, потом по-французски.

Из рукописного сборника комических тирад и острот Плачидо Адриани из Лукки, хранящегося в Коммунальной библиотеке в Перуджии. Приведено в книге: E. Petrascone, *La commedia dell'arte*, pp. 263—271. (Печатается впервые).

ОБРАЗЕЦ ПРОЛОГА КОМЕДИИ МАСОК

Пролог для юнца

Я пойду, хоть вы тут все вместе мне это запрещаете; уж раз мне поручили эту чрезвычайную миссию, я не упущу случая, черт возьми! Пусть скрутит рак эту профессию и того, кто ее выдумал! Когда я с ними устроился, я надеялся испытать счастливую жизнь, но нашел настоящую жизнь цыган, не имеющих определенного, постоянного места. Сегодня сюда, завтра туда, когда сушей, когда морем, а что хуже всего—это вечная жизнь по постоянным дворам, где платится хорошо, а живется плохо. Ведь мой отец мог бы пристроить меня к какому-нибудь иному ремеслу, где я больше бы заработал.

тывал и меньше трудился, ибо кто обладает умением, тот умеет и на белом свете жить, как говорил мой друг Фарфаникио. Терпение! Я сюда поступил, а кто в этой профессии сносит пару сапог, тому уже никогда от нее не уйти. Но раз уж так мне было на роду написано, я желаю всегда участвовать в самых лучших и самых уважаемых компаниях, так как, помимо хорошего примера, я не буду бояться быть сочтенным, подобно многим другим, за неуча и подлеца.

Я могу надеяться, что когда у меня начнет пробиваться борода, я буду играть роли влюбленных, украшаясь великолепными одеждами, изречениями и грацией. Пускай изображает Франческину, Панталоне, Грациано, Франкатриппу или Дзанни тот, кому охота: что касается меня, то я желаю изображать благородного кавалера, чтобы меня всегда за такого принимали!.. Но... Ах я несчастный! Беседуя с вами, синьоры, я забыл о прологе, что мои хозяева приказали мне прочесть! Итак, внимание. Благороднейшие синьоры, Платон в своем «Пире»... нет, это был не Платон... Ах да, вспомнил: Аристотель в своей «Политике»... это не был также и Аристотель!.. Пусть скрутит рак этих авторов, столь великих и фантастичных! Мне так набили мозги, что я не помню ничего ни о прологе, ни о другом. Вам придется, синьоры, сегодня остаться без пролога, но комедия от того не будет менее прекрасна. Прощайте!

Из книги актера Доменико Бруни «Актерские труды» (Fatiche corniche di Domenico Bruni, detto Fulvio, 1623). Приведено в книге: К. М. Миклашевский, La commedia dell'arte, стр. 103—107.

Как читать пролог

1

Он должен выйти, как только будет спущен занавес, и медленной, степенной походкой, не спеша, дойти из глубины до середины сцены, остановиться и ждать, пока не утихнет шепот, всегда слышимый в таких местах; затем с легкостью начать. Я не хвалю манеры переходить с места на место: лучше степенно остановиться, а если двигаться, то делать не более одного или двух степенных шагов между отдельными периодами и не поворачиваться спиной к зрителям.

Из трактата Леоне де Сомми (1565—1566). Приведено в книге: К. М. Миклашевский, La commedia dell'arte, стр. 108.

2

Что касается представления пролога, то когда выходит исполнитель, пусть он помнит, что не надо говорить сразу, но сперва прогуляться по сцене, пока не утихнет говор публики и пока она не рассядется по местам; затем, став на середине сцены в хорошую позу и выставив правую ногу вперед, следует поклониться публике и, как это часто делалось, просить расположения, сказать комплимент, хвалить поэта или пьесу и, сделав реверанс, снова стать в первую позу и читать то, что выучено наизусть, начиная тихим голосом и затем поднимая тон, дабы не запыхаться к концу, дав хорошее начало; затем, снова почтительно поклонившись, выйти боком, чтобы не показывать спину публике

Из книги А. Перуччи «Об актерском искусстве». Приведено в книге: К. М. Миклашевский, La commedia dell'arte, стр. 108.

ИМПРОВИЗАЦИЯ В КОМЕДИИ МАСОК

1

Обыкновение представлять импровизированные комедии было неизвестно древним и было изобретено нашим временем; я даже не нашел никого из древних, кто бы говорил что-нибудь об этом обычае. Кроме того, кажется, что обыкновение это выпало до сих пор на долю одной прекрасной Италии, потому что один знаменитый испанский актер, прозванный Адриано, приехав вместе с другими в Неаполь играть испанские комедии, не мог даже понять, как возможно построить комедию на одном согласовании разных лиц и подготовить ее в течение менее одного часа.

Из книги А. Перуччи «Об актерском искусстве». Приведено в книге: E. Petraccone, *La commedia dell'arte*, p. 69.

2

Комедианты штудируют и снабжают свою память большой смесью вещей, как-то: сентенции, мысли, любовные речи, упреки, речи отчаяния и бреда; их они держат наготове для всякого случая, и их выучка находится в соответствии со стилем изображаемого ими лица. [...] Комедианты изучают книги, напечатанные с разрешения высокопоставленных лиц, а также выдумывают многое с той же целью. Авторы, изобретающие сюжеты или сценарии, ищут правдоподобных тем и располагают их, вызывая любопытство и смех, по способу, требуемому драматической поэзией; затем актеры, каждый для себя, штудируют согласно нуждам своей персоны; те, кто изображает любовников и дам, изучают истории, басни, стихи, прозу и науку словесности; исполнители ролей, добывающихся смеха, ломают себе голову, чтобы найти новый материал.

Нет хорошей книги, которая не была бы ими прочитана, ни хорошей мысли, которая не была бы ими использована, ни описания, которому бы они не подражали, ни сентенции, которой бы они не воспользовались, так как они много читают и обирают книги; многие из них переводят речи с иностранных языков и ими украшаются; многие выдумывают, подражают, дополняют—одним словом, все штудируют, что можно видеть по сочинениям, которые они отдают в печать, как-то: стихи, речи, комедии, сценарии, письма, прологи, диалоги, трагедии, пасторали и прочие вещицы, для актеров не плохие. Таким образом, почти все они полны духом науки и украшены хотя бы видимостью ученой добродетели.

Из книги Н. Барбьери «Прошение» (N. Barbieri, *La supplica*, Venezia, 1634, pp. 47, 202).

Прежде чем выпустить кого бы то ни было на публичную сцену, следовало бы услышать, что он знает, желая представлять, и знаком ли он с правилом, что те, кто приходит играть комедии, чтобы не работать, должны воротиться обратно, чтобы работать и не играть комедий. Такое правило принесло бы много пользы. Те, кому нравится изображать трудную роль влюбленного, должны обогатить сначала свою память приятным количеством благородных речей, соответствующих разнообразию материи, которого требуют условия сцены. Но следует предупредить, что слова, следующие за заученными, должны быть с ними однородны, дабы заимствование казалось собственностью, а не грабежом; для достижения этого не следует пренебрегать советом насчет частого чтения книг, непременно элегантных, дабы у читающего остался такой

отпечаток приятных фраз, который, обманывая слушателя, был бы принят за порождение фантазии представляющего актера.

Читающий должен устроить так, чтобы его интеллект командовал памятью, распределяющей сокровищницу заранее обдуманых мыслей в обширном поле подходящих моментов, постоянно представляемых комедией, и, таким образом, вызвать поощрение, а не ненависть, какую вызывают некоторые лица, объясняющиеся с тупым слугой или с низкой женщиной в той ученой форме, которая употребляется в разговоре с людьми сведущими и знатными.

Из книги П. М. Чеккини «Плоды новых комедий» (P. M. C e c c h i n i, Frutti délie moderne commedie, 1628).

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КОМЕДИИ МАСОК

1

Цель актера—приносить пользу забавляя, но удовольствие не всегда приходит вместе со смехом, ибо подчас вещи поразительные доставляют больше удовольствия, чем какое бы то ни было действие, вызывающее смех, и хорошо построенная фабула является истинной усладой для острого ума. [...]

Комедия—увеселение приятное, но не шутовское, поучительное, но не неприличное, шутовское, но не наглое. [...] Шутки дают пьесам приправу, но не всегда, потому что бывают такие серьезные пьесы, в которые шутки никаким способом не умещаются, и когда их вставляют, они расстраивают всю фабулу. Удовольствие, доставляемое такими пьесами, заключается в привлекательности хорошо объясненных случайностей, в которых, даже при отсутствии смешных острот, можно найти единство фабулы и сцепление сцен, показанных в их строгой необходимости. Это доставляет такое удовольствие, которое остается пищей благородных умов. [...]

Основанием актерского искусства является не смешить, но усладить поразительными выдумками и историческими и поэтическими трудами.

Где найти такого глупого человека, который бы не понимал разницу между «быть» и «казаться»? Шут является реальным шутом, но актер, который изображает смешных персонажей, притворяется шутом, и потому он носит на лице маску или же накладную бороду и грим, чтобы показать, что он другое лицо. [...] Потому актеры вне сцены являются другими людьми, носят другие имена, изменяют платье и придерживаются других обычаев. Шут же всегда остается одинаковым и по имени, и по наружности, и по поведению, притом не в течение двух часов в день, но в течение всей своей жизни, и не только на сцене, но также дома и на улице.

Итак, актер отличается решительно во всем от шута, хотя иной раз он и изображает шута; и точно так же, как если он изображает принца, короля или императора, его вне сцены не считают ни принцем, ни королем, ни императором, точно так же, если он играет роль шута, его не должны считать шутом. [...] Вне сцены не говорят «ты» изображающему носильщика, как не называют «высочеством» изображающего принца. [...]

Нравоучение в комедии напоминает хлеб за обеденным столом, а удовольствие является как бы всем остальным, что подается к столу. Никогда никто не двинется из своего дома, чтобы пойти есть хлеб на званом обеде, но он охотно пойдет туда либо ради беседы, либо ради разнообразных вкусных блюд; и все же никогда не бывает званого обеда без хлеба. Точно так же обстоит и с комедией: никогда никого не приглашают туда на нравоучения или деловые указания, но на веселые вещи; и все же никогда не играют, не стремясь подать хороший пример. [...]

Я ни в коем случае не намерен, хваля комедию, как бы она ни была целомудренна, выдавать ее за духовную вещь, но я считаю ее честным и порядочным увеселением.

Из книги Н. Барбьери «Прошение». Приведено в книге: E. Petraccone, *La commedia dell'arte*, pp. 26—37.

2

Вся беда в том, что теперь всякий считает себя способным к исполнению импровизированных комедий, и даже самые гнусные подонки общества занимаются этим, полагая, что это легкое дело. Но незнание трудностей происходит от невежества и тщеславия. Потому-то презреннейшие скоморохи и плясуны, которые вбили себе в голову привлекать публику и увеселять ее речами [...], хотят представлять на площадях импровизированные комедии, калеча сюжеты, говоря невпопад, жестикулируя подобно умалишенным и, что хуже всего, делая тысячу неприличий и гадостей ради того, чтобы вытащить затем у зрителей из кармана свой мерзкий заработок, полученный путем разных надувательств, вроде продажи вареного масла, противоядий, которые отравляют, и лекарств, способных вызвать такие болезни, каких не имеешь. Они напоминают тех невежественных живописцев, которые, берясь снимать копии с картин известных мастеров, делают больше каракуль, чем мазков.

Однако предоставим ее злой участи всю эту гнусную, подлую и достойную всяческого поношения чернь и скажем, что если образуется какой-либо кружок артистов, желающих представлять импровизированные комедии, то он сможет добиться настоящего толка, подражая лучшим комедиантам, которые занимаются этим, [...] делая для собственного удовольствия то, что эти последние делают за плату. Многие академии занимались этим превосходным занятием в Неаполе, в Болонье и во многих других городах Италии, а в Палермо несколько лет тому назад даже образовалась академия под названием Расстроенных [...], согласно уставу которой всякое лицо, приходившее послушать их, вынуждено было играть с ними импровизированную комедию, если его пригласят.

Из книги А. Перуччи «Об актерском искусстве». Приведено в книге: E. Petraccone, *La commedia dell'arte*, pp. 70—71.

ПРИМЕЧАНИЯ

Первое свидетельство о комедии масок

¹ Данная карнавальная песня 1559 года, написанная флорентийским драматургом я новеллистом Антон-Франческо Граццини, считается первым достоверным свидетельством о существовании комедии масок. Она предназначена к исполнению двумя основными персонажами этого жанра—венцианцем Панталоне и бергамцем Дзанни, которые рекомендуют себя представителями труппы бродячих комедиантов и противопоставляют свое веселое искусство игре трагических актеров, вызывающей зевоту у зрителей.

Первое известное представление комедии масок

¹ «Импровизированной комедией в итальянском вкусе» называется здесь типичная комедия масок. Тем не менее в описываемом древнейшем спектакле этого жанра есть ряд отступлений от позднейшего канона, а именно: а) спектакль был поставлен и сыгран не профессионалами, а любителями; б) он был поставлен не в Италии, а за границей (в Баварии); в) он был предназначен для придворных, а не для народного зрителя. Среди персонажей спектакля бросается в глаза отсутствие второй пары любовников, а также Доктора * второго Дзанни.

² Орландо ди Лассо (1532—1594)—выдающийся итальянский композитор-контрапунктист, мастер многоголосного музыкального письма.

³ Маньифико (дословно «великолепный») — старинное наименование маски венецианского купца в комедии масок, обычно называемой Панталоне.

⁴ Массимо Трояно—видный итальянский композитор XVI века.

⁵ Конечно, здесь не может идти речь о полном тексте, раз все было готово в один день.

⁸ Кава—городок в Неаполитанской области, славившийся наивностью жителей.

Игра в приму

¹ Этот сценарий отличается очень небольшим количеством действующих лиц (6 вместо обычных 10) и тем, что Ковьелло вместо роли первого Дзанни исполняет здесь роль второго старика (вместо отсутствующего Доктора). В то же время прямые функции Ковьелло выполняет специально введенный персонаж, именуемый Фурбо (т. е. плут).

³ Прима—старинная азартная карточная игра.

Император Нерон

¹ Данный сценарий импровизированной трагикомедии вводится специально для того, чтобы подчеркнуть жанровое разнообразие театра «комедии масок».

Характеристика масок

¹ Франкатриппа—вариант второго Дзанни—нескладного и наивного простака. Часто фигурирует в серии комических театральных гравюр Жака Калло «Фесценнинские пляски» («I Balli di Sfessania»).

² Капитан Кардон—один из многочисленных вариантов образа Капитана, зарисованный Калло в серии «Фесценнинские пляски».

³ Финоккио (Finocchio—дословно «хитрый глаз»)—одно из наименований первого Дзанни—ловкого хитреца и проныры.

⁴ Оба Дзанни в комедии масок предполагались происходящими из окрестностей ломбардского города Бергамо, но первый Дзанни считался уроженцем горных окрестностей Бергамо, а второй—уроженцем его низменных окрестностей.

⁵ Ковьелло, Жангурголо и Пульчинелла—маски южной, неаполитанской разновидности комедии масок.

Образцы стандартных диалогов

¹ Клото—одна из трех Парок, обрывавшая нить человеческой жизни (из греческой мифологии).

ГЛАВА ПЯТАЯ

ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ И СЦЕНА В ИТАЛИИ XVII ВЕКА

ТЕАТР ФАРНЕЗЕ В ПАРМЕ

1

Театр в Парме является одной из самых больших и прекрасных вещей, которой герцоги Фарнезе обогатили свою столицу¹. Подобного ему нет во всей Италии. Он [...] вмещает более 1200 зрителей [...] Все здание имеет 59 туаз² в длину, включая сюда лестницу и вестибюль, который находится наверху лестницы; ширина здания—16¹/₂ туаз.

Сама сцена имеет 20 туаз 4 фута длины; но отверстие сцены имеет всего 6 туаз 4 фута; этого, повидимому, слишком мало для такого обширного театра, но здесь уверяют, что это содействует лучшему звучанию голосов. Просцениум, или передняя часть сцены, декорирован большим коринфским ордерам, который равняется всей высоте зала, каковая имеет в себе 11 туаз 2 фута; промежутки между колоннами украшены нишами и статуями. Окружность зрительного зала заполнена двенадцатью ступенями наподобие амфитеатров древних римлян и Олимпийского театра в Виченце. Средние ступени имеют 36 туаз в окружности. Ступени имеют высоту 24 фута и образуют как бы подножие двух архитектурных ордерам, которыми декорирован зрительный зал. Один из них дорический, а другой—ионический; они имеют высоту 36 футов. Междустолпия образуют ложи, а антаблемент завершается балюстрадой со статуями.

Два боковых входа в зрительный зал образованы двумя триумфальными арками, на которых стоят конные статуи [...] Пустое пространство, находящееся в середине зала, имеет 20 туаз в длину и 9 в ширину; оно могло бы вмещать огромное множество зрителей; но говорят, что оно было предназначено для устройства своего рода навмахий, так как оно может быть заполнено водой посредством проведенных туда водосточных труб; это давало возможность создавать прохладу в зале и организовывать в нем спектакли на воде. [...]

Несмотря на огромные размеры театра, он отличается очень хорошей акустикой. Я сам убедился в том, что лицо, стоявшее в глубине зрительного зала, превосходно слышало беседу, которая происходила в самой задней части сцены. Этот эффект поразителен, и он заставляет предположить в архитектуре, создавшем план этого театра, необыкновенное искусство.

В настоящее время оперу представляют не в этом большом театре, который не используется после 1733 года и сейчас очень запущен. К тому же он настолько обширен, что осветить его стоит очень дорого, и он кажется

пустынным, если только какой-нибудь экстраординарный случай не привлечет в него очень много народу.

Из анонимного описания путешествия по Италии в 1765—1766 гг. (Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766, t. 1, Yverdon, 1769, pp. 382—384).

2

В Парме имеется очень большой театр, который даже слишком велик для обыкновенных спектаклей, но его замысел весьма хорош. Он имеет форму полуовала; вся нижняя часть состоит из ступеней античного образца, доходящих примерно до высоты наших лож второго яруса. В этом театре есть только один ярус лож, и этот ярус представляет собой галерею, украшенную простыми колоннами, расположенными на одинаковых расстояниях и поддерживающими арки; галерея увенчана архитектурным карнизом. Наверху находится раек с несколькими рядами скамей. Это единственный в Италии театр нового времени (если оставить в стороне театр Палладио), который является настоящим произведением архитектуры. Все остальные театры—просто набор одинаковых лож, расположенных шесть ярусами один над другим; это не заслуживает названия архитектуры; обычно в них не видишь никакого другого украшения, кроме столбов, поддерживающих эти ложи и лишенных каких бы то ни было благородных украшений. Пармский театр имеет один недостаток: для того чтобы его ступени не занимали слишком много места, каждая из них имеет очень мало глубины, и при переходе от одной ступени к другой всегда рискуешь упасть.

Овальная форма этого театра является, несомненно, прекраснейшей, если учесть невозможность, в силу наших обычаев, пользоваться формой полного полукруга, которую употребляли в древности. Этот большой театр с его ступенями должен являть собою великолепное зрелище, когда он наполнен зрителями.

Из «Путешествия по Италии» Кошена (Cochin, Voyage d'Italie, v. 1, Paris, 1769, pp. 67—68).

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР НАЧАЛА XVII ВЕКА ПО ОПИСАНИЯМ И. ФУРТЕНБАХА¹

1

Описание дворцового театра герцога Тосканского

Взглянув оттуда (то-есть с верхней галереи дворца Питти.—*Ред.*) вниз, через странные окна, можно увидеть театр, в котором исполняются княжеские комедии, а также комедийную сцену и очень красивые приспособления, при помощи которых всему сооружению можно придать с большой быстротой новый вид, согласованный с содержанием отдельных актов, для чего прибегают к различным приемам, разнообразно видоизменяя их. Нельзя не отметить, что в наших краях (то-есть в Германии.—*Ред.*) подобные изящные театры нигде не сооружались. Дабы любитель таковых мог немного насладиться ими, прилагается гравюра на меди, которая позволяет заглянуть в глубь [сценической) перспективы и увидеть несколько проходов, из которых появляются комедианты, играющие то, что полагается в данном акте. По окончании акта все сооружение превращается в парк, в лес или во что-нибудь иное с такой быстротой, что человеческий взор не может уследить [за происходящим], и изумление столь велико, что мысли зрителей сменяются, словно завороченные. Следует ли предпочитать этому прекрасному зрелищу другие увеселения, об этом я предоставляю судить знатокам. Такие пре-

вращения, различные по своему виду, можно было увидеть шесть-семь раз в одной комедии; раскрывались облака, из них появлялись приятные музыканты, а боги показывались в поэтическом облике и спускались на землю разнообразными способами. Пересказать все было бы слишком длинно.

Из «Нового путеводителя по Италии» («*Newes Itinerarium Italiae*», 1627) Приведено в статье: А. А. Гвоздев, Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков. Сб. «О театре», временный Отдел истории и теории театра Гос. института истории искусств, вып. III. Л., 1929, стр. 107—108.

2

Похвалы новой итальянской сцене

Таковы те сооружения, на которые итальянцы затрачивают очень большие средства, и вовсе не напрасно, ибо что же может доставить знатным господам и их дамам больше наслаждения, чем созерцание подобного прекрасного, удивительно часто изменяющегося строения, с помощью которого тяжелые мысли быстро превращаются в приятные, тем более, что глаз созерцает при этом нечто прекрасное, ухо слышит в это время обаятельную музыку, а разум внимает с большим упоением искусным речам превосходного оратора или комедианта, при этом появляющегося; а эти лица, произносящие речи, являются столь превосходными актерами, что приходится только удивляться их игре. Какую именно историю, трагедию или комедию следует разыгрывать на только что описанной сцене, это предоставляется усмотрению знатного хозяина; если сцена или подмостки будут выстроены по указанному образцу, то это сооружение окажется достаточно приспособленным ко всякого рода представлениям, которые пожелают в нем устроить. В дальнейшем придется вносить изменения только живописного порядка; тому, кто предпримет постройку такого сооружения, не следует сомневаться, что он сумеет выполнить все правильно и искусно.

Из «Гражданской архитектуры» («*Architecture civilis*», 1628). Приведено в статье: А. А. Гвоздев. Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков. Сб. «О театре», вып. III, Л., 1929, стр. 111—112.

3

Четыре занавеса комедийной сцены

Когда сцена [или помост] выстроена до конца и стоит разукрашенной, то не подобает, чтобы зрители увидели ее сразу, как только они войдут в театр. Поэтому всегда следует помещать перед сценой фуога, или занавес, который больше всего понравится; но установить его надо так, чтобы в одно мгновение его можно было оттянуть на сторону или же опустить в особый ров находящийся перед сценой. Когда зрители войдут в театр и займут SWOP места, они не должны видеть ничего другого, кроме названного занавеса. Все же, что выстроено позади него, должно считаться неведомым для них. Этой рождающей изумление мыслью им надлежит удовольствоваться. НЕ короткий срок. Но, таким образом, у них пробуждается еще большее желание чаще посматривать на сцену, в особенности, если в то же самое время Мещетино и Скапино, оставаясь невидимыми, гоняются друг за другом, и слышатся диковинные речи и крики, поются разные песни и звучат лютни и тиорбы². Затем раздаются сильный шум и треск, словно все грозит обрушиться. а также звук труб и литавр; как раз во время этой сумятицы занавес мгновенно падает, и появляется героическое перспективное сооружение, а в тс

же время прологист, то-есть первый актер, прогуливается взад и вперед по сцене, и его изящная речь раскрывает содержание [представления] в столь очаровательном виде, что зрители, пораженные столь героическими предметами, уже не знают, находятся ли они на земле или за пределами ее. Так развивается действие комедии от одного акта к другому. Названные четыре занавеса могут быть использованы, кроме того, во многих других случаях, и устанавливаются их можно не только в залах, но и на лестницах и во дворе, в особенности же в парках, где они, будучи нарисованы, например, на стене, могут доставить большую радость, и опытный художник сумеет их устроить без дальнейших указаний.

Из «Увеселительной архитектуры» («Architecture recreationis», 1640). Приведено в статье: А. А. Гвоздев, Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков. Сб. «О театре», вып. III, Л., 1929, стр. 114—115.

4

Задняя сцена

[На задней сцене устраивается] зал, или лес, или гора Синайская, или море, или все, что будет угодно, все это может быть выполнено вполне удобно, так как здесь имеется достаточно места для расположения диковинных явлений... [Так, в глубине сцены, у задней стены, замыкающей «задний ров», может быть устроена] комната, украшенная коврами в виде зала с королевским тронем, на который сядет князь, король или государь, а по обе стороны от него имеется желанная возможность расставить его советников, что создаст, уходя в глубину, весьма героическую картину. Этот зал может быть использован весьма разнообразно. Если же снять его дощатый пол, то в заднем рву можно показать море с волнами и качающимися на волнах кораблями, китами и тому подобными морскими существами.

Из «Мужественного зеркала искусства» («Mannhafter Kunstspiegel», 1663). Приведено в статье: А. А. Гвоздев, Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже XVI—XVII веков. Сб. «О театре», вып. III, Л., 1929, стр. 136—137.

НИКОЛА САВБАТИНИ

ОБ ИСКУССТВЕ СТРОИТЬ ДЕКОРАЦИИ И МАШИНЫ В ТЕАТРАХ (1638)

Отрывок из книги второй

ГЛАВА I

О смене и превращении декораций

Мы уже говорили в первой книге, как надо ставить декорации и о приспособлениях для этого; теперь в этой, второй, книге речь будет идти об интермедиях. А так как, повидимому, в настоящее время представления интермедий не могут быть удачными, если частично или полностью не менять декорации, я считаю необходимым остановиться на способе, как это надо делать; ибо, разумеется, смена декораций является такой вещью, которая может зрителям доставить не только удовольствие, но и изумление, в особенности если она делается быстро и незаметно для глаза. Выполнить ее как следует нелегко; поэтому приходится прибегать к разным вспомогательным

средствам. Так, например, можно посадить кого-нибудь из своих людей в самый дальний угол театрального зала; в определенный момент, когда должна произойти смена декораций, человек этот, сговорившись заранее с другим лицом, затевает в зале ссору, или (что, правда, может вызвать чрезмерное волнение) делает вид, что рушатся ступени лестницы, или начинает бить в барабан, трубить или извлекать звуки из какого-либо другого инструмента, стараясь отвлечь внимание зрителей от сцены, где в это время происходит перемена декораций. Действовать при этом надо осторожно, чтобы не вызвать никаких подозрений и чтобы о приеме этом знали только те, кто его осуществил.

Лучшим из этих вспомогательных приемов я считаю удар в барабан или вообще звук какого-либо инструмента, ибо если затеять ссору в зале или сделать вид, что рушатся ступени лестницы, поднимется большой шум, который не так легко прекратить, между тем как после удара в инструмент зрители скоро успокаиваются, снова поворачиваются к сцене и с удовольствием и удивлением рассматривают новые декорации, которые открываются их взорам.

ГЛАВА II

Как надо делать теларии двух передних домов

Если нужно ставить декорации так, чтобы они во время интермедий менялись, нельзя верхнюю часть обоих передних домов сооружать так, чтобы она была соединена с боковым фасадом, как это бывает у обыкновенных декораций [...]. Дома должны стоять раздельно и совершенно неподвижно, чтобы при смене декораций сидящим в зале не было видно, что делается внутри.

Однако надо следить за тем, чтобы теларии двух первых домов, то-есть их передний фасад, были хорошо прикреплены к планшету и балкам, которые закладываются в углубления, прорубаемые в стенах, для того чтобы дома не двигались, если произойдет сотрясение от машин или от других обстоятельств [...].

ГЛАВА III

Как можно украсить просцениум

Хотя способ, о котором мы говорили в предыдущей главе, а именно: прикрепление домиков плотно к планшету на просцениуме, ранее был самым распространенным и общепринятым, все же, повидимому, он не лишен некоторых недостатков, ибо, когда приходится превращать декорации домов, скажем, в лес, горы и т. п., трудно добиться хорошего результата и правдоподобия, если эти два дома остаются на своих местах и не меняются. Для того чтобы избежать такого неудобства, можно поставить на просцениуме арку с колоннами и статуями, а позади нее расставить декорации. Это даст не только уверенность в том, что задние части декораций не будут видны, но и послужит украшением сцены, дав ей большую глубину. Позади такой арки можно разместить много ламп, которые будут освещать не только дома на сцене, но и все небо, причем никто их не будет видеть и знать, где они находятся. При сооружении таких арок надо иметь в виду, чтобы они не были прикреплены к планшету, а свободно передвигались, как это говорилось о рампе в главе III первой книги.

ГЛАВА IV

Как можно закрыть остальные декорации, чтобы их можно было менять по первому способу

После того как лицевой фасад двух передних домов хорошо прикреплен и сооружена арка, как мы сказали выше, надо установить остальные декорации для того, чтобы смену, если в этом явится необходимость, можно было

бы произвести по первому способу, о чем будет идти речь в следующей главе. Надо придерживаться следующего порядка. В верхней части дома, изображающей крышу, не должно быть никаких выступов или труб; там помещают овальный карниз, хорошо отполированный и совершенно гладкий для того, чтобы смена декораций могла произойти без всяких затруднений [...].

По обеим сторонам сцены сооружают маленькие помосты, соответствующие длине всех домов. Они должны быть хорошо прикреплены к стенам и быть ниже крыш домов по крайней мере на 4 фута, но и не очень низки по отношению к планшете, чтобы под ними можно было легко проходить. Архитектору в этом случае необходимо быть очень осмотрительным, чтобы при представлении не могло произойти несчастного случая.

ГЛАВА V

Как можно менять декорации

После того как дома установлены по описанному нами способу, берут холст, не толстый, но тонкий и легкий; из него делают полотнища соответственно числу домов и таких размеров, чтобы они могли хорошо прикрыть

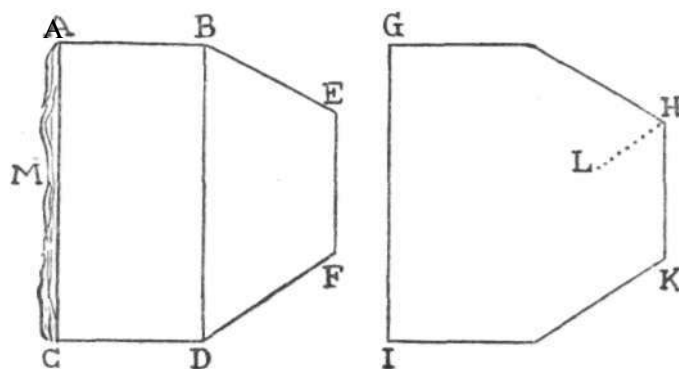


Рис. 1.

передний и боковой фасады каждого дома. Эти полотнища расписывают соответственно тому, что надо будет изобразить, причем художнику надо указать, чтобы клей или другое вяжущее вещество были очень мягкими для того, чтобы эти куски холста могли легко сдвигаться и раздвигаться, если понадобится закрыть или открыть дома. Когда полотнища готовы, берут две палки длиной в 2,5 фута и толщиной в 1,5 дюйма, причем рекомендуется делать их из хорошего, крепкого, гладкого дерева. К верхнему концу одной из этих палок приколачивают конец полотнища, то-есть его узкую часть, которая должна прикрыть крышу дома. Затем берут другую часть холста по верхней кромке и приколачивают ее к краю крыши переднего фасада этого дома. Таким образом, весь холст собирается в самом начале этого фасада так, чтобы сидящие в зале ничего не могли заметить. Таким же способом поступают и с остальными домами.

В тот момент, когда должна произойти смена декораций, по обеим сторонам холста становится не менее двух человек, которые держат в руках палку с прикрепленным к ней полотнищем; предварительно конец палки и овальный карниз, который проходит по краю крыши, хорошенько намазывают. Когда надо менять декорации, упомянутые люди проводят палку от начала крыши и до конца ее, отчего холст двигается, и дом мгновенно закрывается. Точно

таким же способом пользуются, когда дома надо открыть, только движение производится в обратном направлении. В том случае, если боковые стороны домов очень длинные, в середине холста ставят еще палку. Для этой цели берут еще людей. Одни двигаются до конца дома, а другие до его середины. Так же поступают, когда дома надо открыть.

Пусть будет фасад ABCD, боковая сторона BEDF, а край крыши ABE, где проходит хорошо намыленный и гладкий овальный карниз. Кусок холста, который должен закрыть вышеупомянутый дом ABCDEF, пусть будет GHIK. Палка HL будет прикреплена в точке H к узкой части вышеуказанного холста GHIK и верхний конец G широкой части будет прибит к крайней точке A вышеуказанного дома. После этого весь холст собирают в точке M в начале переднего фасада AC. Когда наступает нужный момент, конец палки H проводят над ABE так, что H второго рисунка приходится на E первого, а K приходится на F, и таким способом указанный дом закрывается. То же самое происходит, когда дом открывают, только в обратном порядке.

ГЛАВА VI

Как можно менять декорации вторым способом

Для того чтобы менять декорации вторым способом, надо так расположить дома на планшете сцены, чтобы второй отстоял от первого на три дюйма, третий от второго на таком же расстоянии и в том же порядке остальные, если в них есть необходимость.

После этого изготовляют теларий, длиной, шириной и высотой с второй дом, и на него навешивают холст, на котором нарисовано то, что нужно при перемене; кроме того, за передним домом в планшете делается желобок, шириной около 2 дюймов, глубиной 3 дюйма и длиной как первый и второй дома; аналогичное углубление делается на верхушке крыши. Так же поступают с остальными домами, то-есть ставят теларии позади второго, чтобы закрыть третий, позади третьего, чтобы закрыть четвертый, и так же поступают в отношении всех остальных домов, если они есть.

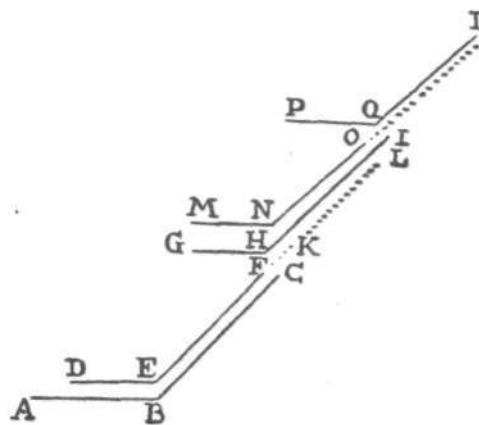


Рис. 2.

Когда все теларии готовы и разрисованы, ставят первый в желобок за первым домом, чтобы он мог легко скользить перед вторым. Так же точно проделывают с остальными домами, причем необходимо обратить внимание, нужны ли по ходу действия окна и двери первого и второго дома. В этом случае надо в телариях прорезать отверстия соответственно тем местам, где должны быть окна и двери, чтобы ими можно было пользоваться во время представления. Для выполнения этой задачи надо поставить у каждого телария двух опытных людей, которые хорошо знают, по какому сигналу они должны действовать, и когда раздастся звонок, они одновременно откатали бы теларии на свои места, намылив предварительно края телариев и желобки; в том же порядке надо поступать со вторым и следующими домами. Впрочем, для первого можно пользоваться первым способом, как это было указана в главе V.

Пусть будет первый домик ABC, а теларии позади DEF, который должен закрыть второй домик GHI, а желобок EFKL, ибо когда E будет в точке K, то соответственно F будет в L. То же произойдет в верхней части в желобке

на крыше, и таким путем будет закрыт второй домик GHI. Этим же способом будет закрыт и третий домик P, когда будет двигаться теларий MNO.

Аналогично поступают и со всеми остальными домиками.

ГЛАВА VII

Как можно менять декорации по третьему способу

Третий способ смены декораций, мне кажется, гораздо лучше, чем предыдущие, о которых говорилось выше, впрочем, при условии, что он выполняется быстро, так как иначе есть опасность, что зрители увидят задний план, что исключено при первых двух. Однако следует иметь в виду, что всю эту работу надо провести с величайшей тщательностью, чтобы не произошло никакого беспорядка.

Для этого надо взять теларий, основание и верхушка которых имеют форму равнобедренного треугольника, как мы об этом узнаем дальше; длина, высота и ширина, а также и число их должны соответствовать домикам, расположенным на сцене, причем перспектива создается наклоном верхней части для крыш, как об этом говорилось уже в первой книге в главе II; основания треугольников должны находиться на равном расстоянии от горизонта, а не от наклона планшета.

Когда на теларий будет натянут расписанный холст и их расставят по местам, через каждый из них пропускается стержень, который прикрепляется в середине верхнего треугольника и соответственно проходит через отверстие, проделанное для этой цели в планшете, причем конец его устанавливается на специальном кубике, находящемся в трюме для того, чтобы он был в равновесии и мог свободно вращаться. Так же поступают и с другими треугольниками.

После этого в середине трюма помещают два вала: один со стороны просцениума, другой со стороны средней части сцены. Они должны быть такой толщины, чтобы при поворачивании их на полоборота веревки, накрученные на стержень, могли наматываться на них и разматываться, причем стержни должны быть так устроены, чтобы при неполном обороте валиков (как уже было сказано) веревки наматывались и разматывались как на самих валиках, так и на стержнях, благодаря чему получается возможность показать другой фасад дома на сцене.

Когда надо будет вращать треугольники (призмы), чтобы произвести смену декорации, то-есть показать лес или еще что-нибудь, то начинают вращать первый вал, и, следовательно, один конец веревки, накрученный на стержне, будет разматываться с него и наматываться на первый вал; в то же самое время другой конец веревки будет наматываться на стержень и разматываться со второго вала, и, таким образом, будет перемещаться фасад дома, изображенный на треугольнике (призме).

Чтобы поставить треугольник (призму) опять на свое место, поступают следующим образом: поворачивают второй вал, находящийся в трюме приблизительно под просцениумом, на полоборота, отчего веревка раскручивается со стержня и поступает на вал; одновременно другая веревка наматывается на стержень, разматываясь с первого вала, и немедленно дом, изображенный на треугольнике (призме), возвращается на свое место.

Для выполнения этой работы надо брать опытных и добросовестных людей, ибо при таком множестве веревок есть опасность, что они могут перепутаться и получатся беспорядок.

Чтобы избежать этого неудобства, я советовал бы взять сведущих людей, которые хорошо знают сигналы, как об этом говорилось в предыдущей главе, чтобы они проделали эту работу. Надо поставить по одному около каждого треугольника (призмы), чтобы они легко могли его поворачивать назад

и вперед, не нарушая равновесия и не путая ни веревок, ни валов, что, безусловно, дело нелегкое [...], но все же оно должно быть сделано.

Пусть будет верхний треугольник ABC, а нижний DEF, так что передний фасад дома будет ABDE, а боковой BEFC, причем задний фасад должен изображать лес или еще какой-нибудь пейзаж, нужный для интермедии. Вертикальный стержень GHK прикреплен в середине верхнего треугольника своим верхним концом в торке G, а нижним в точке H. Он проходит через отверстие I, сделанное в планшете LMNO, и прикреплен в трюме так, что находится в равновесии в точке K. Пусть первый вал P находится со стороны средней части планшета, а второй Q под просцениумом. Пусть один конец веревки будет прикреплен к первому валику в точке P, другой—намотан на стержень в точке R, конец второй веревки привязан к этой оси в точке S, а другой намотан на втором валике Q. Если хотят, чтобы треугольник (призма) повернулся, как об этом говорилось выше, надо повернуть первый валик на полоборота, отчего первый конец веревки будет наматываться на первый валик P, а другой раскручиваться со стержня R, и в то же самое время второй кусок другой веревки будет наматываться на стержень и разматываться со второго валика Q, и треугольник (призма) будет вращаться и показываться та часть декорации, которая нужна для интермедии, ибо когда рычаг T первого вала попадет в V, то и точка D будет в F и F в E нижнего треугольника,

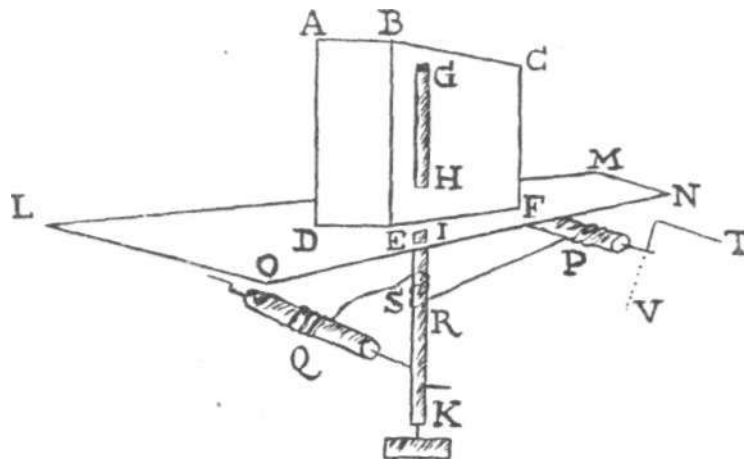


Рис. 3.

а точка A верхнего будет в C, а C в B. Когда понадобится, чтобы треугольник (призма) стал на свое место, надо будет вращать второй валик Q, как это делалось с первым P, и треугольник (призма) вернется снова на свое прежнее место. Таким же способом будут вращаться все [дома] призмы, скрепленные веревками со своей осью и с двумя валами, и они могут появляться и исчезать, как и каждая из них в отдельности.

Можно было бы пользоваться и одним валом, намотав на него требуемое количество веревок в разных направлениях, но это слишком сложно и опасно, чтобы из этого вышел толк.

Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e macchine ne'teatri*, Ravenna, 1638. Uebersetzt und mit-samt dem Urtext herausgegeben von Prof. Dr. Willi Flemming, Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen, 1926, Ss. 71—80.

ПОСТАНОВКИ ДЖАКОМО ТОРЕЛЛИ В ПАРИЖЕ

1

Притворная сумасшедшая (1645)

А

14 декабря королева в сопровождении большей части двора присутствовала на представлении комедии Джулио Строцци «Притворная сумасшедшая» («La finta pazzo»)¹, разыгранной труппой итальянцев в большом зале Пти-Бурбон². Все присутствовавшие были менее очарованы декламацией, поэзией и музыкой, чем декорацией театра, искусными сценическими машинами и восхитительными переменами декораций, дотоле неизвестными во Франции. Это—изобретение синьора Жака Торелли³, итальянца. Оно сопровождалось весьма занимательным балетом, сочиненным синьором Жакком-Батистом Бальби.

Из придворной газеты 1645 г. Приведено в книге: Н. Prunières, L'opéra italien en France avant Lulli. Paris, 1913, pp. 74—75.

Б

В среду 27 декабря после обеда я отправился с господином де Фурси в итальянскую комедию, где я увидел сцену пяти различных видов. Первая изображала три кипарисовые аллеи невероятной длины; вторая—Хиосский порт, где были очаровательно изображены Новый мост и площадь Дофина⁴, третья изображала город; четвертая—дворец с огромными апартаментами, пятая—сад с красивыми пилястрами. Во всех этих разнообразных видах перспектива была столь хорошо соблюдена, что все эти аллеи казались бесконечными, хотя сцена имела всего четыре или пять футов длины.

По ходу пьесы, изображавшей нахождение Ахилла греками, танцевался балет медведей и обезьян, балет страусов и карликов и балет эфиопов и попугаев. Сначала Аврора незаметно поднималась с земли на колеснице и затем пролетала с удивительной быстротой над сценой. Четыре Зефира таким же способом взлетели на небо, четыре опустились с неба и снова поднялись той же быстротой. Эти машины заслуживали того, чтобы их посмотреть.

Из дневника Оливье Лефевра д'Ормессона (Olivier Lefebvre d'Ormesson). Приведено в книге: Н. Prunières, L'opéra italien en France avant Lulli, pp. 75—76.

2

Свадьба Фетиды и Пелея (1654)

А

Большой королевский балет и комедия на музыке были представлены во вторник вечером в первый раз, а вчера вечером—во второй раз, и многочисленная аудитория осталась в полном восхищении от нежности музыки, красоты балетных выходов, разнообразия и богатства декораций и машин. Но больше всего остального возбуждало восторг изящество короля, который, казалось, совершенно не устал, несмотря на большое количество выходов, в которых ему пришлось выступить в балете⁵. Господин кардинал Мазарини

не имел удовольствия присутствовать ни на первом, ни на втором представлении, так как его высокопреосвященство страдало от нефритных болей.

Из письма Бардуччи (Barducci) от 17 апреля 1654 г. Приведено в книге: Н. Руньере, *L'opéra italien en France avant Lulli*, p. 161.

Б

Его высокопреосвященство, избавившись от своих нефритных болей, присутствовало во вторник вечером на четвертом представлении большого королевского балета и комедии на музыке, которые имели громадный успех, потому что в этом спектакле были исправлены недочеты, замеченные в предыдущих представлениях. Король так доволен спектаклем, что он пожелал, чтобы пьесу поставили вчера вечером снова, и он решил продолжить ее представления еще пять раз, чтобы весь свет мог насладиться ею. Уже были приглашены послы и другие сановники государей, городская магистратура, члены парламента и других судов.

Из письма Бардуччи от 24 апреля 1654 г. Приведено в книге: Н. Руньере, *L'opéra italien en France avant Lulli*, p. 162.

В

Содержание пьесы

Пелей, король Фессалии, влюбленный в Фетиду и преследуемый двумя могущественными соперниками, Юпитером и Нептуном, добивается вследствие советов Хирона и помощи Прометея выйти из строя. Нептун отступает вследствие своей старости, а Юпитер, еще более старый, но также и гораздо более важный, отказывается от нее из собственной выгоды. Таким образом, Фетида, полностью убедившись в постоянстве и верности своего возлюбленного, соглашается выйти за него замуж. Тогда играют свадьбу, на которой происходит большой съезд богов и богинь.

Из либретто «Свадьбы Фетиды и Пелея», изд. Р. Баллара (Ballard, 1654). Приведено в книге: Н. Руньере, *L'opéra italien en France avant Lulli*, p. 164.

Г

Финал

Фетида и Пелей появляются сидящими на высоком троне, верх которого переходит в перспективу небесного свода, где находятся амурь, а другая часть сцены превращается в облако, сквозь которое блещут все божества, прибывшие на свадьбу. Геркулес приводит туда Прометея, освобожденного по приказу Юпитера. Между тем Юнона и Гименей, сопровождаемые Знаниями, составляющими божественную гармонию, спускаются на большой машине. Все они присоединяются к свободным искусствам и ремеслам, изобретенным Прометеем, который привел их на празднество, и танцуют на земле гран-балет*, между тем как маленькие амурь танцуют другой балет на самом верху неба.

Из либретто «Свадьбы Фетиды и Пелея». Приведено в книге: Н. Руньере, *L'opéra italien en France avant Lulli*, p. 167.

ПРИМЕЧАНИЙ

Театр Фарнезе в Парме

¹ Театр герцога Рануччо Фарнезе в Парме сооружен учеником Палладио, архитектором Джованни-Баттиста Алеотти, в 1618—1619 годах, а открыт для публичных представлений только в 1628 году. В этом театре Алеотти впервые применил изобретенные им кулисные декорации.

² Туаза—старинная французская мера длины, равная 6 футам.

Итальянский театр начала XVII века по описаниям И. Фуртенбах

¹ Немецкий театральный архитектор и декоратор Иосиф Фуртенбах (1591—1667) получил художественное образование в Италии, где прожил с 1610 по 1620 год. После своего возвращения в Германию он начал насаждать принципы итальянской театральной архитектуры и декорационного искусства в Немецком придворном и школьном театрах. В своих многочисленных трудах, появившихся с 1627 по 1663 год, он оставил подробное описание театрального здания и сцены итальянского типа начала XVII века (до изобретения кулисы).

² Тиорба—разновидность лютни, старинного струнного щипкового инструмента.

Постановки Джакомо Торелли в Париже

¹ «Притворная сумасшедшая» («La finta pazza») Строцци представляла собой «комедию на музыке» с пением и балетными танцами. Сюжет пьесы был заимствован из греческой мифологии: это была история юного Ахилла, скрывающегося под видом девушки среди подружек дочери царя Ликомеда, Деидамии, и в конце концов женящегося на Деидамии после того, как она притворилась сумасшедшей вследствие любви к нему.

² Пти-Бурбон (Petit Bourbon)—малый дворец Бурбонов в Париже, в котором с конца XVI века давались многие придворные спектакли, балеты и маскарады, а в XVII веке выступали гастролирующие итальянские труппы. Именно в этом помещении выступала труппа Мольера в течение первых двух лет после ее возвращения в Париж из провинции (1658—1660).

³ Джакомо Торелли да Фано (1608—1678)—видный итальянский театральный архитектор, декоратор и постановщик (по тогдашней терминологии—«машинист»). Дебютировал в Венеции в 1641 году и стяжал громкую славу своими постановками опер Кавалли. В 1645 году он был приглашен кардиналом Мазарини в Париж, где дал целый ряд блестящих оперно-балетных постановок («Притворная сумасшедшая», «Орфей», «Андромеда» Корнеля, «Свадьба Фетиды и Пелея», «Докучные» Мольера), создавших ему репутацию «великого чародея» сцены. Ученик Алеотти, Торелли усовершенствовал изобретенную последним кулису и создал образцовый тип иллюзионистского оперного спектакля XVII века, построенный на преизбыточном применении полетов колесниц и других феерических эффектов.

⁴ Это был один из первых случаев перенесения на сцену реального вида современного города. Но реалистичность декорации находилась в противоречии с условной антично-мифологической атмосферой всего спектакля в целом.

⁵ В каждой из десяти картин «Свадьбы Фетиды и Пелея» было по одному балетному «выходу» (антре), в котором танцевали придворные любители во главе с юным Людовиком XIV, исполнившим в этом спектакле шесть ролей. В отличие от балетных, вокальные партии исполнялись здесь профессиональными оперными артистами.

⁶ Гран-балетом (grand ballet) назывался в балете XVII века заключительный массовый танец, объединявший всех участников балета. Гран-балет соответствовал коде нашего классического балета.

ОТДЕЛ ВТОРОЙ

ИСПАНСКИЙ
ТЕАТР

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА ОБ ИСПАНИИ XVI—XVII ВЕКОВ

Несмотря на постоянно повторяющиеся перевороты, в Испании, вплоть до нашего столетия, за исключением войны Священной лиги, при Карле I или Карле V, как его называют немцы¹, серьезных революций не было. В то время непосредственный предлог подала, как обычно, правительственная клика, которая при благосклонном содействии вице-короля Испании, кардинала Адриана, родом фламандца, довела до отчаяния кастильцев своей бесстыдной алчностью, продавая государственные должности тем, кто больше даст, и открыто торгуя судебными приговорами. Сопrotивление фламандской камарилье было лишь внешней стороной движения. Сущность его заключалась в защите вольностей средневековой Испании против захватов современного абсолютизма.

После того, как соединение Арагона, Кастилии и Гренады при Фердинанде Католике и Изабелле I² создало материальную основу испанской монархии, Карл I предпринял преобразование этого все еще феодального государства в абсолютное. [...] В формировании испанского королевства имелись условия, исключительно благоприятные для ограничения королевской власти. С одной стороны, отдельные участки территории были отвоеваны и превращены в особые королевства в течение долгих войн с арабами. В этих войнах возникли народные законы и обычаи. Постепенное завоевание, совершенное главным образом знатью, чрезвычайно усилило ее могущество и в то же время уменьшило власть короля. С другой стороны, населенные пункты и города внутри страны достигли крупного значения, ибо жители вынуждены были селиться вместе в укрепленных местах и искать безопасности от непрерывных вторжений мавров; в то же время полуостровная форма Испании и постоянные сношения с Провансом и Италией создали первоклассные торговые приморские города на побережье. Уже в XIV столетии города представляли самую могущественную часть кортесов³, в состав которых входили их представители вместе с представителями духовенства и знати. Важно также, что медленное избавление от арабского владычества в процессе почти восьмисотлетней упорной борьбы⁴ привело к тому, что полуостров, освободившись вполне, получил характер, совсем отличный от тогдашней Европы: в эпоху европейского Возрождения по своему быту север Испании был готским и вандалским, юг же арабским. [...]

Разнообразные обстоятельства соединились вместе к выгоде растущей мощи абсолютизма. Недостаток единства между провинциями парализовал их отдельные усилия; однако главную услугу Карлу оказал резкий антагонизм классов—дворянства и горожан, помогший ему унизить тех и других. Мы уже упоминали, что с XIV в. влияние городов в кортесах было весьма значительно, а со времени Фердинанда Католика Святое братство (Santa Hermandad)⁵ оказалось в руках городов мощным орудием против кастильского

дворянства, обвинявшего их в нарушении своих древних привилегий и юрисдикции. Вот почему дворянство проявило такое усердие в поддержке проектов Карла I уничтожить Священную лигу. Сломив ее вооруженное сопротивление, Карл принялся за сокращение муниципальных привилегий городов; вследствие быстрой убыли населения, потери богатства и значения их влияние в кортесах пало. Тогда Карл круто повернул оружие против дворянства, которое оказало ему помощь в подавлении городских свобод⁸, но само сохранило еще крупное политическое значение. Мятеж армии из-за неуплаты жалования принудил Карла в 1539 г. собрать кортесы, чтобы получить их согласие на налоги. Возмущенные тем, что прежние субсидии были зря истрачены на цели, чуждые интересам Испании, кортесы решительно отказали в помощи. В бешенстве Карл распустил их; когда же дворянство стало настаивать на своем изъятии из обложения в силу привилегии, он объявил, что требующие такого права не смеют участвовать в кортесах, и в самом деле исключил их из этого собрания. Для кортесов это был смертельный удар; их собрание свелось отныне к выполнению простой придворной церемонии. Третья составная часть древних кортесов—духовенство еще со времени Фердинанда Католика стало под знамя инквизиции и давно перестало отождествлять свои интересы с интересами феодальной Испании. Напротив, благодаря инквизиции церковь превратилась в самое страшное орудие абсолютизма.

Если после царствования Карла I политический и социальный упадок Испании обнаруживал все позорные симптомы медленного разложения, напоминающие худшие времена Турецкой империи, то все же при этом императоре прах древних вольностей покоился по крайней мере в пышной гробнице. То было время, когда Васко-Нуньес Бальбоа водрузил знамя Кастилии на берегах Дариена⁷, Кортес—в Мексике, -Писарро—в Перу⁸; то было время, когда влияние Испании безраздельно господствовало в Европе, когда пылкое воображение иберийцев ослепляли блестящие видения Эльдорадо, рыцарских подвигов и всемирной монархии. Свобода Испании исчезала... но вокруг лились потоки золота, звенели мечи и зловеще горело зарево костров инквизиции.

Как же объяснить то странное явление, [...] что именно в той стране, где из всех феодальных государств впервые поднялась абсолютная монархия в самых резких формах, централизация никогда не могла пустить корней? Ответить на эти вопросы не трудно. XVI век был эпохой образования великих монархий, которые повсюду воздвиглись на развалинах враждовавших между собой феодальных классов: аристократии и городов. Но при этом в других крупных государствах Европы абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства. Там она была лабораторией, в которой различные элементы общества подвергались такому смешению и обработке, что города находили возможным променять свою средневековую местную независимость и свою суверенность на всеобщее господство буржуазии и публичную власть (*common sway*) гражданского общества. Напротив, в Испании аристократия приходила в упадок, не потеряв своих самых вредных привилегий, а города утратили свою средневековую мощь, не получив современного значения.

Со времени установления абсолютной монархии эти города прозябали в состоянии непрерывного упадка. [...] По мере упадка торговой и промышленной жизни городов внутренний обмен становился реже, взаимное общение жителей разных провинций слабее, средства сообщения забрасывались, большие дороги пустели. Местная жизнь Испании, независимость ее провинций и коммун, разнообразие в состоянии общества были первоначально обусловлены географическими свойствами страны, а затем развились исторически благодаря своеобразным способам, какими различные провинции освобождались от владычества мавров, образуя при этом маленькие независимые государства; все эти явления теперь окончательно усилились и окрепли благодаря экономической революции, иссушившей источники национальной

энергии. Между тем как абсолютная монархия нашла в Испании материал, по самой своей природе не поддающийся централизации, она сделала все от нее зависящее с целью не допустить роста общих интересов, возникающих из национального разделения труда и многообразия внутреннего обмена, которые и являются подлинным фундаментом для единой системы администрации и господства общего закона. Таким образом, абсолютная монархия в Испании, имеющая лишь чьто внешнее сходство с абсолютными монархиями Европы, вообще должна быть приравнена к азиатским формам правления. Испания, подобно Турции, осталась скоплением дурно управляемых республик с номинальным сувереном во главе. Деспотизм разнообразил свой характер в различных провинциях в зависимости от произвольного толкования общих законов со стороны вице-королей и губернаторов, но при всем своем деспотизме правительство не помешало провинциям сохранить их различные законы и обычаи, различные монеты, военные знамена разнообразных цветов и особые системы налогового обложения. Восточный деспотизм затрагивает муниципальное самоуправление только тогда, когда оно сталкивается с его непосредственными интересами, но он весьма охотно допускает существование этих учреждений, пока они снимают с него обязанность что-либо делать самому и избавляют от хлопот регулярного управления.

К. Маркс, Революционная Испания (1854). К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 718 — 722.

БЕЛИНСКИЙ ОБ ИСПАНИИ XVI—XVII ВЕКОВ

1

Из народов нового человечества испанцы первые выступили на поприще всемирно-исторической жизни¹. Нация экзальтированная и фантастическая², Испания должна была на время слиться с чуждым ей по происхождению, но родственным ей (по пылкости чувства и воображения) племенем аравитян³ и сделалась представительницею рыцарственности средних веков, с ее восторженными понятиями о чести, о достоинстве и привилегированной крови, о любви, о храбрости, о великодушии, с ее фанатической и суверенной религиозностию. Отсюда это множество рыцарских романов и еще большее множество романсов на испанском языке; отсюда же объясняется и появление Сервантесова «Дон Кихота»: ибо всякая крайность там же, где возникла, и вызывает против себя реакцию.

Сочинения Державина. Статья вторая (1843). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, Огиз, М., 1948, стр. 512.

2

Испанская драма мало известна, хотя и гордится не одним славным драматическим именем, каковы Лопе-де-Вега и Кальдерон. Кажется, причина этому—национальность ее драмы, еще не возвысившейся до общего, мирового содержания⁴.

Разделение поэзии на роды и виды (1841). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, Огиз, М., 1948, стр. 58.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма об Испании XVI—XVII веков

¹ Испанский король Карлос I (правил 1517—1556) был избран германским императором под именем Карла V.

² Арагонский король Фердинанд, прозванный Католиком (правил 1479—1516), женившись на Изабелле Кастильской (1469), объединил под своим скипетром всю Испанию (1479).

³ Кортесы—сословное представительство в государствах средневековой Испании. Возникнув в XI веке, они оказывали значительное влияние на управление феодальными монархиями Пиренейского полуострова. Кортесы теряют свое значение в XVIII веке с развитием абсолютизма.

⁴ Пиренейский полуостров был завоеван арабами (маврами) в VIII веке. С начала XI века в Испании происходила героическая борьба народа за отвоевание у мавров своей территории—так называемая *реконкиста*. Эта борьба завершилась только в конце XV века падением Гренады—последнего оплота мавров на полуострове (1492).

⁵ Святое братство (Sancta Hermandad)—официальное наименование испанской инквизиции.

⁶ В 1521 году Карлос I разгромил восстание кастильских городов. Этот разгром явился началом периода высшего расцвета испанского абсолютизма.

⁷ Испанский мореплаватель и колонизатор Васко-Нуньес Бальбоа (1475—1517) водрузил испанский флаг на берегах Дариена (в крайней юго-восточной части Центральной Америки) в 1513 году.

⁸ Кортес завоевал Мексику в 1519, а Писарро—Перу в 1534 году.

Белинский об Испании XVI—XVII веков

¹ Белинский правильно подчеркивает здесь, что Испания была первым государством нового времени, которое начало вести активную колониальную политику.

² «Фантастическая» в смысле «склонная к фантазии».

³ Это неточно. Хотя испанцы кое-что позаимствовали от арабов в течение многовековой борьбы с ними, однако нет никакого основания говорить даже о временном слиянии обоих народов.

⁴ Белинский имеет здесь в виду национальную специфичность персонажей большинства испанских пьес, которая являлась во времена Белинского причиной ее меньшей популярности по сравнению с драматургией английской и французской.

ГЛАВА ПЕРВАЯ
ИСПАНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ XVI ВЕКА
ДО СЕРВАНТЕСА

ХУАН ДЕЛЬ ЭНСИНА
(1469—1534)

ЭКЛОГА ОБ ОРУЖЕНОСЦЕ, КОТОРЫЙ СДЕЛАЛСЯ ПАСТУХОМ
(1494)

Минго
Паскуала, бог тебе отрада!

Паскуала
А, Минго, здравствуй! Где жена?
Сидит Мангилия одна.
Так поступать, мой друг, не надо.

Минго
Зачем я тут, моя отрада?
К тебе одной, скажу я, вновь
Влечет меня моя любовь,
Моя ты радость и отрада.

Паскуала
Ты тут не по моей вине;
Не трать напрасно ты усилья;
Со мной дружна твоя Мангилия,
А ты, ты не угоден мне.

Минго
Любить так сладко по весне.
Ты протяни мне нежно руки
И исцели меня от муки.
О, будь моей, моей вполне!

Паскуала
Ты страстью хвалишься своею.
Скажи, любил ты сколько дней
Мангилию? Ты не верен ей.
Как верить мне в твою затею?

Минго
Тебя люблю душою всею.
Ты так волшебна хороша;
В тебе мой свет, моя душа;
Тебя не видя, я болею.

Ужель любовь—моя вина?
Тебя люблю я поневоле,
Ты не противься этой доле—
Покинута моя жена.
Сорвал я розу. Вот она!
Возьми ее ты без боязни,
Хоть нет в тебе, увы, приязни,—
Она прекрасна, как весна.[...]

Паскуала
К чему все это приведет?
Напрасно стал ты на колени.
Смотри скорее: из-под сени
Оруженосец к нам идет.
Ты выступи скорей вперед,—
Пусть знает, что пасешь ты стадо.
Его приветствовать, как надо.
Какую новость он несет?

Оруженосец
Пастушка, здравствуй. Бог с тобою!

Паскуала
Господь с тобою, мой сеньор!

Оруженосец
Пусть счастьем твой сияет взор.

Паскуала
Храним да будешь ты судьбою.

Оруженосец
Обворожительна собою,
Пастушка, ты. Твоя краса
Затмит блеск солнца, небеса.

Паскуала

В красе я лишь равна с люблюю.

Оруженосец

Пойдем, красавица, со мной.
Доверься мне, расстанься с хатой,
И будешь знатной и богатой.
Любовь так радостна весной.

Паскуала

Как? Жить за городской стеной?
Нет, мой сеньор! Вы очень ловки!

Оруженосец

Поверь мне. Это не уловки,
Покинь со мною край родной.
Оставь ты пастуха и боле,
Пастушка, не общайся с ним.
Не может быть тобой любим,
Кто в низкой и ничтожной доле.

Минго

Не отдавай своей ты воли.
Он щеголь, он придворный враль.
Обманет он; ему не жаль
Прельщенных дев. Не слушай доле.

Оруженосец

Мужлан невежливый! Нахал!
Уродливый, косматый с виду.

Минго

Несешь сюда ты лишь обиду.
Ох, только б бог тебя убрал!

Оруженосец

Тебя прошу молчать. Что стал?
Ну, угоняй скорее стадо.

Минго

Мне уходить отсель не надо;
Хоть ты придворный, ум твой мал,
Иль думаешь, что поселяне
Пред дерзостью склонятся в прах?
Внушить не могут сильный страх
Сюда забредшие дворяне.
Барчонок может быть в изьяне:
Найдутся руки и слова.
Не так убога голова.
Нет, не трусливы мы, крестьяне!

Оруженосец

Паскуала, милая подруга,
Что медлить нам? Уж солнце село.

Паскуала

Нет, подожди!

Оруженосец

Идем же смело!

Паскуала

Но мы должны понять друг друга.
Ох, Минго, ждет тебя супруга.

Оруженосец

О милая, тебе молюсь,
Тебе я в верности клянусь.
Мы будем жить, любя друг друга.
Да, жизнь постыла без тебя.
Страдаю, если ты далеко.
Не покидай того жестоко,
Кто так терзается любя.
Коль ты уйдешь, меня губя,
Утешусь я одной могилой.

Минго

Люблю сильнее я, всюю силой
И больше самого себя.

Оруженосец

Но что ты дашь пастушке милой³
Твоя любовь ей не нужна.
Твоя ли верность так ценна?

Минго

Клянусь, сеньор, небесной силой.—
Я дам ей много, что открыла
Жизнь пастуха мне. Ей же ей,
Я дам ей множество вещей,
Что от других природа скрыла!

Оруженосец

А что ты подаришь, пастух,
Достойное красоты небесной,
Под клятвой нам скажи ты крестной.

Минго

Я пеньем услажу ей слух,
Я буду бегать во весь дух,
Я позабавлю быстрой пляской,
Свирелью нежной, милой сказкой,
Носиться буду я, как пух.
Я дам ей перстни золотые;
Сошью я милой башмачки;
Я дам ей ленты, кошельки;
Я дам запястья ей витые
И кольца подарю литые;
Я камни дам прозрачней слез,
Наряды краше вешних грез,
Исполню все ее мечты я. [...]

Оруженосец

Нет, нет, не говори ты доле,
Твои дары все не по ней.
Нет, я люблю ее сильнее,
Я подарю гораздо боле.

Минго

Ее, сеньор, хоть скромный долей,
Любил я раньше. Но она

Пускай решит, к кому нежна;
Пусть изберет своею волей.

О р у ж е н о с е ц
Ты, Минго, правильно решил.
О ней мы спорили довольно.
Пускай же избирает вольно
И нам откроет, кто ей мил. *
Но как ее ты ни любил,
Не нарушай ты договора
И удались без разговора,
Коль рок мне счастье б подарил.

М и н г о
Паскуала, ты нас двух пленила.
Кого ты изберешь из двух?
Вот он—сеньор, а я—пастух.
Скажи, кого ты полюбила?

П а с к у а л а
Сеньор, тебя б я полюбила,
Тебя б я выбрала из двух,
Коль пас стада б ты, как пастух.
Храни тебя господня сила!

О р у ж е н о с е ц
Паскуала, верь, я очень рад
Ходить с тобою за стадами.
Пускай царит любовь меж нами.
Не оглянуся я назад.

П а с к у а л а
Вот брачный дар любви в заклад:
То сумка с посохом, мой милый.

О р у ж е н о с е ц
О вешний день, о день счастливый,
Вот высшая из всех наград!
Друг Минго, мучиться не надо.
Утешься ты в своей беде,
Хоть горько, но ужель нигде
Тебя не ждет еще услада.
Ты добрый малый, и досада
Напрасна. Будем же дружны.
За мною, Минго, нет вины.
Пасти мы будем вместе стадо.

М и н г о
Закончен между нами спор.
Хоть больно от сердечной муки,

Но мы пожмем друг другу руки.
Желаю счастья вам, сеньор!
Но время стадо гнать во двор.
Иль вы останетесь на месте,
Иль мы стада погоним вместе,
Чтоб их пасти по склонам гор.

П е с е н к а ¹

Песни громче заводи!
Ну, к чему же быть печальным?
Не стремись к краям ты дальним.
С нами будь, не уходи!
Побледнели ночи тени.
Вот на небе семь Плеяд.
Будь доволен ты и рад.
Веселей! не нужно лени!
Песни громче заводи,
С нами будь, не уходи!
Веселей шагай вперед.
Позабудь печаль и скуку,
Позабудь тоску и муку
И не ведай ты забот.
Но овец своих блюди.
Не зевай, и будет толк;
Бродит близко хищный волк
Ты во все глаза гляди.
С нами будь, не уходи!
Охраняй свое ты стадо.
Коль пасешь ты, никогда
Не дремли, а то беда.
Пастуху дремать не надо.
Ждет тебя за труд награда.
Ты овец своих блюди,
С нами будь, не уходи!
Как не верить нам примете:
Хороши тогда стада,
Коль пастух влюблен. О ца,
Пусть царит любовь на свете!
Песни громче заводи,
С нами будь, не уходи!

Juan del Encina, Egloga
del pastor Mingo etc. (1494). Пере-
печатано из книги: Б. И. П у р и -
ш е в, Хрестоматия по западноевро-
пейской литературе. Эпоха Возрожде-
ния, стр. 637—644. Перевод
С. Н. Протасьева.

ТОРРЕС НААРРО

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К ЕГО ПОЭТИЧЕСКИМ ОПЫТАМ (7577)

Комедия есть не что иное, как искусное сочетание примечательных и, в конце концов, веселых событий, изображенное в лицах. Деление ее на пять актов мне кажется не только хорошим, но весьма необходимым; хотя я

называю их хорнадами¹, такое деление мне кажется менее утомительным, чем какое-либо иное. Таким образом, комедия будет лучше понята и рассказана.

Количество действующих лиц, по-моему, не должно быть ни настолько мало, чтобы комедия была похожа на пантомиму, ни настолько велико, чтобы они могли создать путаницу. Хотя в моей комедии «Дворня» выведено двадцать действующих лиц, так как сюжет не допускает меньшего их количества, мне кажется, что наиболее пристойное количество действующих лиц—от шести до двенадцати.

Устроение комедии—то же, что управление рулем на корабле; хороший комический автор всегда должен иметь это в виду. Устроение комедии — это правильное и надлежащее развитие сюжета; следует знать, что, давая каждому то, что ему свойственно, надо избегать неправдоподобных вещей и пользоваться законными, чтобы слуга не говорил и не действовал, как господин» и наоборот; в печальных местах надо возбудить печаль, в веселых—развеселить со всей изобретательностью, старанием и всеми возможными способами.

Насчет того, откуда и почему произошла комедия, существует столько мнений, что можно запутаться. Что касается до видов комедии, то мне кажется, что для нашего кастильского языка достаточно двух: комедия реальная (a noticia) и комедия фантастическая (a fantasia). В реальной комедии речь идет о вещах реальных и виденных на самом деле, в действительности; таковы комедии «Солдаты» («Soldadesca») и «Дворня» («Tinellaria»). В фантастической комедии речь идет о вещах фантастических или вымышленных, которые имеют видимость истинных, не будучи таковыми; таковы комедии «Серафина», «Именео» и др.

Что касается составных частей комедии, то достаточно отметить две следующие: пролог (introito) и изложение содержания (argumento).

Если вам покажется, что их больше, чем должно, то как одно, так и другое вы можете опустить и взять то, что вам нужно. Вы найдете в части моих произведений, в особенности в комедиях, некоторые итальянские слова; их приходится употреблять, принимая во внимание места и лиц, для которых они были представлены. Иные из них я отбросил, другие сохранил, так как они не унижают нашего кастильского языка, а, скорее, обогащают его.

Bartolomé de Torres Naharro, Propaladia (1517). Перепечатано в книге: D. Manuel Capete, Libros de antaño, nuevamente dados a luz por varios aficionados, t. IX, Librería de los Bibliófilos, Madrid; 1880, pp. 9—11.

ЛОПЕ ДЕ РУЭДА

(ок. 1510—1565)

ОЛИВЫ¹

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Торувиио, старик крестьянин.
Агеда де Торужано, его жена.
Менсигела, его дочь.
Алоха, сосед.

Торувиио. Господи, что за буря разразилась! Казалось, что небо хочет разорваться, а тучи обрушиться на землю! А теперь я бы спросил, что приготовила мне поесть сеньора моя жена? А, убей ее гнев!..Слышите вы?Малютка Менсигела! Так все спят в Саморе... Агеда де Торужано! Слышите вы?

Менсигела. Иисусе, отец! Вы хотите сломать нам дверь?

Торувиио. Смотри, как она говорит, как она говорит! А где ваша мать, сеньора?

Менсигела. Она у соседки, пошла помочь ей мотать нитки.
Торувио. К черту нитки, и ее, и вас! Подите и позовите ее.
Агеда. Ну, ну, чучело, принес несчастную вязанку дров, которую никто даже не заметит.
Торувио. Так! Это кажется сеньоре маленькой вязанкой? Клянусь небом, что я и ваш крестник старались поднять ее и не могли.
Агеда. Ну, это очень жаль, мой супруг. А как вы промокли!
Торувио. Я точно выкупался в супе. Женщина, ради вашей жизни дайте мне чего-нибудь поесть.
Агеда. Какого же черта я вам дам, когда у меня ничего нет.
Менсигела. Иисусе, отец! Как намокли эти дрова!
Торувио. Да, потом твоя мать скажет, что вязанка большая.
Агеда. Беги, малютка, свари отцу пару яиц закусить и приготовь ему сейчас же постель. Я уверена, супруг, что вы и не вспомнили о посадке того отвода оливы, что я просила вас посадить.
Торувио. Почему же я и запоздал, как не сажая его, как вы меня просили?
Агеда. Замолчите, супруг. А где вы посадили?
Торувио. Там, близ ранних смоковниц, где, если вы помните, я вас впервые поцеловал.
Менсигела. Отец, можно итти есть, все уже приготовлено.
Агеда. Супруг, знаете, что я сообразила? Что этот отвод оливы, который вы сегодня посадили, через шесть или семь лет принесет четыре или пять фанет* олив и, давая отростки сюда и отростки туда, через двадцать пять или тридцать лет превратится в настоящую оливковую плантацию.
Торувио. Это правда, жена, нельзя отрицать, что это прекрасно.
Агеда. Слушайте, супруг, знаете, что мне представилось? Что я буду собирать оливы, вы—привозить их на осле, а Менсигела будет продавать их на площади. И послушай, малютка, я хочу, чтобы ты у меня не продавала их меньше как по два кастильских реала за селемин.
Торувио. Как, по два кастильских реала? Разве ты не знаешь, что это преступление и инспектор мер и весов каждый день будет нас штрафовать? Вполне достаточно брать по четырнадцать или пятнадцать динеро за селемин.
Агеда. Замолчите, супруг! Вы—отпрыск одного из родов Кордовы.
Торувио. Пускай я буду отпрыском одного из родов Кордовы,— достаточно брать, как я сказал.
Агеда. Однако не морочьте мне голову! Послушай, малютка, я тебе не велю отдавать селемин дешевле, чем по два кастильских реала.
Торувио. Как по два кастильских реала? Поди сюда, малютка: почему ты будешь продавать?
Менсигела. Почему вы захотите, отец.
Торувио. По четырнадцать или пятнадцать динеро.
Менсигела. Я так и сделаю, отец.
Агеда. Как «я так и сделаю, отец»? Поди сюда, малютка: почему ты будешь продавать?
Менсигела. Как вы прикажете, мать.
Агеда. По два кастильских реала.
Торувио. Как по два кастильских реала? Я вам обещаю, что вы получите две согни плетей, если не сделаете так, как я приказываю. Почему будешь продавать?
Менсигела. Как вы скажете, отец.
Торувио. По четырнадцать или пятнадцать динеро.
Менсигела. Я так и сделаю, отец.
Агеда. Как, «я так и сделаю, отец»? Постой, постой... делай, что я тебе велю.
Торувио. Оставь малютку.
Менсигела. Ай, мать, ай, отец, мне больно!

А л о х а. В чем дело, соседи? Почему вы так обижаете малютку?
 А г е д а. Ах, сеньор, этот человек хочет продавать за бесценок, он хочет разорить наш дом. Оливы—в орех величины.
 Т о р у в и о. Клянусь костями моих предков, они не больше зерна пинии.
 А г е д а. Вот такие.
 Т о р у в и о. Совсем не такие.
 А л о х а. Позвольте, госпожа соседка, сделайте мне такое удовольствие, войдите туда внутрь, и я все разберу.
 А г е д а. Разберите, или пусть будет все разбито.
 А л о х а. Господин сосед, что за оливы? Принесите их сюда, я их куплю, хоть двадцать фанет.
 Т о р у в и о. Нет, сеньор, дело обстоит не так, как вам кажется. Олив нет здесь в доме, они у нас в саду.
 А л о х а. Так принесите их сюда, я их куплю у вас все по справедливой цене.
 М е н с и г е л а. Моя мать хочет продавать их по два реала за селемин...
 А л о х а. Это дорого.
 Т о р у в и о. Не кажется ли вам?
 М е н с и г е л а. А мой отец—по пятнадцать динеро.
 А л о х а. Если бы у меня был образчик их!
 Т о р у в и о. Господи, сеньор! Вы не хотите меня понять. Сегодня я посадил отводок оливы, и моя жена говорит, что через шесть или семь лет он принесет четыре или пять фанет олив и что она их будет собирать, я—привозить, а малютка—продавать. И она всячески настаивает, чтобы просить по два реала за каждый селемин; я не хочу, она хочет, и из-за этого у нас раздор.
 А л о х а. О, какой любопытный раздор, я никогда не встречал такого. Оливы еще не посажены, а малютка уже пострадала из-за них?
 М е н с и г е л а. Как вам кажется, сеньор?
 Т о р у в и о. Не плачь, дочка. Эта малютка, сеньор,—золото! Однако иди, дочка, и приготовь стол. Я обещаю тебе безрукавку от первых проданных олив.
 А л о х а. Теперь идите, сосед, к себе и помириться со своей женой.
 Т о р у в и о. Прощайте, сеньор.
 А л о х а. Какие, право, удивительные вещи видим мы на свете! Оливы еще не посажены, а из-за них уже ссоры. Будет справедливо, чтобы я кончил свою миссию.

Lope de Rueda, Las olivas.
 Перепечатано из книги: Лопе де Руэда, Оливы. Серия «Репертуар. Иностраннный театр», № 7, изд. ТЕО НК.П, П., 1919. Перевод С. С. Игнатовой.

ЛОПЕ ДЕ РУЭДА

СТРАНА ХАУХА

(1567)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

О н с и г е р а, вор.
 П а н а р и с о, вор.
 М е н д р у г о, простак.

О н с и г е р а. Шагай, шагай, брат Панарисо, не отставай. Теперь самое время растянуть наши сети. Народ отдыхает в величайшем спокойствии, а стража беззаботна. А, Панарисо!

П а н а р и с о . Какого дьявола тебе надо? Ты можешь орать еще громче? Оставил меня в залог в таверне, а теперь опять морочишь мне голову.

О н с и г е р а . Ты остался в залог за два черных динеро, что мы пропили?

П а н а р и с о . Так ведь у меня их не было.

О н с и г е р а . Если у тебя их не было, какое средство ты нашел?

П а н а р и с о . Какое средство я мог найти, кроме того, чтобы оставить шпагу?

О н с и г е р а . Шпагу?

П а н а р и с о . Шпагу.

О н с и г е р а . Разве можно было оставлять шпагу, зная, на что мы идем?

П а н а р и с о . Смотри, брат Онсигера, раздобудь провиант, а то я уже бледнею от голода.

О н с и г е р а . Я еще того больше; потому-то, брат Панарисо, я и поджидаю здесь одного мужичка, который несет поесть своей жене—она у него сидит в тюрьме—настоящую кастрюлю с несомненной едой. Надо будет рассказать ему побасенки про страну Хауха¹, и он будет так очарован, что мы сможем здорово набить животы.

Входит Мендруго, простак, напевая.

Мендруго. Недоброй ночи ты мне пожелала,
Мария де Рион,
И бимбилиндрон.

П а н а р и с о . Ола, Се! Мы, что же, должны слушать?

Мендруго. Да, сеньор, я уже заканчиваю, подождите.

Недоброй ночи ты мне пожелала,
Пусть худшую пошлет вам бог,
Бимбилиндрон, дрон, дрон.

О н с и г е р а . Ола, приятель!

Мендруго. Ваши милости говорят со мною или с нею?

О н с и г е р а . А кто это она?

Мендруго. Она такая круглая, с двумя ручками и открытая сверху.

П а н а р и с о . Такую страшную загадку в самом деле никто не разгадает.

Мендруго. Признаете вы себя побежденными, ваши милости?

П а н а р и с о . Да, конечно.

Мендруго. Кастрюля.

О н с и г е р а . Как, ты несешь кастрюлю?

Мендруго. Э, нет, постойте; дьявол их возьми! Как легки на руки!

П а н а р и с о . Ну, тогда скажи нам, куда ты идешь.

Мендруго. Иду в тюрьму, если вашим милостям будет угодно.

П а н а р и с о . В тюрьму! А зачем?

Мендруго. У меня, сеньоры, жена там сидит.

О н с и г е р а . А за что?

Мендруго. За пустячные дела; злые языки говорят, что за сводничество.

П а н а р и с о . А скажите мне: ваша жена не пользуется ничьим покровительством?

Мендруго. Да, сеньор, у нее во многих местах есть рука, и юстиция поступит по справедливости. Теперь распорядились, между прочим, чтобы моей жене дали епископство, потому что моя жена—почтенная женщина, которая может им управлять.

О н с и г е р а . Епископство!

Мендруго. Да, епископство; и да будет угодно богу, чтобы она могла хорошо им править. Ведь говорят, что мы будем богаты на этот раз. Скажите, сеньор: ваша милость знает, что дают в этих епископствах?

П а н а р и с о . Знаешь, что дают? Много меду, много старых сапог, много пуху, пера и баклажанов.

Мендруго. Сохрани меня, боже. Все это дают? Я уже хотел бы видеть ее епископессой.

Онсигера. Зачем?

Мендруго. Чтобы я был епископессом.

Панарисо. Лучше всего было бы, если бы ты мог добиться, чтобы ее сделали епископессой страны Хауха.

Мендруго. Как? Что за страна?

Онсигера. Превосходная страна, где платят людям жалование за то, что они спят.

Мендруго. Честное слово?

Панарисо. Да, в самом деле.

Онсигера. Поди сюда, присядь ненадолго, и мы расскажем тебе про чудеса страны Хауха.

Мендруго. Про что, сеньор?

Панарисо. Про страну, где бьют людей за то, что они работают.

Мендруго. О, какая прекрасная страна! Расскажи мне о чудесах этой страны ради твоей жизни.

Онсигера. Ладно! Иди сюда, садись здесь между нами. Смотри...

Мендруго. Уже смотрю, сеньор.

Онсигера. Смотри: в стране Хауха есть медовая река, а рядом с ней другая—молочная, и между этими реками блюдо творожников со сметаной. Они падают в медовую реку и, кажется, только и говорят: «Ешь меня, ешь меня».

Мендруго. Ну, черт возьми, меня не пришлось бы приглашать столько раз.

Панарисо. Слушай же, невежда.

Мендруго. Уж я слушаю, сеньор.

Панарисо. Смотри: в стране Хауха есть деревья, у которых стволы сделаны из ветчины.

Мендруго. О благословенные деревья! Боже вас благослови, аминь.

Панарисо. А листья на них—печенья, а плоды—оладьи, которые падают в ту медовую реку и сами приговаривают: «Жуй меня, жуй меня».

Онсигера. Повернись сюда.

Мендруго. Уже поворачиваюсь.

Онсигера. Смотри: в стране Хауха улицы вымощены яичными желтками, и между одним желтком и другим желтком пирог с ломтями ветчины.

Мендруго. И жареные?

Онсигера. И жареные и сами говорят: «Проглотите меня, проглотите меня».

Мендруго. Мне кажется, что я их уже глотаю.

Панарисо. Слушай, дурачок.

Мендруго. Говори, уж я-то слушаю!

Панарисо. Смотри: в стране Хауха есть вертелы в триста шагов длиною, с множеством кур и каплунов, куропаток, кроликов, рябчиков.

Мендруго. О, как я их ем, этих!

Панарисо. И рядом с каждой птицей ножик, так что нужно только разрезать, потому что все само говорит: «Глотай меня, глотай меня».

Мендруго. Как, птицы говорят?

Онсигера. Слушай меня.

Мендруго. Да уж я и то слушаю, грешник; я готов целый день слушать о съестном.

Онсигера. Смотри: в стране Хауха есть много ящиков с вареньем, много тыквенных и лимонных цукатов, много марципанов, много конфет.

Мендруго. Говорите это протяжнее, сеньор.

Онсигера. Есть конфетки и бутылки с вином и сами говорят: «Пей меня, ешь меня».

Панарисо. Прими во внимание...

Мендруго. Достаточно принял во внимание, сеньор. Мне уже кажется, что я все это поедаю и выпиваю.

Панарисо. Смотри: в стране Хауха есть много кастрюль с рисом, и яйцами, и сыром.

Мендруго. Как та, что я несу?

Панарисо. Только чтобы были полны; к дьяволу вещь, которую можно перевернуть.

Мендруго. Пусть дьявол ее возьмет, боже их сохрани! А куда же делись мои рассказчики о стране Хауха? Пусть летят на все четыре стороны. А что с моей кастрюлей? Клянусь, это было сделано самым мошенническим образом. Ох, длиннолапый их возьми! Если у них столько еды в их стране, зачем они сожрали содержимое моей кастрюли? Но я клянусь, что должен послать вслед за ними четыре или пять динеро, которые уплачу эрмандаде за то, чтобы их привели.

Но прежде всего я хочу сказать вашим милостям то, что мне поручили.

Lope de Rueda, La tierra de Jauja (1567). Переведено с издания: Obras de Lope de Rueda, Edición de la Real Academia Espanola. Biblioteca selecta de autores clásicos españoles, t. II, Madrid, 1908, pp. 194—203. Перевод Т. М. Ельницкой (печатается впервые).

ПРИМЕЧАНИЯ

Эклога

¹ Все эклоги Хуана дель Энсина заканчиваются деревенской песенкой определенной структуры, называемой вильянсико (villancico).

Торрес Наарро. Из предисловия к его поэтическим опытам

¹ В Испании акты назывались «хорнадами» («jornadas»), то-есть «днями». Термин этот средневекового происхождения. Стремление Наарро привить испанской драме членение на пять актов объясняется его ориентацией на опыт итальянской «ученой» драматургии, хорошо знакомой Наарро вследствие его длительного пребывания в Италии. Однако предложенное Наарро членение пьесы на пять актов в Испании не привилось.

Оливы

¹ Эта и следующая пьеса Лопе де Руэды принадлежат к жанру пасос (pasos)—маленьких прозаических пьесок, разрабатывающих бытовые анекдоты из жизни низших кругов общества. Даты написания и постановки большинства пасос Лопе де Руэды неизвестны.

² Фанета—испанская мера, 12 селеминов—5V₂ литров.

Страна Хауха

¹ «Страна Хауха» на современном испанском языке означает «страна сказочного изобилия». Это выражение происходит от названия одной из провинций в Перу, славившейся превосходным климатом и природными богатствами.

ГЛАВА ВТОРАЯ

МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА (1547—1616)

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА О СЕРВАНТЕСЕ

1

. . . Еще Дон-Кихот должен был жестоко поплатиться за свою ошибку, когда вообразил, что странствующее рыцарство одинаково совместимо со всеми экономическими формами общества.

К. Маркс, Капитал. Критика политической экономии, т. 1 (1867).
К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 92 (примечание).

2

Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес...

Ф. Энгельс, Письмо Минне Каутской от 26 ноября 1885 г.
К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVII, стр. 505.

ОСТРОВСКИЙ О ДРАМАТУРГИИ СЕРВАНТЕСА

1

Вот что говорят сами испанцы об интермедиях Сервантеса¹:

«Между различными произведениями, которыми мы одолжены глени испанских гениальных писателей, наименее известны и наиболее заслуживают известности его интермедии. В них читатели увидят, как дивно и с каким разнообразием гений Сервантеса умел схватывать и раскрывать перед публикой и самые грандиозные и самые мелкие сюжеты; и мы осмеливаемся заверять, что в интермедиях Сервантес является более *самим собою*, чем во всех других произведениях, исключая «Дон Кихота». В этих веселых картинках, писанных легкими штрихами, гений Сервантеса находится совершенно в своей сфере, тут невозмутимо льется неисчерпаемый поток его неподражаемого комизма. В рисовке характеров, восторженных, чудных и смешных, Сервантес не имеет соперников, и так как они-то и составляют главный материал интермедий, произведений, которые теперь известны под именем сайнет (sainetes), то никто не колеблется признать их за более самородные и чистые образцы оригинального таланта Сервантеса».

«Язык этих пьес естественен и верен относительно лиц и положений, остроумен, игрив и блесит народными оборотами, пословицами и поговорками. Хотя этот род произведений начинается только с Сервантеса, но он же и довел их до высшего совершенства. Написанные в начале XVII века, они и теперь представляют для читателя такой интерес, как будто лица, изображаемые в них, взяты из общества, нас окружающего, что доказывает (и в этом состоит их главная заслуга), что нет предмета, как бы низок он ни казался, который бы не ожил и не получил важного значения в руках истинного гения, потому что он умеет поместить в простом и малом такой общий и человеческий интерес, который заставит его выплыть в потоке веков».

А. Н. Островский, От переводчика. Вступительная заметка к отдельному оттиску перевода интермедий Сервантеса (1886). Перепечатано из книги: Мигель де Сервантес Сааведра, Интермедии. «Искусство», М.—Л., 1939, стр. 13—14.

2

Для нас интересно, каковы люди вообще, а не то, какими желали быть испанцы [...] Ничто не дает верного знания людей, кроме искусства. Конечно, искусство дает и идеалы, и они тоже (в известной степени) реальны. Но переживают только правдивые типы. Современник Лопе де Вега Сервантес взял гидальго, взял грациозо, но сделал из них людей, а не испанцев².

«Лучший алькальд—король. Драм^а (комедия) в трех действиях Лопе де Вега». Незаконченная и ненапечатанная статья А. Н. Островского (1876—1877). Перепечатано из книги «Памяти А. Н. Островского», изд. «Путь к знанию», П., 1923, стр. 180.

3

Сервантес позволял себе иногда легкую иронию насчет Лопе де Вега. Как умнейший человек своего века, отлично знающий Испанию во всех отношениях, и как истинный реалист, Сервантес не мог не чувствовать напыщенности и далекой от правды идеальности произведений Лопе де Вега³.

Примечание А. Н. Островского к его переводу интермедии Сервантеса «Бдительный страж» (1879). Перепечатано из книги: А. Н. Островский, Собрание драматических переводов, т. I, СПб, 1886, стр. 41.

НУМАНСИЯ¹

Отрывки из трагедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

С о л д а т

Послы Нумансии с листом охранным
Тебе желают сделать заявление.

С ц и п и о н

Доклад об этом кажется мне странным.

С о л д а т

Ждут пропуска.

С ц и п и о н

Я не дал позволения
Послам ко мне являться иностранным?

С о л д а т

Так точно.

С ц и п и о н

Пропустить без промедленья!
С душой открытой или лицемерно
К нам враг идет, нам прибыль
в том наверно.

Входят два нумансианских посла.

П е р в ы й п о с о л

Нумансия меня к тебе послала,
О полководец самый знаменитый
Из всех, кому приют земля давала,
Кому служили небеса защитой!
Все позабыв, что распрю вызывало,
Тебя, о Сципион, с душой открытой
И руку протянув, иду просить я
О мире, о конце кровопролитья.
Нумансия с пути повиновенья
Сенату и закону не сошла бы,
Когда в охране римской избавленья
От утеснений консулов нашла бы.
Неслыханное проявили рвенье
Они в поборах. Мы же были слабы,
Но иго их настолько тяжким стало,
Что наконец Нумансия восстала.
И с самой той поры, как мы восстали,
Как эта затяжная распря длится,
Из Рима к нам вождя не назначали,
С которым мы могли б договориться.
Но вот в твоём лице мы повстречали
Надежный порт.—И нам ли не стремиться
Сняв паруса войны, искать решений
К улажению с Римом отношений?
Знай, полководец, нам не страх внушает
Настаивать на мире пред тобою.
Нумансию издавна украшает
Как толща стен, так и готовность к бою.
Нет, доблесть сципионова решает
Вопрос: довольны будем мы судьбою,
Коль нам приобрести удастся скоро

В твоём лице и друга и синьора.
Вот почему, о вождь, мы оказались
Перед тобой. Ждем твоего ответа.

С ц и п и о н

За ум, друзья, вы слишком поздно взялись,
И мне не льстит нисколько дружба эта,
С которой вдруг ко мне вы навязались
Теперь, когда уж ваша песня спета,
Когда судьба мне обещает славу,
И близок миг—начну вершить расправу.

В т о р о й п о с о л

Ты с нами обошелся преобидно.
Не издевайся, вождь. Обдумай слово,
Что бросил нам ты с дерзостью надменной
Оно зовет нас к ярости военной.
Ты мир отверг, что мы без страха, смело
Тебе сейчас от сердца предложили.
Ну, что же? Перед небом наше дело,
Как правое, восстанет в новой силе!
Громада войск твоих не овладела
Нумансией. Когда переступили
Ее порог вы? Скоро ты шагаешь.
Так мы враги? Ты дружбу отвергаешь!

С ц и п и о н

Еще что скажешь?

П е р в ы й п о с о л

Ничего. Другая
Речь впереди: не речь, а дело, кстати!
Друзей отверг ты, этим подвергая
Себя проклятьям, тысяче проклятий!
[...]

С ц и п и о н

Ужо язык услышите, которым,
Ведя бои, о мире говорю я.
Не подпущу вас к тем переговорам,
Не предоставлю слова бунтарю я!
Уйдите!—Там вас ждут с ответом скорым.

В т о р о й п о с о л

Итак, война? Мы встретимся воюя?

С ц и п и о н

Да, я сказал!

В т о р о й п о с о л

Ты отпустил нас с этим?
Мы любим бой! И боем мы ответим.

Послы уходят.

Т е о г е н

О женщины, глаза от слез отрите!
Иль каждая из вас не замечает,
Что скорбью вашей вы пожар творите
В сердцах мужей, и он не потухает.
Любовью к нам вы равною горите,
Беда ль растет, иль счастье нас ласкает.
Но всякий раз,—как в жизни,

так и в смерти,—

Мы вам верны, мы будем с вами, верьте.
Когда мечта ворваться в ров манила,
Мы больше, чем удачи, смерти ждали.
Такая смерть, однако, жизнь таила:
Мы мечь врагу той смертью утверждали.
Тот бой для нас был верная могила.
Но ныне—раз вы это угадали—
Мы ни детей, ни жен не бросим наших,
Своих путей не отделим от ваших.
Единое, о чем дружина тужит,—
Не дать врагу похитить нашу славу!
Нет, пусть он сам свидетелем послужит
Тех подвигов, что Риму не по нраву!
Ко мне примкнув, пусть каждый обнаруж
Высокий дух. А это нам по праву
Бессмертье даст! Все в пламя побросайте,
Корысти вражеской не потакайте!
Большой костер на площади разложим,—
И огонь ужасной пищей напитаем,
Все то, что дома разыскать мы сможем,
Чем дорожим и чем пренебрегаем,—
Испепелим дотла и уничтожим!
А то, что сделать мы предполагаем,
Когда сожжем пожитки не жалея,—
Еще ценнее и еще смелее!

К а р а б и н о

Как вижу, все со сказанным согласны?
Держусь я сам такого точно мненья!—
Мне предложенья Теогена ясны.
Немедленного жду их исполненья.

Т е о г е н

Итак, все делу этому причастны
Окажемся, без всякого сомненья.
Поговорим потом. Теперь идите,
Огонь богатый, жаркий разводите.

П е р в а я ж е н щ и н а

Уборы наши на костер приносим,
Себя мы, радуясь, всего лишаем.
Жизнь самую без колебанья бросим,—
С мужьями вместе к смерти поспешаем.

Л и р а

Итак, вперед! Мы об одном вас просим.
Когда добро свое с огнем смешаем,
Сожгите все до нитки. А иначе
Невольно сделаем врага богаче.

Все идут, а Марандро при выходе берет
Лиру за руку и держит.

М а р а н д р о

О Лира, не беги бегом,
Прошу тебя остановиться.
Дай перед смертью насладиться
Благами жизни нам вдвоем.
Дай мне хотя бы на мгновенье,
Как ты прекрасна поглядеть.
Так много мне пришлось терпеть
От жаркой муки нетерпенья.

Душа души моей! Но тучи
Собрались на твоём лице...

Л и р а

Они—от мысли о конце,
Что предстоит нам неминучий.
Конце, не связанном с ЕОЙНОЙ.
Не в ней одной конец надежде³,—
Уйду я, думается, прежде
Конца осады в мир иной.

М а р а н д р о

О солнце дней моих! Ужели...

Л и р а

Дошел мой голод до того,
Что час еще—и торжество
Он справит у моей постели.
Брат обессилел мой. Причина—
Все тот же голод. Умерла
Мать от того же. Как была
Мучительна ее кончина!
Меня же только потому
Убить не мог донныне голод,
Что дольше, кто здоров и молод,
Сопrotивляется ему.
Но, силы растеряв свои,
И я едва перемогаюсь,—
Такой же точно подвергаюсь
Опасности, как все мои.

М а р а н д р о

Отри глаза! Сдержи рыдания!
Реками слез, из глаз моих
Рожденными от мук твоих,
Я облегчу твои страдания.

Ты непосильный груз несешь,
Но к бодрости тебя зову я.
Знай, Лира, ты, пока живу я,
Голодной смертью не умрешь!
Берусь я стену перепрыгнуть
И дверью смерти сам пройти,
Чтоб от нее тебя спасти
И чтоб на жизнь тебя подвигнуть.
Тот хлеб, что римлянин берет
В свой рот, я вырву, не робея,
И принесу его тебе я,
Дабы переложить в твой рот.

Клянусь еду тебе добыть
У римлян. На любые муки
Пойду я,—коль *моими* руки
Мои не перестали быть.

3

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Показывается М а р а н д р о, весь истекающий кровью; в левой руке у него белая корзинка, в которой лежит несколько окровавленных сухарей. Он говорит:

М а р а н д р о

О Леонисью, друг! Идем.
Ужели он не ответит?
Ужель мне одному придется
Вернуться?—Мы ушли вдвоем!
Так, значит, платой дорогой—
Ценой истерзанного тела—
Судьба продать нам захотела
Вот этот жалкий хлеб сухой?

Но, друг, тебя я не лишу
Венка за истинную дружбу!—
Чтоб оплатить такую службу,
И сам к тебе я поспешу.
И тотчас же душа, ликуя,
К тебе, любимый, отойдет,
Лишь Лира нежная придет
За хлебом грубым, что несу я.
Хлеб, взятый у врагов лихих,
Нам с боя жаркого уступлен!
Он пролитою кровью куплен
Друзей погибнувших двоих.

Входит Л и р а с охапкой платья, которое она несет, чтобы сжечь на костре.

Л и р а

Ты ль это встал перед очами?

М а р а н д р о

Я пред тобой в последний раз,—
Мучения мои сейчас
Окончатся, увидишь, сами.

Слова, что я сказал,—не ложь,—
Припомнить их тебя зову я:
«Знай, Лира, ты, пока живу я,
Голодной смертью не умрешь!»
Двойная мука, вижу я,
Обоим выпала на долю:
Тебе принес я хлеба вволю,—
Но на исходе жизнь моя.

Л и р а

Что ты сказал, Марандро милый?

М а р а н д р о

Не медли голод утолить
Тем временем, как Парка нить
Срезает над моей могилой.
И этот, Лира, хлеб простой,
Напитанный моею кровью,
Насытит, принятый с любовью,
Печальной горькою едой.
Перед тобою хлеб, который
Все силы Рима стерегли,
И все ж купить его смогли
Два добрых друга смертью скорой.

Добра ли жизнь была иль зла,—
Моей судьбою ты владела.
Прими же ныне это тело,
Как душу ранее взяла.

Падает мертвым, а Лира кладет его к себе на колени.

Л и р а

Мой друг, сокровище мое,
Уснул ты?.. А недавно сила
Горячая в тебе бурлила...
Зачем ты погубил ее?

[...]

Ты подвиг смелый совершил,
Врагов дивиться заставляя.
Но, смерть от милой удаляя,
Всей жизни ты ее лишил.
Хлеб кровью тот покрыт... Я взгляд
В испуге на него кидаю,—
Его и хлебом не считаю:
В нем яд губительный! в нем яд!
И если все-таки к устам
Его, терзаясь, подниму я,
То разве лишь для поцелуя:
Марандро кровь осталась там.

В и р и а т с башни.

В и р и а т

Что, римляне, ко мне так осторожно
Подходите? Боязнь свою умерьте:
Войти в Нумансию не так уж сложно!

Но знайте, слову мальчика поверьте,
Что при себе теперь ключи ношу я,
Ключи от города—от царства смерти.

С ц и п и о н

За ними, юноша, и прихожу я,
Ужель сомненье у тебя явилось,
Что милости тебе не окажу я?

В и р и а т

Не поздно ли мне предлагаешь милость?
Мне нечего с ней делать. И решенье
Суровое во мне уж укрепилось.
Я горькое имею утешенье:
Конец, моих родителей постигший
И родину, встает в воображенье.

С ц и п и о н

Ты честь вождя и Рима попираешь
Своим задором. Как на лицемера,
Ты с недоверьем на меня зришь?
Словам моим крепка в народе вера.
Не грешен я обманом ни одним.
Ждут не тюрьма тебя и не галера,—
Но сам себе ты будешь господином,
И будет у тебя богатств довольно,
Насколько станет жизни впереди нам...
Сойди ко мне и сдайся добровольно!

В и р и а т

Вся ярость вам отмстившего народа,—
Вот от него ты видишь пепла груды,—
Вся ненависть его и вся свобода,
Что подавляли вы везде и всюду,—
Все это—кровь моя, моя природа,
Всегда в груди моей носить их буду...
Наследник сил Нумансии не сдастся,
И покорить его вам не удастся.
О город мой, любимый и несчастный,
Меня родивший, сам же ставший прахом!
Я на поступок, с честью не согласный,
Не отклонюсь посулами, ни страхом.
Пусть мне земля, пусть небосвод ненастный
И злобный рок грозят бедой и крахом,
Но будет так, что смерть я храбро встречу,—
Тебе, народ мой, подвигом отвечу!
Нумансианцы! Вот мое вам слово—
Помех решенью вашему не будет
Из-за меня, и Рим у нас иного
Триумфа, кроме пепла, не добудет!
Враг просчитается, поверьте, снова—
На пытки ль злые он меня осудит,
Иль дверь передо мной раскроет шире
Ко всем благам, что существуют в мире.
Сдержитесь, римляне, уймите страсти,
Брать стену приступом и не пытайтесь!..

Я знаю, надо мной не в вашей власти
Победу одержать, как ни старайтесь.
И если я достоин хоть отчасти
Великой родины, не поражайтесь!
С любовью к вам, места мои родные,
Свергаюсь смело с башенной стены я!
В и р и а т бросается с башни, а Сципион говорит:

С ц и п и о н

Гордиться можешь, юноша, по праву
Героя зрелого достойным делом.
Завоевал Нумансии ты славу,—
Вознес Испанию над миром целым!
Мне доблесть быть не может не по нраву,
Хотя себя своим паденьем смелым
Возвысил ты и спас свои знамена,
Победу, честь отняв у Сципиона.
[...]
Достоин ты, чтоб слава вострубила
В веках про подвиг юный и задорный.
Как, с башни пав, ты торжество приблизил
Над тем, кто, победив, себя унижил.

•»

Miguel de Cervantes Saavedra, La destruction de Numancia. Перепечатано из книги: Сервантес, Нумансия, трагедия в четырех актах в стихах, «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 17—21, 76—81, 94—98, 120—124. Перевод В. А. Пяста.

ПЕДРО УРДЕМАЛАС¹

Отрывок из комедии

Рехидоры² Санчо Мачо и Дьего Таруго, крестьяне Лагартиха и Орначуэлос.

О р н а ч у э л о с

Сеньоры, кто мне даст ответ:
Алькальд³ наш дома или нет?

Т а р у г о

Его мы сами ждем, сеньоры.

Л а г а р т и х а

Так, значит, тут его жилище?
А скоро ль выйдет он, сосед?

С а н ч о

Он выйдет, несомненно, скоро:
Вы видите, алькальд уж здесь.

Появляются алькальд, писарь Редондо и Педро.

А л ь к а л ь д

Достойнейшие рехидоры!

Р е д о н д о

Прошу, не откажите сесть.

А л ь к а л ь д

И без стеснения, сеньоры.

Т а р у г о

Учтивейший вельможа сам
В учтивости уступит вам.

А л ь к а л ь д

Вы рядом сядете со мною,
А Педро—за моей спиной,
А писарь поместится там.

П е д р о

Здесь, в шляпе вашей, есть решенья
Различных тяжб и дел любых,
Им следуйте без рассужденья
И не ищите смысла в них.
А чуть в сомнение впадете,
Ко мне лишь ухо повернете,—
Советником вам буду я.
Порукой голова моя,
Что лучшего вы не найдете.

Р е д о н д о

Чего вам надобно, сеньоры?

Л а г а р т и х а

Да,
Мы кое в чем нужду имеем к вам.

Р е д о н д о

Так говорите, тут алькальд пред вами,
Он вас по справедливости рассудит.

А л ь к а л ь д

Пусть мне господь простит мои слова,
Пусть не сочтут заносчивостью это:
Намерен так вершить я правосудье,
Как если б был я римским санитаром.

Р е д о н д о

Сенатором, сеньор алькальд.

А л ь к а л ь д .

По мне,
Так все равно. Быстрей, короче
Свое вы дело изложите мне,
И кончить не успеете, клянусь,

Как тут же я постановлю решение—
И правильно и нелицеприятно.

Р е д о н д о

Нет, Мартин Креспо, нелицеприятно.

А л ь к а л ь д

Ну да не все ль равно?

О р н а ч у э л о с

Так вот, сеньор,
Ссудил мне Лагартиха три реала,
Я два вернул, один остался, значит,
А он твердит, что должен я четыре
Ровнехонько. Вот жалоба и вся.
Без лишних слов, не правда ль, Лагартиха?

Л а г а р т и х а

Да, так-то так, но я считаю вот как:
Иль я осел, иль мне Орначуэлос
Четыре ровно задолжал реала.

А л ь к а л ь д

Чудно как!

Л а г а р т и х а

В этом жалоба и вся.
Жду злоключения сеньора Креспо.

Р е д о н д о

Пусть злоключенье вместо заключенья,—
Не все ль равно?

А л ь к а л ь д

А ты, Орначуэлос,
Что скажешь нам?

О р н а ч у э л о с

Об чем тут толковать?
Во всем сейчас на Креспо упираюсь.

Р е д о н д о

Ах, опираюсь, черт его возьми!

А л ь к а л ь д

Пускай его упрется, а тебе
Какая в том корысть, скажи, Редондо?

Р е д о н д о

Да ровно никакой.

А л ь к а л ь д

Дружище Педро,
Тащи из этой шапки приговор—
Из тех, что будут под рукою ближе.

Р е д о н д о

Как так? Решенье до разбора дела?

А л ь к а л ь д

А вот посмотрим, что за хват наш Педро.

П е д р о

Решение читайте — и молчок.

Р е д о н д о

«В той тяжбе, что меж И. и Н.
возникла...»

П е д р о

«И» означает «имярек», «Н»—
«некто».

Р е д о н д о

Так точно. Стало быть, «по этой
тяжбе»,
Меж «неким» и тем вот «имяреком»,
Которого я должен осудить,
«Я приговариваю и решаю:
Свинью, означенную «имярека»,
Которая убийцею была
Животного, означенного «некто»,
Без промедленья к смерти прису-
дить» ...
Не разберусь я в этой чепухе,—
Что за свинья, и «имярек», и
«некто»?
В толк не возьму, с какой же
стороны
Касается все это нашей тяжбы...

А л ь к а л ь д

Попал Редондо в точку. Педро,
ДРУГ;
Тащи из шапки новое решенье,
Оно, быть может, лучше подойдет.

П е д р о

Как вашему советнику, позвольте
Мне нужное решенье предложить.

А л ь к а л ь д

На выдумку твою я полагаюсь.

Валяй, друг Педро,

Педро

Пускай сперва внесет в залог без
спора
Мне, как советнику, Орначуэлос
Реалов дюжину.

Орначуэлос

Да весь-то иск
Не больше половины стоит, что вы?

Педро

Вот дело в чем. Почтенный Лагартиха
Ссудил вам три реала по два в
каждом⁴,
А вы ему вернули два простых;
Так, стало быть, четыре вы должны,
А не один, как вы тут заявляли.

Лагартиха

Да, так оно и было, точка в точку.

Орначуэлос

Что ж, отрицать не буду,—неудача...
Чем дюжину терять, отдам четыре.

Редондо

О Педро из Урды, о славный горец,
Плывать хотел я на Юстиниана⁶
И на Катона⁶—ты умом их выше!

Орначуэлос

За деньгами пойду. Конфуз какой!

Лагартиха

А я доволен,—ведь моя взяла!

Miguel de Cervantes Saavedra,
Pedro de Urdemalas.
Перепечатано из книги: Мигель
де Сервантес Сааведра.
Избранные произведения, Гослит-
издат, М.—Л., 1948, стр. 144—150.
Перевод М. М. Замаховской.

ТЕАТР ЧУДЕС

Интермедия¹

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Улица.

Входят Чанфалья и Чиринос.

Чанфалья. Чиринос, не выпускай из памяти моих наставлений, в особенности относительно новой проделки; нужно, чтоб она удалась нам на славу.

Чиринос. Знаменитый Чанфалья, все мои способности в твоём распоряжении: и моя память, и рассудок, и, сверх того, желание сделать тебе угодное превосходит границы возможного.

Чанфалья. Чиринос, вот мы мало-помалу добрались до городка; и те господа, которые идут к нам, без сомнения, должны быть губернатор² и алькальды. Пойдем им навстречу. Наточи свой язык на камне лести, только, смотри, не переточи.

Входят губернатор, Бенито Репольо—алькальд, Хуан Кастро—рехидор и Педро Капачо—письмоводитель.

Целую руки ваших милостей. Кто из ваших милостей губернатор этого местечка?

Губернатор. Я губернатор. Что вам угодно, добрый человек?

Чанфалья. Если б у меня было только две унции смысла, и то я сейчас же должен бы был догадаться, что этот перипатетический³ простран- ный и торжественный выход не может принадлежать никому другому, кроме достойнейшего губернатора этого города, который вы, ваша милость, скоро покинете, заняв должность наместника целой области.

Чиринос. Да, клянусь жизнью сеньоры и маленьких сеньоров, если сеньор губернатор их имеет.

Капачо. Не женат сеньор губернатор.

Чиринос. Ну тогда будут; от моих слов убытка нет.

Губернатор. Ну, чего же вы хотите, честный человек?

[...]

Чанфалья. Я, сеньоры мои, Монтель, содержатель театра чудес. Меня вызвали из столицы сеньоры госпитального братства; у них нет ни одного содержателя театра, а они умирают от желания иметь театр; с моим прибы- тием все дело поправится.

Губернатор. А что это значит: театр чудес?

Чанфалья. От чудесных вещей, которые на этом театре изъясняются и показываются, произошло и название театра чудес. Этот театр изобрел и устроил мудрец Дурачина под такими параллелями, румбами, звездами и созвездиями, с такими условиями, особенностями и наблюдениями, что чудес, которые на нем представляют, не может видеть ни один из тех, которые имеют в крови хоть какую-нибудь примесь от перекрещенцев или которые родились и произошли от своих родителей не в законном браке. И кто зара- жен этими двумя столь обыкновенными недостатками, тот лучше откажись видеть никогда не виданные и не слыханные представления моего театра.

Бенито. Вот, изволите видеть, каждый день какие-нибудь новости являются на белом свете. А этот мудрец назван Дурачиной оттого, что он театр изобрел?

Чиринос. Дурачиной он назван потому, что родился в городе Дура- ково-поле. Про него идет молва, что у него борода была по пояс.

Бенито. Люди с большими бородами по большей части мудреные.

Губернатор. Сеньор рехидор Хуан Кастро, с вашего позволения, я полагаю, что сегодня вечером выходит замуж сеньора Тереса Кастро, ваша дочь, которой я довожусь крестным отцом. Для увеселения на этом празднике я желаю, чтобы сеньор Монтель дал в вашем доме свое предста- вление.

Хуан. Я всегда готов к услугам сеньора губернатора, с мнением кото- рого я соглашаюсь, которое утверждаю и к которому присоединяюсь, и ни- чего против не имею.

Чиринос. Вот что имеется против: если нам за наш труд не будет впе- ред заплачено, то мы с нашими фигурами останемся как рак на мели. Ваши милости, сеньоры судьи, есть ли в вас совесть и душа? Куда как хорошо это будет: сегодня вечером весь ваш городок сберется в дом сеньора Хуана Ка- стро, или как там зовут его милость, да и удовольствуется этим спектаклем; а завтра, когда мы захотим дать представление для народа, так не явится ни одной живой души. Нет, сеньоры, ante omnia⁴ пусть нам заплатят что следует.

Б е н и т о. Сеньора директорша, здесь нет никакой Антонии, никакого Антония, чтобы заплатить вам. Сеньор рехидор Хуан Кастрадо заплатит вам более чем честно; а если не он, так общинный совет. Его знают здесь хорошо. Здесь, родная моя, мы не дожидаемся, пока какая-нибудь Антония заплатит за нас.

К а п а ч о. Ах, грехи тяжкие! Опять вы, сеньор Бенито Репольо, не туда попали. Сеньора директорша не говорит, чтобы ей платила какая-то Антония, а только чтоб заплатили ей немедленно прежде всего; это и значит ante omnia.

Б е н и т о. Ну, так, письмоводитель Педро Капачо, заставьте, чтоб со мной разговаривали начистоту, тогда я пойму все без сучка и задоринки; вы и начитанный и письменный человек, вы можете эти арабские выверты понимать, а я нет.

Х у а н. Ну, хорошо. Доволен будет сеньор директор, если я заплачу ему сейчас полдюжины дукатов? И, кроме того, мы примем предосторожности, чтобы сегодня жители местечка не входили в мой дом.

Ч а н ф а л ь я. Я доволен, я доверяю себя распорядительности вашей милости и вашему разуму.

Х у а н. Пойдемте со мной, получите деньги, посмотрите мой дом и удобства, какие он имеет для устройства театра.

Ч а н ф а л ь я. Пойдемте, но не забывайте, какие качества должны иметь зрители, которые хотят видеть чудесное представление.

Б е н и т о. Это уж мое дело. Что, касается меня, то я должен сказать, что могу итти на суд с уверенностью, потому что мой отец был алькальд. Четыре пальца старого христианского жиру со всех четырех сторонросло на мое родословное дерево; вот и посудите, могу ли я видеть представление.

К а п а ч о. Все надеемся, сеньор Бенито Репольо.

Х у а н. Мы тоже не выродки какие-нибудь, сеньор Педро Капачо.

Г о б е р н а д о р. По моему мнению, все будет как надо, сеньоры алькальд, рехидор и письмоводитель.

Х у а н. Пойдемте, директор,—и за работу. Меня зовут Хуан Кастрадо, сын Антона Кастрадо и Хуаны Мача; и больше я ничего не скажу, кроме того, что, по совести и чести, могу с открытым лицом и смелой поступью итти на сказанное представление.

Ч е р и н о с. Ну, дай бог!

Ч а н ф а л ь я. Ваша милость, сеньоры, пожалуйста! Все готово, остается только начать.

Ч и р и н о с (тихо). Деньги в кармане?

Ч а н ф а л ь я. У самого сердца.

Б е н и т о. Пойдем, директор! Меня так и поджигает видеть чудеса.

Все уходят.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Комната в доме Кастрадо.

Входят Хуана Кастрада и Тереса Репольо; первая в венчальном платье.

К а с т р а д а. Вот здесь можешь ты сесть, милая Тереса Репольо, чтобы сцена была прямо перед нами. Ты ведь знаешь, под каким условием можно смотреть это представление; не забудь, а то будет большая беда.

Т е р е с а. Ты знаешь, Хуана Кастрада, что я твоя родственница, больше я ничего не скажу. Как твердо я уверена, что буду на небе, так же уверена в том, что увижу все, что на этом представлении будет показываться. Клянусь жизнью моей матери, я готова выколоть себе оба глаза, если случится со мной какая-нибудь беда. Ничего со мной не будет, вот что!

К а с т р а д а . Потише, сестрица, все идут сюда.

Входят губернатор, Бенито Репольо, Хуан Кастрада, Педро Капачо, директор и директорша, музыкант, некоторые из жителей местечка и племянник Бенито, человек ловкий, мастер танцевать.

Ч а н ф а л ь я . Садитесь все; представление будет за этим занавесом, и директорша—там же, а здесь—музыкант.

Г о б е р н а д о р . Сеньор Монтель, начинайте свое дело.

Б е н и т о . Не много ж утвари у директора великого спектакля.

Х у а н . Тут, должно быть, все чудеса.

Ч а н ф а л ь я . Внимание, сеньоры! Начинаю. О ты, кто б ты ни был, ты, который устроил этот театр с таким чудесным искусством, что он получил имя театра чудес! Ради добродетели, которая в нем заключается, заклинаю тебя, заставляю тебя и приказываю тебе, чтобы сейчас, сию минуту показал ты некоторые из тех чудесных чудес этим сеньорам, для их утешения и увеселения, без всякого скандала. Но вот я уж вижу, что ты мою просьбу исполняешь, потому что с этой стороны является фигура сильнейшего Самсона, обнимающего столбы храма, чтобы повергнуть их на землю и отомстить своим врагам. Стой, храбрый рыцарь, стой ради самого бога! Удержись от такого злого дела! Ты разрушишь и дом и превратишь в яичницу столь многих и столь благородных людей, каковы собравшиеся здесь.

Б е н и т о . Остановись, прах тебя побери! Хорошо будет, если вместо удовольствия, за которым мы пришли, нас расплюснут в лепешку. Остановись, сеньор Самсон, чтоб тебе провалиться! Тебя просят честные люди.

К а п а ч о . Видите вы его, Кастрада?

Х у а н . Еще бы не видеть! У меня глаза-то на затылке, что ли?

Г о б е р н а д о р (*про себя*). Удивительное это дело: я так же вижу сам Самсона, как турецкого султана; хотя поистине я законный сын и старый христианин.

Ч и р и н о с . Берегитесь! Идет бык, тот самый, который убил носильщика в Саламанке. Ложись, ложись! Сохрани тебя боже! Сохрани тебя боже!

Ч а н ф а л ь я . Ложитесь все, ложитесь все! Ух, ух, ух!

Все ложатся и трепещут.

Б е н и т о . В этом быке сидит сам дьявол: он с боков черноват и пегий. Если я не присяду, он меня вздернет кверху.

Х у а н . Сеньор директор, постарайтесь, если можно, чтобы не выходили фигуры такие страшные, они нас пугают. Я говорю не про себя, а про этих девочек... в них кровинки не осталось при виде такого свирепого быка.

К а с т р а д а . Да еще как, отец! Я думала, что три дня не приду в себя. Мне показалось, что я уже на его рогах, которые у него такие острые, как шило.

Х у а н . Не была ты, дочка, на рогах и их не видала.

Г о б е р н а д о р (*про себя*). Ну, пускай все видят то, чего я не вижу; под конец и я скажу, что все видел, а то стыдно будет.

Ч и р и н о с . Это стадо мышей, которое появляется перед вами, происходит по прямой линии от тех, которые были в Ноевом ковчеге. Вот тут белые, а тут пестрые, тут крапчатые, а тут синие; и, наконец, все эта мыши.

К а с т р а д а . Боже! Горе мне! Держите меня, я выпрыгну в окошко. Ах, я несчастная! Милая, обожми крепче твои юбки и смотри, чтобы тебя не укусили. Нет, их тут не стадо, клянусь жизнью моей бабушки, их больше тысячи!

Т е р е с а . Я несчастная-то, потому что они забрались ко мне, так что и не выгонишь; одна гнедая мышь вцепилась мне в коленку. Силы небесные, помогите мне, на земле нет мне помощи!

Б е н и т о. Однако хорошо, что я в штанах: ни одна мышшь ко мне не залезет, даже самая маленькая.

Ч а н ф а л ь я. Эта вода, которая с такой стремительностью низвергается из облаков, есть тот источник, который дал начало и происхождение реке Иордану. У каждой женщины, если ей плеснуть этой воды в лицо, оно превратится в гладкое серебро, а если мужчинам, то у них бороды сделаются золотыми.

К а с т р а д а. Слушай, милая, открой лицо—ты увидишь то, что тебе нужно. О, какая вкусная вода! Закройся, отец, не замочись!

Хуан. Все закроемся, дочка.

Б е н и т о. От плеч вода пробралась у меня до главного шлюза.

К а п а ч о (*про себя*). Я сух как ковыль.

Г о б е р н а д о р (*тоже*). Это черт знает что такое! На меня не попало ни одной капли, а все промокли! Как, неужели же я между столькими законными детьми один незаконнорожденный?

[...]

К а п а ч о. Свежа вода святой реки Иордана; хоть я и закрывался, как только мог, но все-таки мне немного на бороду попало, и я пари держу, что она у меня светится, как золото.

Б е н и т о. И даже в пятьдесят раз хуже.

Ч и р и н о с. Теперь является около двух дюжин свирепых львов и седьм медведей: все живое, берегись! Хотя они и призрачные, но не преминут наделать каких-нибудь бед и даже воспроизвести подвиг Геркулеса с обнаженными шпагами.

Хуан. Эй, сеньор директор! Вы, провалиться на месте, хотите прогнать нас из дому, что ли, своими медведями да львами?

Б е н и т о. Ваш Дурачина должен бы нам соловьев да жаворонков показывать, а не львов да драконов. Сеньор директор, или пусть являются фигуры более приятные, или с нас довольно того, что мы видели; и убирайтесь с богом и не оставайтесь дольше ни одной минуты в нашем местечке.

К а с т р а д а. Сеньор Бенито Репольо, пусть являются медведи и львы, хоть только для нас, женщин, нам будет очень приятно.

Хуан. Как же, дочка, давеча ты испугалась мышей, а теперь захотелось тебе медведей и львов? »

К а с т р а д а. Все новое заманчиво, сеньор отец.

Ч и р и н о с. Вот является девица, милая и учтивая; это так называемая Иродиада, пляска которой стоила головы Предтече⁶. Если б взялся кто-нибудь потанцевать с ней, вы бы увидели чудеса.

Б е н и т о. Это так! Фу ты, пропасть, какая милая фигурка, приятная и светленькая! Ах ты, шлюха! Как вертится-то девчонка! Племянник Репольо, ты кой-что умеешь на кастаньетках, пособи ей, и пойдет у нас пир горой.

П л е м я н н и к. Я здесь, дядя Бенито Репольо. (*Танцует сарабанду.*)

К а п а ч о. Клянусь дедушкой, значит, сарабанда и чакона—очень древние танцы.

Б е н и т о. Эй, племянник, держись крепче за эту плутовку жидовку! Но если она жидовка, как же она может видеть чудеса?

Ч а н ф а л ь я. Нет правила без исключения, сеньор алькальд.

За сценой трубят, входит ф у р ь е р кавалеристов.

Ф у р ь е р. Кто здесь сеньор губернатор?

Г о б е р н а д о р. Это я. Что вам нужно?

Ф у р ь е р. Приготовьте сейчас же помещение для тридцати кавалеристов, они будут здесь через полчаса и даже раньше; уж слышны трубы! Прощайте! (*Уходит.*)

Б е н и т о. Я бьюсь об заклад, что эту конницу послал наш мудрец Дурачина.

Ч а н ф а л ь я . Ну, нет, это отряд конницы, который был на постое в двух милях отсюда.

Б е н и т о . Ну, теперь я знаю вашего Дурачину, знаю и то, что вы и он величайшие мошенники. [...] Слушайте же! Я вам приказываю приказать Дурачине, чтобы он не смел присылать этих солдат, иначе я им всем поодиночке закачу в спину по двести плетей.

Ч а н ф а л ь я . Говорю вам, сеньор алькальд, что их послал не Дурачина.

Б е н и т о . Ая говорю, что их послал Дурачина, как он послал и всех других гадов, которых я видел.

К а п а ч о . Мы все их видели, сеньор Бенито Репольо.

Б е н и т о . Яине говорю, что вы не видали, сеньор Педро Капачо. [...]

Возвращается ф у р ь е р .

Ф у р ь е р . Ну, готовы квартиры? Кавалеристы уж в городе.

Б е н и т о . Так Дурачина хочет на своем поставить? Ну, так я клянусь этому директору пустяков и плутней, что он мне за это поплатится.

Ч а н ф а л ь я . Будьте свидетелями, что алькальд мне грозит.

Ч и р и н о с . Будьте свидетелями, что про посланных от его величества алькальд говорит, что они посланы от мудрого Дурачины.

Б е н и т о . Самой-то тебе одурачиться бы пошли, боже всемогущий!

Г о б е р н а д о р . Ая сам про себя думаю, что эти кавалеристы, должно быть, настоящие, а не в шутку.

Ф у р ь е р . В шутку, сеньор гобернадор? Да в уме ли вы?

Х у а н . Очень может быть, что они дурачковские, как все, что мы видели. Сделайте милость, директор, заставьте девицу Иродиаду выйти в другой раз, чтобы этот сеньор видел то, чего никогда не видывал. Может быть, мы его подкупим этим, чтобы он поскорее ушел из этого местечка.

Ч а н ф а л ь я . Это извольте. Смотрите же, как она покажется, мигните вашему танцору, чтоб он ей опять помог танцевать.

П л е м я н н и к . Уж, конечно, за мной дело не станет.

Б е н и т о . Так, племянник, замучь ее, замучь ее! Поворот, еще поворот! Ей-богу, это ругть, а не девчонка! Живо, живо! Еще, еще!

Ф у р ь е р . С ума сошел, что ли, этот народ? Какой тут дьявол, какая девушка, и что за пляска, и что за Дурачина?

К а п а ч о . Значит, сеньор фурьер не видит иродианскую девушку?

Ф у р ь е р . Да какого черта и какую девушку мне видеть?

К а п а ч о . Довольно, *ex illis est*⁶. *

Г о б е р н а д о р . *Ex illis est, ex illis est.*

Х у а н . Он из тех, сеньор фурьер, из тех, он из тех.

Ф у р ь е р . Что за подлая порода! А вот, клянусь богом, коли положу я руку на шпагу, так придется вам в окна метаться, а не в дверь.

К а п а ч о . Довольно, *ex illis est.*

Б е н и т о . Довольно, он из тех, потому что не видит ничего.

Ф у р ь е р . Ах, гнусные каналы, если еще раз вы мне скажете, что л «из тех», на вас живого места не останется.

Б е н и т о . Никогда еще перекрещенцы и незаконные храбры не бывали; и потому мы можем сказать: он из этих, он из этих.

Ф у р ь е р . Ах, проклятая деревенщина! Погодите ж! (*Берет шпагу и дерется со всеми.*)

[...] Чиринос сдергивает занавес.

Ч и р и н о с . Черт их принес, эту трубу и кавалеристов; точно их в колокол сзывали!

Ч а н ф а л ь я . Мы имеем необыкновенный успех. Хорошие качества

нашего театра обнаружались, и завтра мы можем показать его городу; а сами можем воспеть триумф этой битвы, восклицая: да здравствуют Чиринос и Чанфалья!

Miguel de Cervantes Saavedra, El retablo de las maravillas. Перепечатано из книги: Мигель де Сервантес Сааведра, Интермедии, «Искусство», М.—Л., 1939, стр. 109—126. Перевод А. И. Островского (1879).

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ СЕРВАНТЕСА¹

1

Неоднократно пытался я убедить авторов комедий, что их воззрения ошибочны, что если бы вместо сочинения нелепостей они ставили пьесы, написанные по правилам, они бы привлекли еще больше публики и снискали бы еще большую известность; они так слепы и упорны в своей уверенности, что ни доводы, ни сама очевидность не могут ее поколебать. [...]

По словам Туллия², комедия должна быть зеркалом человеческой жизни, примером нравов и образом истины, а те комедии, что ныне идут на сцене, суть зеркала нелепости, примеры глупости и образы сладострастия. И в самом деле, может ли быть большая несообразность, чем когда в первой сцене первого акта нам показывают ребенка еще в пеленках, а во второй выводят его уже взрослым, бородатым мужчиной? Не нелепо ли изображать старика отважным, юношу—трусливым, лакея—ритором, пажа—советчиком, короля—поденщиком, а принцессу—судомойкой? А что вы скажете о соблюдении закона времени, в течение которого могут или могли произойти изображаемые в комедии события? Я раз видел одну пьесу, первый акт которой начался в Европе, второй—в Азии, а третий закончился в Африке; и если бы в ней были четыре акта, то четвертый, наверное, бы развертывался в Америке; и, таким образом, действие охватило бы все четыре части света! Если признать, что главная основа комедии—подражание, то какое же удовлетворение может получить даже самый средний зритель, когда он видит, что действие пьесы происходит во времена королей Пипина и Карла Великого, а главный герой ее—император Ираклий, которого автор превращает в крестоносца и заставляет вступить в Иерусалим и завоевать гроб господень подобно Готфриду Бульонскому, между тем как эти две личности разделены огромным промежутком времени? Если же комедия основывается на вымысле, то не нелепо ли вводить в нее исторические факты, сваливая в одну кучу события, случившиеся с разными лицами и в разные времена, причем все это делается с полным пренебрежением ко всякому правдоподобию и с явными, ничем не оправдываемыми ошибками? И хуже всего то, что находятся еще невежды, утверждающие, что это и есть совершенство, а искать лучшего—значит искать птичьего молока. А взять хотя бы духовные драмы! Сколько в них насочинено небывалых чудес, сколько апокрифических и ложно понятых событий, как часто чудеса, совершенные одним святым, приписываются другому! Да и в светских пьесах авторы осмеливаются без всяких оснований и уважительных причин изображать чудеса единственно потому, что эти чудеса, или, как они их называют, видения, кажутся им подходящими и способными поразить невежественную толпу и привлечь ее в театр. Все это делается в ущерб истине, наперекор истории и навлекает позор на испанских писателей, ибо иностранцы, с большой точностью соблюдающие законы комедии, считают нас варварами и невеждами, видя нелепости и сумасбродства наших произведений. [...]

Виноваты в этом не писатели, сочиняющие подобные комедии, ибо

многие из них прекрасно понимают свое заблуждение и отлично знают, как следует писать: беда в том, что комедии в наше время стали просто товаром, и авторы говорят (и вполне справедливо), что, будь они написаны не по принятому образцу, актеры их не купят; и поэтому они стараются подладиться к требованию актеров, которые платят им за их произведения. Эту истину можно подтвердить примером многочисленных, вернее, бесчисленных комедий, написанных величайшим писателем нашего королевства³. Сколько в них блеска, изящества, сколько превосходных стихов, мудрых рассуждений и глубокомысленных изречений; одним словом, язык и слог их столь возвышен, что комедии эти славятся на весь мир, и тем не менее только немногие из них, а вовсе не все достигают вершины совершенства из-за того, что автор их склонен приспособляться к вкусу актеров...

Из «Дон Кихота» Сервантеса (Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, 1605), ч. 1, гл. 48-я. Перевод под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, «Academia», т. 1. М.—Л., 1932, стр. 751—755.

2

На днях я встретился с друзьями¹, и у нас зашел разговор о комедиях и обо всем, что до них касается, причем собеседники мои разобрали их до тонкости и так разукрасили, что, казалось, прибавить тут нечего. Говорилось и о том, кто первый в Испании вынул их из пелен, облек в праздничный наряд и придал им пышности и блеску. Будучи старше всех в этом обществе, я -вспомнил представления великого Лопе де Руэда², мужа, славившегося остротой своего ума и своею игрой на сцене. Этот уроженец Севильи, мастер-золотобитчик, умевший выделять из золота тонкие листочки, дал изумительные образцы пасторальной поэзии—в этом его никто до сих пор не превзошел. Я был тогда еще совсем мальчик и мог ошибиться в оценке его стихов, но некоторые из них запечатлелись в моей памяти, и вот теперь, уже в зрелом возрасте, послушав их со сцены, я понял, что был правД...]

Во времена этого славного испанца все театральное имущество помещалось в одном мешке и состояло примерно из четырех белых, обшитых золотом полушубков, четырех бород и париков и четырех посохов. Комедии представляли собою написанные в форме эклог диалоги между двумя или тремя пастухами и пастушкой. Слабривали их и начинали двумя или тремя интермедиями—то о негритянке, то о мошеннике, то о дураке, то о бискайце; этих четырех персонажей, как и многих других, упомянутый Лопе изображал превосходно и удивительно верно.

В те времена театральной машинерии не существовало, пеших и конных поединков между маврами и христианами на сцене не устраивалось; не было люка, из которого, точно из преисподней, вылезал бы или делал вид, что вылезает какой-нибудь персонаж. Сцену составляли образывавшие квадрат четыре скамьи, на которые были настелены четыре или шесть досок, и она возвышалась над полом всего на четыре пяди; с неба не спускались тогда облака с ангелами и духами. Декорацией служило державшееся на двух веревках старое одеяло, отделявшее подмостки от того, что теперь именуется актерской уборной, и скрывавшее от публики хор, который без всякого аккомпанемента пел какой-нибудь старинный романс. Когда Лопе де Руэда скончался, его, как человека достойнейшего и знаменитого, похоронили в кордовском соборе, между хорами. [...]

На смену Лопе де Руэда пришел Наварро³, уроженец Толедо, отлично игравший трусливых мошенников. Он несколько улучшил декорации и заменил мешок для костюмов сундуками и баулами; он вывел певцов, до того

скрывавшихся за одеялом, на подмости. Упразднив бороды (а прежде никто не играл без накладной бороды), он добился того, что все актеры стали выходить на сцену без этого украшения, кроме тех, кто изображал стариков или каких-либо других персонажей, требовавших от исполнителя изменения лица. Он изобрел театральные машины, молнию, гром, облака, придумал, как устроить сражения и поединки. Со всем тем ему не удалось поставить театр на ту высоту, на какой он находится ныне.

И вот здесь я поневоле должен поведать одну истину и выйти за пределы моей неприязнительности. Дело состоит в том, что в театрах Мадрида были играны «Алжирские нравы», принадлежащие моему перу, а также «Разрушение Нумансии» и «Морское сражение», в которых я осмелился свести комедию к трем хорнадам вместо прежних пяти⁴. Я показал публике или, точнее, я первый олицетворил таимые в душе мечты и образы и вывел на сцену, при восторженных и дружных рукоплесканиях зрителей, аллегорические фигуры⁶. В то время я написал комедий двадцать или тридцать, и ни одну из них зрители не потчевали ни огурцами, ни какими-либо другими метательными снарядами; их представления не сопровождалось ни свистом, ни криком, ни перебранкой. Но потом меня отвлекли другие дела⁶, я отложил в сторону перо и комедии, и тогда появился чудо природы—великий Лопе де Вега и стал самодержцем в театральной империи. Он покори́л и подчинил своей власти всех комедиантов и наполнил мир своими комедиями—удачными, хорошо задуманными и составляющими в общей сложности более десяти тысяч листов, и, что самое поразительное, он все их видел на сцене или по крайней мере знал, что все они ставились; те же, кто пытался соперничать с ним и разделить его славу,—а таких было много,—все вместе не написали и половины того, что написал он один⁷.

Но если не за плодовитость, ибо господь не всех одарил поровну, то все же у нас до сих пор чтут доктора Района⁸, кстати сказать, после великого Лопе самого плодovitого нашего автора; ценят у нас и в высшей степени тонкое искусство ведения интриги, коим отличается лицензиат Мигель Санчес⁹, высокий дух, коим проникнуты творения доктора Миры де Мескуа¹⁰, гордость нашего отечества, глубину и богатство мыслей в творениях каноника Таррега¹¹, мягкость и нежность донна Гильена де Кастро¹², остроумие Агилара¹³, пышность, живость, блеск и великолепие комедий Луиса Белеса де Гевара¹⁴, изящнее дарование донна Антоньо де Галарса¹⁵, имя которого ныне у всех на устах, и многообещающие «Плутни любви» Гаспара де Авила¹⁶,—все эти авторы и некоторые другие помогли великому Лопе тащить эту огромную махину.

Несколько лет тому назад я вернулся к былой своей праздности и, полагая, что еще не прошла пора, когда меня восхваляли, снова стал сочинять комедии. Но я уже не нашел птиц в их прошлогодних гнездах; я хочу сказать, что не нашлось ни одного театрального директора, который попросил бы их у меня, хотя все знали, что они у меня есть, и тогда я запрятал их поглубже в сундук и предал вечному забвению. Но тут же вскоре некий книгоиздатель в разговоре со мной признался, что он купил бы их у меня, если бы директор одного привилегированного театра не сказал ему, что от прозы моей можно ожидать многого, от стихов же—ничего. Откровенно говоря, мне, конечно, больно было это услышать, и я подумал: «Или я стал другой, или времена изменились к лучшему, хотя обычно бывает наоборот, ибо всегда хвалят времена минувшие».

Я пересмотрел свои комедии, а заодно и некоторые интермедии, погребенные мной вместе с ними, и нашел, что и те и другие не так уж плохи и, во всяком случае, достойны того, чтобы, выйдя из мрака, в который погружен разум упомянутого театрального директора, выслушать о себе просвещенное мнение других, менее придирчивых и более сведущих. В конце концов мне все это надоело, и я продал их вышеуказанному книгопродавцу, он же выпустил их в том виде, в каком я ныне их предлагаю твоему, чи-

татель, внимание; он назначил мне за них умеренную плату, и я взял свои деньги, довольный уже тем, что мне не придется вступать в пререкания с актерами [...].

Из предисловия к книге Сервантеса «Восемь комедий и восемь новых интермедий» («Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados», 1615). Перепечатано из книги: Мигель де Сервантес Сааведра, Избранные произведения, Гослитиздат, М.—Л., 1938, стр. 129 — 133. Перевод Н.М. Любимова.

3

Входят две нимфы, изящно одетые, в руке у каждой плакат с надписью: у одной— Любопытство, у другой—Комедия¹.

Любопытство

Комедия!

Комедия

Что скажешь, Любопытство?

Любопытство

Мне хочется разведать, почему
Не носишь больше ты нарядов древних—
В трагедиях котурнов и лаптей
В комедиях, в которых выступает
Рабочий люд, и сбросила ты тогу
Там, где особ играют именитых;
Скажи, как ты свела к трем актам пять,
В которых ты в одно и то же время
Была улыбчивой, и важной, и серьезной;
Теперь же ты вот тут, и в тот же миг
Тебя уже во Фландрии мы видим.
Без лишних слов меняешь своевольно
Места и время и театры действий.
Тебя я вижу, но не узнаю.
Пожалуйста, поведай о себе,
Ведь я твой друг, твой старый верный друг.

Комедия

С годами все меняется, с годами
Искусства совершенствуются также,
И не такая трудная задача
Прибавить нечто новое к тому,
Что изобретено уже однажды.
Была я в прошлом хороша бесспорно,
Но если ты взглядишься со вниманием,
Я и теперь не так уже плоха.
Хоть я и отреклась от строгих правил,
Которые в своих твореньях дивных
Мне завещали Сенека, Теренций²
И Плавт и многие другие греки².
Из этих правил кое-что отбросив,
Я все же кое-что и сохранила;
Так именно повелевает мода,
Которая уставам не подвластна.

Я представляю множество предметов,
 Не повествуя, как то раньше было,
 А в ходе действия,—вот почему
 Принуждена менять я часто место.
 Раз происходит все в местах различных,
 И я свой шаг туда же направляю.
 Теперь комедия не что иное,
 Как карта, на которой видишь Лондон
 На расстояньи одного мизинца
 От Рима, и на том же расстояньи
 От Гента видишь ты Вальядолид.
 Для зрителя не важно, если я
 Перенесусь мгновенно из Гвинеи
 В Германию, при этом не меняя
 Подмостков театральных, ибо мысль
 Столь легкокрыла, что я с ней могу
 Куда угодно вознестись без риска,
 Устать или погибнуть безвозвратно.

Из комедии Сервантеса «Счастливый плут» («El rufián dichoso», 1615).
 Перевод В.С. У з и н а (печатается впервые).

ПРИМЕЧАНИЯ

Островский о драматургии Сервантеса

¹ Островский делает здесь сноску на анонимное мадридское издание интермедий Сервантеса, выпущенное без обозначения года издания (Los entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra. Madrid). Но, будучи заимствованной, приводимая характеристика интермедий Сервантеса, повидимому, целиком совпала со взглядом на них великого русского писателя, который счел возможным предпослать ее первому отдельному изданию своего перевода интермедий. Это дает нам право воспроизвести эту заметку здесь под данным заголовком.

² Островский имеет здесь в виду, конечно, бессмертные образы Дон Кихота (тип «идальго») и Санчо Панса (тип «грасиосо», то-есть шута), которые были превращены великим реалистом в художественные образы огромной обобщающей силы.

³ Это примечание сделано Островским к словам башмачника из интермедии Сервантеса «Бдительный страж»: «Хоть я и мало смыслю в поэзии, но эти стихи так звучны, как будто их написал Лопе. Уж у меня, что хорошо или что кажется мне хорошим, все это Лопе». Похвала такого темного и безвкусного человека, как башмачник, хвалящий дрянные стишки солдата, должна была скомпрометировать, по мнению Сервантеса, Лопе де Вега, популярность которого Сервантес считал дешевой, зачастую достигаемой путем отхода от жизненной правды.

Нумансия

¹ Сюжетом трагедии Сервантеса является трагическая гибель всего населения осажденной римлянами в течение четырнадцати лет старинной испанской крепости Нумансии. Когда римляне наконец вступили в город, они не нашли в нем ни одного живого человека. Последний оставшийся в живых мальчик Вириат, не желая сдаваться римлянам в плен, бросается у них на глазах с башни. В героический сюжет Сервантес вплетает трогательную историю любви Марандро и Лиры. Время действия трагедии приурочено к последним дням осады. В городе свирепствует голод, силы нумансийцев на исходе. Мы приводим четыре отрывка из трагедии, иллюстрирующие отдельные этапы развития ее действия.

² Родители Лиры отложили ее свадьбу с Марандро до конца войны.

Педро Урдемалас

¹ «Педро Урдемалас»—комедия, изображающая в ряде сцен-эпизодов похождения хитроумного плута, героя множества испанских народных песен и сказаний. Педро выступает в комедии то как цыган, то как нищий, то как судебный заседатель, то как актер. Назначение всех этих эпизодов—критика различных сторон общественной жизни, нравов, суеверий и предрассудков. Эпизодическое построение действия пьесы обнаруживает ее ближайшее структурное родство с жанром плутовского романа. Мы приводим отрывок из первого акта пьесы, в котором Педро фигурирует в качестве асессора (заседателя) в деревенском суде и разоблачает невежество судей.

² Рехидор—член местной администрации по назначению.

³ Алькальд—выборный сельский староста и судья. В данном случае—деревенский богатей, надутый невежда, купивший эту должность.

⁴ В то время существовали монеты в 8, в 4 и в 2 реала. Стоимость монеты в 2 реала равнялась двум двойным серебряным реалам. Она колебалась в зависимости от серебра, входившего в их состав. Монеты из старинного серебра стоили дороже монет из нового серебра.

⁵ Юстиниан—император Восточной Римской империи, правивший с 527 по 565 год. При нем был издан свод римских законов (так называемый Кодекс Юстиниана).

⁶ Катон-старший (232—147 до н. э.)—римский государственный деятель. Его имя стало нарицательным для обозначения строгого законодателя.

Театр чудес

¹ Интермедия «Театр чудес» была впервые напечатана в 1615 году в сборнике пьес Сервантеса «Восемь комедий и восемь интермедий новых, никогда не представлявшихся». Вместе с «Саламанкской пещерой» она является одним из шедевров жанра интермедии, воспринятого Сервантесом у Лопе де Руэды и доведенного им до высокого художественного совершенства. Сатирическая острота этой интермедии определяется ее направленностью против преследований, которым в католической Испании подвергались люди нечистой крови (расовая дискриминация) и внебрачные дети.

² Гобернадор хотя слово громкое, но оно означает—бургомистр местечка, не более (примечание А. Н. Островского).

³ Перипатетический, то-есть пеший. Чанфалья нарочно кудрявит речь, чтобы показать ученым (примечание А. Н. Островского).

⁴ Прежде всего (*лат.*).

⁵ Чиринос здесь путает Иродиаду, жену правителя Иудеи Ирода, с ее дочерью Саломеей, которая так восхитила Ирода своей пляской, что он пообещал ей исполнить любое ее желание. В ответ на это Саломея попросила голову пророка Иоанна, прозванного Предтечей, или Крестителем. Ирод не смел нарушить своего обещания и велел обезглавить Иоанна.

⁶ *Ex i II is est* значит: «он из тех», то-есть из перекрещенцев, или из незаконнорожденных (примечание А. Н. Островского).

Теоретические высказывания Сервантеса

1

¹ В приводимом нами отрывке из I части «Дон Кихота» (глава 48) Сервантес излагает свои теоретические воззрения на драму в форме беседы каноника со священником, причем канонику принадлежит первый абзац этого отрывка, а священнику—все остальное. Сервантес выступает здесь сторонником правил ренессансно-классицистской поэтики, которых он, однако, далеко не педантично придерживался в своей драматургической практике.

² То-есть Марка Туллия Цицерона, знаменитого римского оратора I века до н. э.

³ Речь идет о Лопе де Веге, принципиальным противником которого являлся Сервантес.

2

¹ Данное высказывание Сервантеса извлечено из его предисловия к сборнику его комедий и интермедий издания 1615 года, озаглавленного в оригинале «К читателю». Оно представляет двойной интерес как общающимися в нем Сервантесом сведениями о развитии испанского театра, так и заключенными в нем интересными данными о взаимоотношениях Сервантеса с современным ему театром и об истории появления в свет его пьес.

² Высокая оценка Сервантесом творчества Лопе де Руэды вполне заслужена. Лопе де Руэда был фактическим создателем испанского профессионального театра, первым в истории испанского театра выдающимся актером, а также драматургом, смело вводившим в свои драматические произведения народную речь. Сервантес имел полное основание считать себя преемником Лопе де Руэды.

³ Речь идет о Педро Наварро, известном в свое время актере, антрепренере и драматурге.

⁴ Это неточно. Трехактное членение пьесы было известно в Испании задолго до Сервантеса. Уже драматург Франсиско де Авенданьо расчленил свою комедию «Флорисея» (1553) на три хорнады. После него приписывали себе это нововведение Кристоваль де Вирузэ (1550—1610) и Андрее Рей де Артьеда (1549—1613).

⁵ Аллегорические фигуры, выступающие в «Разрушении Нумансии», в «Алжирских нравах» и в «Доме ревности», являются как раз наиболее устарелым элементом в драматических произведениях реалиста Сервантеса.

⁶ Работа для театра не давала Сервантесу средств существования, вследствие чего он должен был поступить на службу.

⁷ В данном высказывании о Лопе де Веге, отделенном от предыдущего десятью годами, Сервантес более сочувственно говорит о творчестве великого драматурга, которого он называет «чудом природы». Однако, торжественно превознося заслуги Лопе перед испанской сценой, Сервантес обходит художественные достоинства его пьес и подчеркивает

только их количественное изобилие, которым он подавляет всех, даже наиболее талантливых своих современников.

⁸ До нас дошло пять комедий упомянутого Сервантесом Алонсо Района.

⁹ Мигель Санчес (ум. 1609)—лирический поэт и драматург. Из его комедий до нас дошли «Бдительный страж» и «Остров диких». Лопе де Вега дал ему высокую оценку в своем теоретическом трактате.

¹⁰ Антонио Мира де Амескуа (1574—1644)—автор ряда духовных и светских пьес. Главный герой его пьесы «Раб дьявола»—один из ранних прототипов Фауста.

¹¹ Фрянсиско Таррега (1554—1602)—второстепенный испанский драматург.

¹² Гильен де Кастро (1569—1631)—выдающийся поэт и драматург, последователь Лопе де Вега, глава валенсийской школы драматургов. Первая часть его пьесы «Юные годы Сида» (1618) послужила образцом для трагедии Корнеля «Сид».

¹³ Гаспар Агилар (1561—1623)—поэт и драматург.

¹⁴ Луис Велес де Гевара (1579—1644)—романист и драматург, отличавшийся большой плодовитостью (написал четыреста пьес), что делало его в течение долгого времени опасным соперником Лопе де Вега.

¹⁵ Антоньо де Галарса—современный Сервантесу испанский поэт, о котором имеется очень мало сведений.

¹⁶ Гаспар де Авила—испанский поэт, которого Сервантес хвалит также в своем «Путешествии на Парнас» (глава VII).

3

¹ Это теоретическое высказывание Сервантеса, изложенное в форме диалога между двумя нимфами—Комедией и Любопытством—в комедии «Счастливый плут», еще больше предыдущего показывает отказ Сервантеса от декларированного им в «Дон Кихоте» следования принципам ренессансно-классицистской поэтики и принятие им более свободной, широкой, национальной системы драматургии, связанной с творчеством Лопе де Вега.

² Сервантес тут несколько неудачно выразил свою мысль, дав возможность упрекнуть его в смешении древних греков с древними римлянами.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
ЛОПЕ ДЕ ВЕГА КАРПИО
{1562—1635}

ФУЭНТЕ ОВЕХУНА¹

Отрывки из драмы

1

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА III

Лауренсия (*волосы ее распущены*)

Меня в совет мужей пустите.
Есть место женщине на сходке.
Голосовать ей здесь нельзя,
Зато кричать, наверно, можно.
Меня не узнаете?

Эстебан

Небо!
Ты ль это, Лауренсия? Дочка?

Хуан Рыжий

Ее не узнаешь?

Лауренсия

Не правда ль,
Мой сильно изменился облик
И можно не узнать меня?

Эстебан

Ах, дочь моя!

Лауренсия

Меня ты больше
Не называй своею дочкой.

Эстебан

Но почему, моя отрада,
Но почему?

Лауренсия

Причин есть много.
Скажу тебе о самой главной:
Ты дочь свою украсть позволил
И за меня не мстил тиранам,
У злых воров меня не отнял.
Ведь я тогда еще невестой,
А не женой была Фрондосо,
И потому ты в оправданье
На мужа указать не можешь.
Принадлежать ему я стала б
Лишь после первой брачной ночи,
Но до нее моя защита
Отцовским оставалась долгом.
Так, если б я алмаз купила,
Но мне еще алмаз не отдан,—
Я за него б не отвечала,
Не мне беречь его от вора.
Меня у вас перед глазами
Унес к себе Фернандо Гомес;
Подобно пастухам трусливым,
Овцу вы уступили волку.
Кинжалами меня пугал он.
Какие слышала угрозы,
Каким подверглась я глумленьям,
Каким насилием жестоким
Хотел он от меня добиться,
Чтоб вожделениям позорным
Моя сдалась чистота!
Свидетельств разве не довольно:
Волос распущенных, следа
Ударов и вот этой крови?..
А вы... вы, родичи, отцы?
Честны ли вы и благородны?
Сердца у вас не разорвались
При виде ужаса и скорби?

Нет! Овцы вы; дано недаром
Селу крестьян несмелых, робких
Фуэнте Овехуна² имя.[...]
Вы о своем забыли долге!
Так мне самой оружие дайте,
Раз вы из камня иль из бронзы,
Из яшмы тусклой вы; вы—тигры!
Не тигры, нет! Ведь тигр жестокий
Детей своих не даст похитить,
Растерзан будет им охотник;
Неумолимо, неустанно
За ним он пустится в погоню,
В пучину прыгнет вод морских.
Пугливым зайцам вы подобны,
Вы—варвары, а не испанцы!
Цыплята! терпите покорно,
Как ваших жен тиран бесчестит!
Подвесить прялки вам на пояс!
Зачем вы носите ножи?
Но я добыюсь—клянусь в том богом! —
Чтоб женщинам одним досталось
Покрыть себя тиранов кровью.
А вас бы забросать камнями!
Вы—женщин жалкие подобья,
Вы—пряхи, мужеложцы, трусы!
Отныне будет вашей долей
В чепцы и юбки наряжаться
И лица покрывать сурью!
Вот без суда и осужденья
Угодно нынче командору
Здесь, на зубце высокой башни,
Повесить честного Фрондосо.
И так поступит он со всеми!
Я буду рада, недоноски,
Что не останется здесь женщин.
В Фуэнте Овехуна робкой
И век свирепых амазонок³
На землю возвратится вновь.

Э с т е в а н

Я не из тех, поверь мне, дочка,
Кто молча речь твою снесет
И глух останется к укорам.
Пойду один, один восстану,
Когда бы все здесь были против.

Х у а н Р ы ж и й

И я с тобой, хотя и страшен
Мне враг.

Р е х и д о р

Мы все на смерть готовы!

Б а р р и л ь д о

Так взвейся выше, знамя бунта,
Тиранам на погибель злобным!

Х у а н Р ы ж и й
В каком мы двинемся порядке?

М е н г о

Не надо вовсе никакого!
Селенье собирайте кличем.
Погибели тиранов хочет
В Фуэнте Овехуна каждый,—
И все поднимутся по зову.

Э с т е в а н

Мечи берите, самострелы,
Дубины, заступы и колья.
[...]

М е н г о

И смерть тиранам непокорнымГ

В с е

Изменникам, тиранам смерть!

Уходят все мужчины.

Л а у р е н с и я

Вперед, подай вам небо помощь!
Сюда скорее собирайтесь,
Фуэнте Овехуна жены!
Идет о вашей чести речь!

СЦЕНА IV

П а с к у а л а , Х а с и н т а и д р у г и е
ж е н щ и н ы , Л а у р е н с и я .

П а с к у а л а

Зачем зовешь нас криком громким?'

Л а у р е н с и я

Не видите, подруги, разве,
Как на убийство командора
Мужчины, юноши и дети
Отсюда двинулись толпою,
Исполняя яростью и мстью?
Ужель одним мужчинам подвиг
Тот совершить, и славой мщенья
Они одни себя покроют?
Фуэнте Овехуны женщин
Куда страшней унизил Гомес;
Над нами злее он ругался.

Х а с и н т а

Поведай нам, чего ты хочешь?

Л а у р е н с и я

Хочу, чтоб женщины селенья,
Свои ряды сомкнув для боя, а
Пошли сейчас же в дом Гусмана

И мезью страшноу и грозной
Весь узрашили шар земной.
Хасинта, ты была всех горше
Оскорблена⁴; тебе к лицу
В отряде женщин быть главою.

Х а с и н т а

И ты обижена не меньше.

Л а у р е н с и я

Ты, Паскуала, знаменосцем
Нам будешь.

П а с к у а л а

Я надену знамя
На древко, и тогда увидишь,
Достойна ль быть я знаменосцем.

Л а у р е н с и я

Нельзя на сбор терять минуты.
Идем! Пусть счастье нам поможет.
А вместо боевых знамен
Для нас платков вполне довольно.

[...] Уходят.

СЦЕНА V

Комната в доме командора.
Командор, Флорес, Ортуньо
Симбранос; Фрондосо,
со связанными руками.

К о м а н д о р

Повешен будет негодяй отпетый,
Но пусть подольше корчится он в
муке.

Ф р о н д о с о

Твоей достойно ль чести дело это?

К о м а н д о р

Вы на шнуре, ему связавшем руки,
Его повесьте.

Ф р о н д о с о

Я из арбалета
Убить тебя не собирался.

Ф л о р е с

Доносятся борьбы. Звуки

К о м а н д о р

Что там?

Ф л о р е с

Не время вешать. Теперь

О р т у н ь о

Там ломают дверь.

К о м а н д о р

Посмел стучать кто дерзостным уда-
ром
В дверь дома командора Калатравы?

СЦЕНА VI

Хуан Рыжий. Те же, после—Менго.

Хуан Рыжий {за сценой}

Вперед! Ломай! Круши! Все жги
пожаром!

Ф л о р е с

Смотри! Народ сюда стремится ла-
вой.

К о м а н д о р

Восстала чернь!

Ф л о р е с

Они пришли недаром.
Народный бунт не погасить крова-
вый,
Раз вспыхнул он.

К о м а н д о р

Фрондосо развязать!
{Фрондосо.)
Ступай алькальда буйного унять!

Ф р о н д о с о

Иду. Спасти меня—их было целью.
{Уходит.)

М е н г о {за сценой}

Тиранам смерть, изменникам прокля-
тым!
Да здравствуют Фернандо с Иса-
велью!⁵

Ф р о н д о с о {за сценой}

Фуэнте Овехуна!

К о м а н д о р

Устремиться
На них—и мятежа погаснет пламя.

Ф л о р е с

Твоей отваге можно лишь дивиться.

СЦЕНА VII

Эстебан, Фрондосо, Хуан Рыжий, Менго, Баррильдо и крестьяне; все вооруженные. Те же.

Эстебан

Тиран и прихвостни его пред нами.
Фуэнте Овехуна! Да умрет »
Тиран!

Командор

Вы подождите...

Все

Месть не ждет.

Командор

Когда обидел вас, все до единой
Обиды возмещу,—даю в том слово.

Все

Фернандо королю и властелину
Хвала! И мы убьем тирана злого!

Командор

Я—ваш сеньор! Покорность господину!

Все

Фуэнте Овехуна! Нет иного
Сеньора здесь, как сам король.

Командор

Постой,
Народ!

Все

Умри, Фернан де Гомес, злой!

Сражаются; командор и его люди
отступают, преследуемые восставшими.

СЦЕНА VIII

Лауренсия, Паскуала,
Хасинта и другие женщины;
все вооруженные.

Лауренсия

Предел достигнут нашего стремленья.
Сюда, не жены—грозные солдаты!

Паскуала

Ужель одним мужчинам радость
мщенья?
Спешить нам тоже нужно за расплатой.

Хасинта

На копья взять его без промедленья!

Паскуала

С тобой согласны все.

Эстебан (за сценой)

Тиран проклятый,

Умри!

Командор (за сценой)

Я умираю... мне конец ...
Прими мой дух, господь мой и твой!
[...]

СЦЕНА IX

Флорес, преследуемый Менго.
Паскуала, Хасинта, женщины;
после—Лауренсия и Ортуньо.

Флорес

Безвинен, Менго, я! Пощады!

Менго

Нет, лжешь! Тирану чудной был
ты сводней.
И за побои сосчитаться надо!

Паскуала

Дай, Менго, нам его!

Менго

Ну, на сегодня
С меня довольно: отплатил я гаду!

Паскуала

Мы за рубцы, что на спине твоей,
Ему отплатим!

Менго •

На! Держи и бей!

Хасинта

Умри же!

Флорес

Как!.. Средь женщин!..

Хасинта

Что ж! Не к стати ль
Тебе оно?

Паскуала

О чем его забота,
О чем он плачет, бедный?

Хасинта

Истязатель!
Его разврату ты служил оплотом.

Флорес

Сеньоры, сжальтесь!

П а с к у а л а
Смерть тебе, предатель!

СЦЕНА XIV
Площадь в Фуэнте Овехуна.

Р е х и д о р
Какая тут у вас затея?

Ф р о н д о с о
Случилось что, Квадрадо, там?

Р е х и д о р
Сеньор судья явился к нам.

Э с т е в а н
Идемте по домам скорее.

Р е х и д о р
А с ним явились и солдаты.

Э с т е в а н
Хотя б сам черт явился с ним!
Мы знаем, что ответить им.

Р е х и д о р
Настал, как видно, час расплаты,
Они хватают всех вокруг.

Э с т е в а н
От них не будет нам изъяна.
Эй, Менго! Кто убил Гусмана?

М е н г о
Фуэнте Овехуна, друг!

СЦЕНА XVIII
Судья, Эстефан, ребенок,
Паскуала и Менго в темнице.

С у д ь я
Скажите правду, старец честный.

Ф р о н д о с о
Они пытаются старика.

Л а у р е н с и я
О звери!

Э с т е в а н
Ой, пусти!

С у д ь я
•Слегка
Мы пустим вас,—не так вам тесно
Теперь. Так назовите нам
Убийцу Гомеса Гусмана.

Э с т е в а н
Фуэнте Овехуна.

Л а у р е н с и я
Стану,
Отец, молиться небесам
Я за тебя.

С у д ь я
Мальчишку взять!
Он правду скажет нам на дыбе.
Скажи! Молчишь, подобно рыбе!
Я научу тебя скрывать!
Палач, зажми его в тиски.

Р е б е н о к
Фуэнте Овехуна, сударь.

С у д ь я
Клянусь, я вас за эту удаль
Ударом собственной руки
Убью, мерзавцы! Кем убит
Здесь командор?

Ф р о н д о с о
Он страшным мукам
Подверг ребенка, тот ни звуком
Не выдал нас: как все, молчит.

Л а у р е н с и я
Народ наш храбрый!

Ф р о н д о с о
Да, могучий
И храбрый наш народ.

С у д ь я
Начать
Вот эту женщину пытатъ,
И колесо взвести покруче.

Л а у р е н с и я
Какою яростью он дышит!

С у д ь я
Стублю на дыбе всех, поверьте?
Ну, кто в его повинен смерти?

П а с к у а л а
Фуэнте Овехуна.

С у д ь я
Выше
Ее поднять!

Ф р о н д о с о
Старанья эти
Напрасны.

Л а у р е н с и я
Вот и Паскуала
Под пыткой страшную смолчала.

Фрондосо
 Чему ж дивиться, если дети
 И те молчат.

Судья
 Не колдовство ли
 Здесь замешалось? Нажимай!

Паскуала
 Терпеть, о небо, силы дай!

Судья
 Ну, кто убил? Оглохла, что ли?

Паскуала
 Фуэнте Овехуна.

Судья
 Взять
 Там толстяка, что ждет раздетый.

Лауренсия
 Ах, Менго бедный! Он ведь это.

Фрондосо
 Боюсь, не сможет он смолчать.

Судья
 Начни!

Менго
 Ай, ай!

Судья
 Тебе подмога
 Нужна, палач?.. Разбойник! Вор!
 От чьей руки пал командор?

Менго
 Ой, ой! Пустите, ради бога!
 Я все скажу, сеньор.

Судья
 Чуть руки
 Ему освободи.

Фрондосо
 Беда!
 Сейчас все скажет он.

Судья
 Сюда,
 К столбу его!

Менго
 Довольно муки,—
 Я все открыть, сеньор, вам рад,
 Все без утайки и обмана.

Судья
 Так кто же здесь убил Гусмана?

Менго
 Овехуника⁷ наша.

Судья
 Ад!
 Где встретишь большее глумленье?
 Он пытку превращает в смех!
 Кто всех слабей, упорней всех
 Мне оказал сопротивление!
 Довольно, я уже устал.

Фрондосо
 Ах, Менго храбрый! Милость бога
 Да будет над тобой! Тревогу
 Мою ты сразу разогнал.

Lope de Vega, Fuente Ovejuna. Перепечатано из книги: Лопе де Вега, Фуэнте Овехуна (Овечий источник), «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 115—131, 143—144, 148—153. Перевод А. Э. Сипо-в и 4 я.

ВЕЛИКОДУШНЫЙ ГЕНУЭЗЕЦ¹

Отрывки из комедии

I

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА I

На сцене кузнец Тибальдо, мясник Руфипо, сапожник Сиберто, книго-торговец Орландо.

^{т л}

и о а л ь д о

Охотнее я жизнь свою отдам,
 Чем потерплю, чтобы король
 французский

Свободы нас лишил. Коль нет
 свободы,
 Нет смысла ни в одном из благ
 земных.
^{ч т о в т о м >} ДРУЗЬЯ, что родом Я
 кузнец,
 Смиранный, бедный, в копоти и
 саже,
 Когда я жил как честный человек?
 Того лишь благородным счесть
 возможно,
 Кто благороден в силу дел своих.

Р у ф и н о

На сторону французского монарха
Дворяне генуэзские склонились,
Венец республики лавровый ими
Позорно под ноги французам

брошен!
Родная Генуя, хоть я, как видишь,
Простой мясник, но все же не

стерплю
Ярма французского я над собой!
Я сам на грудь им наступлю ногой!

С и б е р т о

Себя вы мните знатью генуэзской,
Себя ее правителями мните?

Нет, смерды вы, понеже королю
Французскому на милость вы

сдались
Народ и цехи честные, фундамент
Великой нашей Генуи, к оружию,—
Нам надобно отчизну защитить!
К оружию, к оружию, бойцы!

Появляются другие ремесленники,
вооруженные алебардами и мечами.

О р л а н д о

Свобода, граждане мои, свобода!

В с е

Да здравствует свободная отчизна!

Т и б а л ь д о

Мужайтесь, генуэзцы, за оружие!
Надменной Франции никто из нас
Жестокому не подчинится игу.

Предавшись Франции, дворянство
наше

Навеки опозорило себя;
Отныне цвет ее дворянства—вы.
Освобожденная отвагой вашей,
Одним лишь вам любезная отчизна
Присвоила отныне это званье.

Смерть гнусным нобилем, ведущим
торг

С французом за свободу дорогую,
Что столько лет мы с вами берегли!
На это их и двинула корысть,
Чины, и должности, и фаворитства.
Воскликнем все: да здравствует

свобода!

В с е

Да здравствует свобода!

С и б е р т о

Ныне мы,
Народ отважный, обрели свободу.

Довольно вспомнить прежние на-
пасти:

Вы столько лет во власти находились
Миланских герцогов и столько ж лет
Вы против них с оружием выступали,
Так изберите дожа среди своих;
Немало есть у нас почтенных

граждан.,
Один из коих многих стоять будет.
Изгоним нобилей отсюда! Ни один
Не должен в нашей Генуе остаться!

О р л а н д о

Совет Сиберто правилен, друзья.
Ведь если нобили свою свободу
Намерены утратить и предаться
Французскому монарху, что ж,
пускай

Из Генуи уходят поскорее.
Оружие, оружие собирайте!

Р у ф и н о

Пойдем же все к домам дворян
знатнейших!

Т и б а л ь д о

Кто первые?

Р у ф и н о

Пускай Фиеско будут.

С и б е р т о

И пусть тотчас последуют за ними
Фрегосо, Ломелини и Алорно. [...] А
впрочем, что ж их тут перечислять?
Их свыше семисот тут наберется,—
Пусть до единого уходят все!

Р у ф и н о

Вот первый дом. Кто здесь живет,
скажите?

С и б е р т о

Тут дом Отавио, Гримальди родом.

Т и б а л ь д о

Ворота на запоре у него.

С и б е р т о

Взломаем их!

О р л а н д о

Он что-то говорит.

Отавио обращается к собравшимся
с высоты башни.

О т а в и о

Ремесленники честные, народ,
Друзья мои, не разрушайте дома,
Который мне принадлежит: не враг
Я вам.

Р у ф и н о

Ты, что ли, друг? Круши, ломай!

С и б е р т о

Ломай!

Т и б а л ь д о

Огня!

О р л а н д о

Ты был послем
дворянским.

О т а в и о

Сограждане, повремените с казнью.
Вам ведомо ль, как было дело это?
Я силой послан был, под страхом
смерти
Был вынужден отправиться послем.
Ваш план я одобряю, и правдивость
Моих речей пусть сердце подтвердит.
Вы верного во мне найдете друга,
И покровителя, и свой оплот.
Я на кресте вот этой шпаги клятву
Даю, что всем намерениям вашим
Ни в чем перечить никогда не буду,
И денег и оружие вам дам.
Зачем же вред мне учинить хотите?

Т и б а л ь д о

Да здравствует!

В с е

Да здравствует Отавио!

О т а в и о

Пусть небеса пошлют успеха вам,
Какого ваша цель вполне достойна!
(Как к женщине любовь меня
пленила
В столь горестном и тяжком
состояньи!)

Т и б а л ь д о

Ты в Генуе остался лишь один,
Хотя, мне кажется, тебя уж слишком
Любовь народа нашего щадит.
Но берегись: молчи и покоряйся.

О т а в и о

Сограждане отважные, поверьте,
Вовек, признательный, я не забуду
Благоволения вашего ко мне.

Р у ф и н о

А эти кто?

С и б е р т о

Семья Джустиниано.

О р л а н д о

Дворяне силу нашу испытали.

Т и б а л ь д о

Из рук не выпускайте их! За ними!

С и б е р т о

Смерть, смерть им!

В с е

Смерть!

О т а в и о

Какая дикость, зверство!

Т и б а л ь д о

Да здравствует народ! Дворянам
смерть!

2

СЦЕНА 9

Тибальдо, Руфино, Сиберто,
Орландо и другие ремеслен-
ники с оружием в руках.

Р у ф и н о

От недругов наш город уж свободен.

Т и б а л ь д о

Друзья, да здравствует отчизна
наша!

Провозгласим: свобода!

В с е

Да, свобода!

С и б е р т о

Все нобили из Генуи бежали,
От гибели спасаясь неминуемой
И не дерзнув в защиту меч поднять:
Ни одного из них здесь не осталось.

О р л а н д о

Столь героичен подвиг этот был,
Что, незабвенный, он в веках
пребудет!
Нам ныне сохранить необходимо

Все, что добыто нами, дабы им
Оружие французскому могли
Достоинно оказать сопротивление.

Т и б а л ь д о

Не может судно плыть без рулевого,
Учиться без наставника нельзя...
[...]
Так если мы не изберем главы,
Мы вскоре убедимся, как непрочно
Строенье, что мы вместе возвели.

С и б е р т о

Тибальдо прав; главу избрать
должны мы,—
Пусть правит нами и руководит,
Пусть карает также... Но какое
Мы звание ему присвоим?

Р у ф и о

Дожем
Его наименуем генуэзским.
Но кто ж достоин звания такого?

Т и б а л ь д о

Пусть честнейшим он из честных
будет.

С и б е р т о

Всех мужеством он должен превзойти,
Умом и добродетелью.

Т и б а л ь д о

Ну, что же,
Подобного красильщику Пауло,
Которого мы все отлично знаем,
Другого не сыскать, чтобы доверить
Ему могли мы этот сан почетный.

Р у ф и о

По-моему, его лишь одного
Должны избрать мы дожем, без
сомнения;
Заслуженной он пользуется славой
Среди ремесленников генуэзских.

С и б е р т о

Да будет так: отличен он бесспорно
Своей геройской жизнью. Он
способен
Республикой руководить получше
Напыщенных господ. Скорей к нему.

3

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА I

Отавио, Гримальди, Флорьяно.

Ф л о р ь я н о

Достойна удивленья ваша повесть.

О т а в и о

Да, ни в какой республике на свете
Подобное ни разу не случилось.

Ф л о р ь я н о

Что было дальше, мне б узнать
хотелось.

О т а в и о

Разгневанный народ, как я сказал,
Подвинутый на странное деянье,
Поставил дожем генуэзским...

Ф л о р ь я н о

Право,
Диковинны дела людские: кто же
Провозглашен был генуэзским дожем?

О т а в и о

Простой красильщик, оказался он
Столь мужественным, храбрым и
разумным,
Как если б консул был он настоящий.
Сначала он от сана отказался,
Но, будучи почетом окружен,
В Торквато превратился он тотчас

же
И начал править Генуей, как мог бы
Один лишь править Римом Цицерон,
А если он не превзошел Катона,
То равен стал ему, поверьте мне.
Хороших он вознаграждает, злых
Карает он и укрощает, так что
Шестой уж год король французский
тщетно

Пытается его заставить сдаться.
Конечно, занят войнами король,
Которые важнее для него,
И не был потому он в состоянии
Народа дерзновенье покарать.
А ныне вот, да ведомо вам будет,
Он из Парижа выступил в поход
Со славным войском.

Ф л о р ь я н о

Я об этом знаю.
Не дивно ли, однако, что король
Благочестивый Франции не мог

До сей поры восстановить в правах
Знать генуэзскую?

О т а в и о

В том и величье
Красильщика Пауло, что способен
Он защищаться против короля,
Хоть он и низкого происхождения.
Законы он такие издает,
Что могут позавидовать ему
И Бартоло и Бальдо, в ратном деле
Равняться может он со Сципионом.
Вчера набрал он тысячу бойцов.

Ф л о р ь я н о

Ну и красильщик же/

О т а в и о

А ведь и правда:
Содеяли ли Цезари так много?
На стягах он своих победоносных
Велел нарисовать хамелеона
С короной рядом,—потому, твердят,
Что, наподобие хамелеону,
Он цвет свой изменил: ведь был он
прежде
Не больше как красильщиком
простым.

Ф л о р ь я н о

Все это в пользу говорит его.
И Агафокл, когда достиг он власти,
Едал на глине, не на серебре:
Чтоб помнили, что был гончар
простой он.

4

СЦЕНА 6

Пауло, Тибальдо, Сиберто,

Т и б а л ь д о

Нам с моря угрожают, славный дож.
Десятка три галер, что снарядил
Король французский.

П а у л о

Стало быть,
Нет больше никаких запасов,
Чтоб можно было город прокормить?

Т и б а л ь д о

Всего важнее, вам известно это,
Нам прокормить бойцов; нельзя,
конечно,
Защитников обречь на голод нам.
А дети, женщины и старики
Прокормятся уж сами как-нибудь.

П а у л о

А обыскали вы дома, в которых нам
Пшеницы можно было бы найти?

Т и б а л ь д о

Ее так мало, голод так велик,
Велик и страх, которым все объята.
Что лишь по зернышку даем,
Чтоб рты заткнуть и укротить
волнение.

Все реквизировано у Камило,
У Цезаря, Адорно и у Фабьо,
Фрегозо, Ломелина, Эспинола,
Фиеско и Антонио де Орья,—
Но этого лишь на два дня хватило.

П а у л о

Отавио Гримальди был всегда
Нам другом и оказывал нам помощь,—
Неловко как-то обижать его.

Т и б а л ь д о

О, он умен, Отавио Гримальди,
Он нас предупредил и в крепость дом
Свой превратил: там сотня человек
С оружием и насыпь у ворот.
Секретные там выходы и входы.
Попробуй эту крепость осадить,—
Огнем оттуда сразу же ответят.

П а у л о

Да, этот нобиль был всегда неглуп.

Т и б а л ь д о

Он обманул нас, в этом нет сомненья
Во всех он окнах флаги поместил:
На белом фоне синий щит, на нем же
Позолоченной лилии цветок.
Велит кричать он «Франция!» всем
в доме
И в трубы каждый раз трубить при
этом.

П а у л о

Как должен был хитрить он и
лукавить,
Чтоб уцелеть он мог среди врагов! ,
Неважно это, впрочем. Пусть
поищут
В других домах запасов и зерна.

С и б е р т о

Вот это дом Фабрицио Джентиле.

П а у л о

Он дворянин?

С и б е р т о
Не видишь, что ль?
П а у л о
Он враг.
Пускай поищут у него пшеницы.
Т и б а л ь д о
Ломайте!

П а у л о
Сокрушайте!
В с е
Хлеба! Хлеба!
Lope de Vega, El genovés
liberal (1605—1615). Перевод
В. С. У з и н а (печатается впервые).

ПЕРИВАНЬЕС И КОМАНДОР ОКАНЬИ

Отрывок из трагикомедии

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Явление 23

Король, королева, коннетабль.
Входит Гомес Манрике.

Король
Чу, барабан!
Гомес
Сеньор мой, добрый знак.

Коннетабль
Пришли полки Эстремадуры, Веры,
Гвадалахары...

Король
И Оканьи, да?
Гомес
Нет, государь мой, там стряслась
беда!

Король
А что случилось?
Гомес

Говорят в народе,
Что дон Фадрике пахарем убит...

Король
Как, дон Фадрике, нужный мне в
походе,
Чей алый крест всегда был знаменит?
Королева

И это правда?
Гомес
Правда.
Король

О невзгоде
Такой душа и плачет и скорбит.
В чем дело?

Гомес
В ревности!
Король
В какой?
Гомес
В безумной.

Королева
Мой государь, нет ревности
разумной.

Король
Тот пахарь схвачен?
Гомес
Скрылся, с ним жена.

Король
Какой позор! Вот как меня
встречает
Толедо! Власть... Ужель ты не
страшна?
Ужель мой суд Испанию не пугает?
Зачесть указ... Пусть слышит вся
страна,
Мадрид, Севилья и Оканья знают:
Я тысячу эскудо дам за них,
Коль мне доставят мертвых иль
живых.

Идите. Пусть под страхом
смертной казни
Никто им помощь не подаст свою.

Гомес
Иду! (*Уходит.*)

Король
В делах не знаю я приязни:
Господь, ты руку ополчи мою!
Королева

Знай, мой супруг: не из одной
боязни,

Но, про награду услышав твою,
Их выдаст алчность...

Явление 24

Входит паж и позднее секретарь.
Король, королева, коннетабль, стража, свита.

Паж

Здесь Арсео знамя
Твое привез.

Король

Пусть явится пред нами.

Секретарь

Взгляни. Вот знамя, повелитель!
(Вносит алый стяг. На одной стороне полотнища герб Кастилии. Над гербом поднятая кверху рука. На другой стороне изображение распятого Христа.)

Король

Поставьте прямо предо мной!
Чудесный лик... Христос—он мой
И вождь и дивный искупитель.

Королева

Здесь надпись... Что за смысл в
словах?

Король

«Твори свой суд, господь»,—
вещают
Слова...

Королева

Но страх они внушают.

Король

И нужно, чтоб внушали страх.

Королева

Что пред глазами здесь моими?

Король

Кастильи замок, рядом лев
Леона; а в руке сей—гнев...

Королева

Что здесь стоит?

Король

Мое лишь имя.

Королева

А как оно теперь звучит?

Король

Отныне именем я чудным
Зовусь: не Третьим—Правосудным.
Пусть мир то имя изумит.

Явление 25

Входит Гомес Манрике. Те же.

Гомес

В слезах весь город, о великий
Король. Указ везде прочли.

Королева

И камни тронуться б могли.

Король

Довольно! Как? Чтобы мотыки
Равняться смели со крестом
Сантьяго? Это невозможно!

Королева

Когда не скрылся он надежно,
О, он погиб!

Король

Клянусь я в том,
Что казнью я казнью такую
Убийцу—будет мир смущен!

Явление 26

Входит паж. Те же.

Паж

К тебе пришел крестьянин. Он
Желает говорить с тобою.

Король *{королеве}*

Сеньора, сядем.

Коннетабль

Посмотри,
Увидишь, с вестью он, с дороги...

Явление 27

Входят Периваньес в широком
плаще и Касильда. Те же.

Периваньес

Дай, государь, твои мне ноги
Обнять...

Король

Вставай и говори. ;

Периваньес
Как говорить, сеньор, смогу я!
Едва в лицо тебе взглянул я,
И онемел язык мой. Чувства
Вдруг помutilилися мои.
И все ж я мужество найду
В себе. Другого нет исхода.
В твоём уверен правосудье.
Я речь такую поведу.
Я Периваньес.

Король

Кто, сказал ты?

Периваньес
Я Периваньес из Оканьи.

Король

Убить его, убить. Эй, стража!

Королева

Не на глазах моих, постойте!

Король

Вы повинуйтесь королеве!

Периваньес

Ты приказал меня убить?
Меня ты выслушать не хочешь?
Энрике, ты, кого народ
Назвал Владыкой Правосудным!

Королева

Он прав: вы, государь, должны
Его здесь выслушать.

Король

Конечно,

Вы правы. Я забыл совсем,
Что показания сторон
Должны заслушиваться в деле,
К тому ж столь темно. Продолжай.

Периваньес

Я человек хоть из простой
Среды, крестьянской, кровь моя
Чиста, без примеси позорной,
Нечистой крови. Я всегда
Был лучшим среди людей мне
равных.

О чем бы речь ни заводили,
Мне отдавали первый голос.
Шесть лет носил я с честью жезл
Алькальда вашего в Оканье.
Женился наконец на той,
Что перед вами, и она

Хоть из простой среды, но крови
Такой же чистой, как моя,
И добродетельна. Недаром
Косилась зависть на нее,
Всегда враждуя с доброй славой.
Неладно командор Фадрике,—
Он в нашем городе Оканье
Владыкой был и командором,—
В нее, как юноша, влюбился.
Сперва он, будто за услугу,
Мой скромный дом почтил

подарком,

Прислал мне пышные попоны,
Но тяжкий груз скрывался в них.
Потом запряжку подарил
Мне добрых мулов... Впрочем, мулы
Как ни казались хороши,
Из грязи вытащить бесчестья
Повозку чести не смогли.
И раз он попытался ночью—
Я говорю о командоре,—
Когда в Оканье не был я,
Добиться от моей жены
Любви насильно... Но обманут
В своих надеждах оказался.
Вернулся я, узнал про все,
Со стен я низких приказал
Убрать оружие, чтоб оно
Быка, как плащ, не привлекало.
Тут он меня однажды утром
Велел позвать и мне сказал,
Что получил он, государь,
От вас указ, что должен я
В походе этом послужить вам
С людьми моими. Кончил тем он,
Что отдал под команду мне
Отряд из храбрых ста крестьян.
В высоком званьи капитана
Я вышел с ними из Оканьи;
Но ясно было для меня,
Что той же ночью совершится
Мое бесчестье. На кобыле
Я быстрой к десяти часам
Домой вернулся. От идальго
Я одного, недаром, слышал,
Тот счастлив, у кого найдутся
В беде такой в его конюшне
Два добрых скакуна. Итак,
Нашел разбитыми я двери.
Жена моя простоволосой
Предстала предо мной. Она
В когтях у злого волка билась
Овечкой бедной и звала
На помощь—тут вбежал и сразу
Извлек я из ножен кинжал
И шпагу—те, что я надел
Для службы вашей благородной,

А не для подвигов печальных.
Я грудь пронзил ему. И он
Тогда оставил лишь в покое
Овечку белую. Пастух,
Ее из лап жестоких волка
Сумел я вырвать. Я в Толедо
Приехал после и узнал,
Что власти тысячу эскудо
Дают за голову мою.
Тогда решил я, чтоб Касильда
Сама доставила меня
Властям, и вы, мой государь,
Ей эту милость окажите.
Она, конечно, заслужила
Ее вполне, и пусть моя
Вдова не будет лишена
Вознаграждения такого!

К о р о л ь *(королеве)*

Как ваше мнение?

К о р о л е в а

Я в слезах

Ему внимала. Вот ответ
Вполне достаточный, чтоб все
Могли понять: не преступление,
А доблесть это...

К о р о л ь

Странный случай!

Чтобы крестьянин скромный мог
Так дорожить своею честью.
Клянусь я господом! Причины
Нет убивать его. Дарую

Ему я жизнь... Нет, здесь не дар,
А здесь одно лишь правосудье.
Хочу, чтоб человек, столь храбрый,
В походе этом капитаном
Был над людьми, которых он
Привел с собою из Оканьи.
А этой женщине награду
Немедля выдайте. Так слово
Свое сдержу я. А ему
В знак милости моей особой
Я после случая такого
Для нападения и защиты
Носить оружие разрешаю.

П е р и в а н ь е с

По справедливости зовут
Тебя Энрике Правосудным.

К о р о л е в а

А вам, достойная крестьянка,
Четыре платья прикажу
Я выдать из числа моих,
Чтоб одевались вы нарядно,
Супругой ставши капитана.

П е р и в а н ь е с

Сенат,—сенатом называем
Мы наших зрителей,—на этом
Трагикомедию дозвольте
Нам знаменитую окончить
О командоре из Оканьи.

Lope de Vega, Peribáñez
y el comendador de Osana. Перевод
Ф. В. Кельина (печатается впер-
вые).

КРЕСТЬЯНИН В СВОЕМ УГЛУ¹

Отрывки из комедии

1

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Зал в королевском дворце в Париже.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

К о р о л ь, Ф и н а р д о .

К о р о л ь

Увы, покоя я лишен.

Ф и н а р д о

Вернешь его себе легко ты.
Кто возбудить посмел заботу,
Которой ныне удручен?

К о р о л ь

Крестьянин тот мой дух смутил.
Я уязвлен в душе как жалом;
Узнать, что презрен я вассалом

С моей державой и венцом!
Узнать, что есть в селенье где-то
Крестьянин дерзостный и гордый.
Меня лишит решивший твердо
Поклона, взгляда и привета!
Узнать, что все мое величье,
Единство власти королевской,
Крестьянин смел легко и дерзко
Своим унижить безразличьем.
Но мало этого! Узнать,
Что, только я поеду мимо,
Он сам становится незримым,
Чтоб встречи лучше избежать!
От колыбели до могилы
Живет в углу своем блаженном,
Про целый мир забыв надменно,
Покоя полон, власти, силы.

Имеет там он слуг исправных,
Послушны все его приказу.
Не видел короля ни разу,
Себя ему считает равным.
Не больно ль мне узнать о том,
Что блеск пурпурных одеяний
Совсем не чтит простой крестьянин,
Одетый грубым полотном!

Ко мне охотой он не шел,—
Меня увидит против воли.
Готовят пусть поездку в горы.
Я хитрый план себе намечу,
Не избежит со мною встречи,
Кто моего чуждался взора.

Раз он в настойчивом пылу
Не хочет видеть короля,
Сам посетить отправлюсь я
Крестьянина в его углу.

2

СЦЕНА ДЕСЯТАЯ

Комната в доме Хуана-крестьянина.
Король, Филето, Хуан-крестьянин.

Король (*за сценой*)

Эй, кто-нибудь!

Филето

Кто там зовет?

Король (*за сценой*)

Живет ли здесь Хуан-крестьянин?

Филето

К тебе пришли; поди, хозяин.

Хуан

Так поздно кто ко мне пойдет?

Филето

Тот, кто пришел, уж на пороге.

Хуан

Не вор ли то в недобрый час?..

Бродяг, бездельников у нас

Немало бродит по дороге.

Входит король.

Король

Я не из них—напрасный страх;

Я вам чужой, но вас не ниже;

Я знатный рыцарь из Парижа,

Что заблудился здесь, в горах.

Коня там привязавши к вязу,
Пешком дошел сюда во тьме.
Священник повстречался мне;
На дом ваш указал он сразу,
Сказав, что путника всегда
Вы приютить готовы ночью.

Хуан

В чем убедитесь вы воочью.
Постель вам будет и еда.
Я не отказывал в ночлеге
Тому, кто в дверь ко мне стучал,
Хоть яств особых не давал
И спать не клал в особой неге.
Как ваше имя?

Король

Дионис.

Хуан

А должность или званье ваше?

Король

Алькальд парижских стен и башен.

Хуан

Не знал, что нынче завелись
Такие должности в столице.

Король

Король в награду должность дал
За то, что кровь я проливал,
Ему служа своей десницей.

Хуан

Как рыцарь вы свершили это.
Я честь готов воздать героям.
Садитесь! Нам сейчас обим
Дадут поужинать. Филето,
Зови сюда моих детей.

Филето уходит.

СЦЕНА ОДИННАДЦАТАЯ

Король, Хуан-крестьянин.

Хуан

Вас сесть я попросить посмею.

Король

Нет, прежде вы, а я успею.

Хуан

Забавно! Можно ли смешней?..
«Нет, прежде вы!» Здесь у себя я,
И не гостям меня учить.

Придется вам послушным быть,
Мои желанья исполняя,
Покуда в доме вы моем.
Чтоб сели вы,—мне так угодно.

К о р о л ь

Как принц или дворянин природный,
Вы властны.

Х у а н

Нет. Моим углом
Я правлю, как крестьянин честный.
Я званьем этим скромным горд,
Как господин, здесь в доме тверд,
Да будет, рыцарь, вам известно.

К о р о л ь

Коль быть в Париже вам случится,
Ручаюсь, добрый друг, вам словом,
Что за ночлег под вашим кровом
Вам заплатить готов сторицей;
Вас видеть гостем буду рад.

Х у а н

В Париже мне!..

К о р о л ь

Ну да, конечно.
Не может разве житель здешний
В Париж поехать кинуть взгляд
На королевские чертоги?

Х у а н

В Париж поеду я!..

К о р о л ь

Так что же?

Х у а

Нет, никогда, великий боже!
Нет для меня туда дороги.

К о р о л ь

Но чем Париж вас рассердил?

Х у а н

А тем, что я со дня рожденья
Всегда живу в моих владеньях,
За их черту не выходил.
И здесь стоят мои два ложа,—
На первом сплю, другое—в храме.
Наступит ночь за жизни днями,
И на втором меня уложат.

К о р о л ь

А вы видали короля,
Знаком он вам хоть бы на вид?

Х у а н

Никто, как я, его не чтит,
И тверже, чем душа моя,
Его закону нет оплота.
И все ж его я не видал.

К о р о л ь

Но знаю точно: проезжал
Король здесь часто на охоту.

Х у а н

Нарочно спрячусь каждый раз,
Когда властитель мой достойный,
Забот исполнен беспокойных,
Поедет в горы мимо нас.
В моем углу среди дубравы
Я сам подобен королю;
Лишь больше ем да крепче сплю.

К о р о л ь

Мой друг, я думаю, вы правы.

Х у а н

К тому же я его богаче:
Ведь нет богатств ценней, чем время;
Меня забот не давит бремя
И как хочу часы я трачу.
Угодно мне,—и я один.
Соскучусь,—тотчас кликну слуг.
Лишь у кого большой досуг,
Своих желаний властелин.

К о р о л ь (в сторону)

Философ сельский! Что сильней
Теперь завидую,—не скрою.

Х у а н

Вставать привычно мне с зарею,
И если есть в душе моей
К тому охота и желанье,
Иду к обедне в здешний храм;
Ее священник служит там.
Ему вручаю подаянье.
На этот дар, во славу бога,
Он кормит здешних бедняков.
А дома завтрак мне готов.

К о р о л ь

На завтрак что у вас?

Х у а н

Немного:

Отменных пара поросят,
На масле жаренных искусно,
Еще каплун прежирный, вкусный.
Поев, хозяйский бросить взгляд

Иду во двор, в амбары, в поле.
Там до полудня я тружусь
И за обед с семьей сажусь.

Живу без пышности и просто
И не держу шутов-прохвостов
С кривляньем пошлым и шумливым.
Зато утеху мне дает
Улыбка ясная детей,
И я ращу в семье моей
Селенья нашего сирот.
Отраден вид ребенка милый.
Когда ж ребенок подрастет,
Его учить пора придет,—
Согласно склонностям и силам
Он овладеет ремеслом
Иль, может статься, и наукой.

К о р о л ь (в сторону)

Любуюсь—честь тому порукой—
Хуаном и его углом!

Хуан

Окончив сытный мой обед,
Сажусь на доброго коня.
Быстрее стихий он мчит меня.
Со мною псы и арбалет.
И как король свои границы
Иль замки, города и башни,
Свои я объезжаю пашни,
Посевов тучных вереницы,
И виноградники, и лес.
Я занимаюсь там охотой:
Силки расставлю и тетета
И зверю мчусь наперерез.
За ужином я ем немного—
Вас тоже ужин скромный ждет;
Затем, как только ночь придет,
Ложусь в постель, восславив бога.

К о р о л ь

Судьбой сужден, как вижу, вам
Удел прекрасный и счастливый.
Но отчего забыть смогли вы
Дать радость зрелища глазам,
И хорошо ль, когда для глаза
Мы создаем себе запрет?

Хуан

Для глаз моих, признаюсь, нет
Ни в чем как будто бы отказа.

К о р о л ь

Не то! Что может превзойти
Красой дворец и двор нарядный?
Для глаза вид такой отрадней

Возможно ль здесь в глуши найти?
У всех созданий на земле,
От самых малых до великих,
Свои имеются владыки
И все живут при короле.

Хуан

Нет, короля я чту глубоко,
Но лишь отсюда, издалека,
И мысленно склоняюсь я
Пред королем моим с почтеньем.

К о р о л ь

Какая верности цена,
Раз эта верность не видна?

Хуан

Пусть я король в моем владенье;
Владенье все, детей родных
Отдать готов без колебанья
Я королю, едва желанье
Изъявит он себе взять их.
И если б рано или поздно
Король меня бы испытал,
Тогда б на деле доказал
Ему я верность.

К о р о л ь

Так серьезно,
Вы королю, коль он велит,
Немного денег дать готовы?

Хуан

Я все ему отдам без слова,
Хотя б три тысячи обид
Пред тем он мне нанес спесиво.
Владыку видеть в нем привык
И не забуду ни на миг,
Что миром долгим и счастливым
Обязан я его мечу.

К о р о л ь

К чему ж его бежите взгляда?
Он титул дал бы вам в награду.

Хуан

Но я награды не хочу!
Удел иной мне разве нужен?
Ведь для меня нет счастья выше,
Чем здесь, под этой сельской
крышей.

Lope de Vega, El villén en
su rincón. Перепечатано из книги:
Б. И. П у р и ш е в, Хрестоматия
по западноевропейской литературе
XVII века, стр. 133—138. Перевод
А. Э. С и п о в и ч а.

СОБАКА НА СЕНЕ¹

(1618)

Отрывки из комедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

КАРТИНА ПЕРВАЯ

Явление XI

Диана

Я столько раз невольно замечала,
Как Теодоро мил, красив, умен,
Что если бы он знатным был рожден,
Я бы его иначе отличала.

Сильней любви в природе нет начала.

Но честь моя—верховный мой закон;
Я чту мой сан, и не допустит он,
Чтоб я подобным мыслям отвечала.

Но зависть остается в глубине.

Чужим добром нетрудно соблазниться,
А тут оно заманчиво вдвойне.

О, если б нам судьбой перемениться,

Так, чтобы он подняться мог ко мне,
Или чтоб я могла к нему спуститься!²

(Уходит.)

2

КАРТИНА ВТОРАЯ

Явление II

Диана, Теодоро.

Диана

А, Теодоро здесь?

Теодоро (в сторону)

Она. . .

Диана

Я к вам.

Теодоро

Я ваш слуга, сеньора.

[. . .]

Диана

Меня одна моя подруга,
Боясь не справиться сама,
Просила черновик письма
Составить ей. Плоха услуга,
Когда я ровно ничего
В делах любви не понимаю,
А вы напишете, я знаю,
Гораздо лучше моего.
Прочтите.

Теодоро

Я готов прочесть,
Но не для строгого разбора,
А чтоб узнать любовный слог;
Я в нем вовек не упражнялся.

Диана

Вовек?

Теодоро

Любить я не решался,
Осилить робости не мог.
Я из застенчивых людей.

Диана

Вы потому и на прогулках
Крадетесь в темных закоулках,
Плащом закрывшись до бровей?

Теодоро

Закрывшись? Я? Где и когда?

Диана

Вас встретил в облике таком
Сегодня ночью майордом,
Но он узнал вас без труда.

Теодоро

Ах, это мы на склоне дня
Шутили с Фабьё; мы подчас
Заводим тысячи проказ.

Диана

Читайте.

Теодоро

Или то меня
Чернит завистник неизвестный.

Диана

Или ревнует кто-нибудь.
Читайте.

Теодоро

Я хочу взглянуть,
Как блещет гений ваш чудесный.
(Читает.)

«Зажечься страстью, видя страсть чужую,
И ревновать, еще не полюбив,—
Хоть бог любви хитер и прихотлив,
Он редко хитрость измышлял такую.

Я потому люблю, что я ревную,
Терзаясь тем, что рок несправедлив:
Ведь я красивей, а меня забыв,
Он нежным счастьем наградил
другую.

Я в страхе и в сомненьи
дни влачу,
Ревную без любви, но ясно знаю:
Хочу любить, любви в ответ хочу,
Не защищаюсь—и не уступаю;
Быть понятой мечтаю—и молчу.
Поймет ли кто? Себя я понимаю».

Диана

Что скажете?

Теодоро

Что если здесь
Все это передано верно,
То лучше написать нельзя.
Но только я в недоуменьи:
Я не слышал, чтобы любовь
Могла от ревности зажечься.
Родится ревность от любви.

Диана

Я думаю, что даме этой
Приятно было с ним встречаться,
Но страсть не загоралась в сердце;
И лишь когда она узнала,
Что он другую любит, ревность
Загля в ней и любовь и страсть.
Возможно это?

Теодоро

Да, конечно...
Письмо написано прелестно,
Я состязаться не дерзну.

Диана

Попробуйте.

Теодоро

Нет, я не смею.

Диана

И все-таки я вас прошу.

Теодоро

Сеньора, вы хотите этим
Изобличить мою ничтожность.

Диана

Я жду. Вернитесь поскорее.

Теодоро

Иду. *(Уходит)*

3

Явление VI

Диана, Теодоро.

Диана

Написали?

Теодоро

Да, причем

Вышло плохо,—видно сразу.
Я работал по приказу.

Диана

Покажите.

Теодоро

Вот...

Диана

Прочтем. *(Читает.)*

«Кто любит вслед чужой любви,
тот жаден,
В нем завистью зажжен сердечный
пыл;
Кто сам себе блаженство не сулил,
К чужому счастью остается хладен.
Но если наш возлюбленный
украден
Соперницей,—скрывать любовь
нет сил;
Как кровь к лицу из потаенных
жил,
Призыв к устам стремится
беспощаден.

Но я молчу, чтоб низость высоту
Не оскорбила. Я остановился,
Не преступив заветную черту.
И без того довольно я открылся;
Забывать о счастье я мудрей сочту,
Иначе могут счесть, что я забылся».
Вы, право, всех затмите скоро.

Теодоро

Вы надо мной смеетесь?

Диана

Нет.

Теодоро

Скажите правду.

Диана

Мой ответ:

Вы победили, Теодоро.

Теодоро

Увы, я вижу—есть причина,
Чтоб я забыл покой и сон:
Слугу не терпят, если он
Кой в чем искусней господина.

Диана
О нет, и если приз назначен
Беспорно вашему письму,
То это только потому,
Что этот отклик так удачен.
Но вот плохое выраженье:
«Молчу, чтоб низость высоты
Не оскорбила». Я прочту
Вам небольшое наставленья:
Любовью оскорбить нельзя,
Кто б ни был тот, кто грезит
счастьем;
Нас оскорбляют безучастьем.

Теодоро
Любовь—опасная стезя,
Диана
Любовь—упорство до конца;
Ища вниманья знатной дамы,
Усердны будьте и упрямы:
Не камни—женские сердца.
Письмо я уношу с собой;
Мне перечесть его охота.

Теодоро
Но в нем нелепостям нет счета.

Диана
А я не вижу ни одной.

Теодоро
Вы так добры. .. О если б вечно
Взамен я ваше мог хранить. . .

Диана
Ну, что ж. . . Хоть лучше, может
быть,
Порвать его.

Теодоро
Порвать?
Диана
Конечно.
То невеликая потеря,
Теряют больше иногда. *(Уходит.)*

Явление VII
Теодоро
Ушла. Казалось, так горда. . .
Смотрю, глазам своим не веря.
Так неожиданно и смело
В любви признаться, как она. . .
Но нет, такая мысль смешна,
И здесь совсем не в этом дело.
Хотя бывало ли когда,
Чтоб с этих строгих уст слетало:

«В такой потере горя мало,
Теряют больше иногда?»
«Теряют больше. . .» Боже мой,
Понятно кто ее подруга.
Нет, глупость, жалкая потуга,
И речь идет о ней самой.
И все же нет. . . Она умна,
Честолюбива, осторожна;
Такая странность невозможна;
Она к другому рождена.
Ей служат первые сеньоры
Неаполя, я не гожусь
В ее рабы. Нет, я боюсь,
Что здесь опасней разговоры;
Узнав мою любовь к Марселе,
Она, играя и дразня,
Хотела высмеять меня. . .
Но что за страхи, в самом деле?
У тех, кто шутит, никогда
Так густо не краснеют щеки.
А этот взгляд и вздох глубокий.
«Теряют больше иногда?»
Так как же все же рассудить?
Признаться, рассуждая строго,
Для шутки—это слишком много,
Для правды—мало, может быть.

4
ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ
КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Явление VIII
Диана, Теодоро, Анарда.

Диана
Анарда, принеси скорее
Или конторку, или столик,
Мне Теодоро нужно спешно
Продиктовать одно письмо.

Теодоро
Я жду, сеньора.
Диана
Я диктую.

Теодоро пишет.
«Когда знатная женщина открыла свое чувство человеку безродному, то верх неприличия продолжать ухаживать за другой. И кто не ценит своего счастья, пусть остается дураком».

Теодоро
А дальше что?

Диана
Чего ж еще?
Сложить и запечатать это.

Теодоро
Я запечатал, ваша милость.
Мне только адрес неизвестен.

Диана
Письмо назначено для вас. . .
{Уходит.}

5

Явление XV

Диана, Теодоро.

Диана
Вы тут?

Теодоро
Я перечел, сеньора,
Письмо, составленное вами,
И, заглянув в себя глубоко,
Нашел, что лишь благоговенье
Виной тому, что я так робок.
Да, я давно сознаться должен,
Что я люблю вас, о, поверьте,
Неудержимую любовью.

Диана
Что ж, я вам верю, Теодоро.
Вам странно было б не любить
Свою хозяйку, от которой
Вы столько видели добра,
Которая вас ценит больше,
Чем всех других домашних слуг.

Теодоро
Я вас не понимаю вовсе.

Диана
Понять меня необходимо,
Чтоб вы не смели ни на йоту
Переступить своих границ.
Смирите чувства, Теодоро.

Теодоро
Увы, приходится сказать,
Что в рассуждениях ваших больше
Бывает светлых промежутков,
Чем в вашем разуме, сеньора.
К чему все эти разговоры?
Чуть я немножечко остыну,
Вы загораетесь соломой,
А чуть я снова загорюсь,
Вы льдом становитесь холодным.

Ну, отдали бы мне Марселу!
Так нет: вы, точно в поговорке;
Собака, что лежит на сене.
Иль дайте есть, иль ешьте сами.
Я прокормиться неспособен
Такой томительной надеждой.
А не хотите,—мне недолго
Влюбиться в ту, кому я мил.

Диана
Нет, Теодоро, знайте твердо:
Марсела больше быть не может.
Бросайте взгляд, куда угодно,
Но только не сюда. Марсела
К вам не вернется.

Теодоро
Не вернется?
Иль ваша милость пожелает
Остановить своею волей
Любовь Марселы и мою?
Или я должен, вам в угоду,
Пленяться тем, что мне противно?
Нет, я Марселу обожаю,
Она—меня, и нет позора
В такой любви.

Диана
Мошенник, дрянь!
Я бы должна убить такого!

Теодоро
Но что вы делаете? Что вы?

Диана
Я негодяю и пройдохе
Даю пощечины.

6

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ
КАРТИНА ВТОРАК

Явление III

Диана, Теодоро.

Диана
Ну как? Вам легче, Теодоро?
Вас меньше тяготят печали?

Теодоро
Они мне столько счастья дали,
Что я отброшу их не скоро.
Столь нежной мукой я томим,
Столь сладким жалом я ужален,
Что был бы горько опечален
Выздоровлением моим.
И у меня печаль одна:
Что мне придется эту муку

Обречь на вечную разлуку
С той, кем взлелеяна она. ;
Диана
Нужна разлука? Почему?
Теодоро
Меня хотят убить. . .
Я уезжаю, чтоб затих
Враждебный шум. Целую ногу.
Диана
Пора. Прощайте, Теодоро,
Я постараюсь позабыть.
Теодоро (*в сторону*)
Диана плачет. Как мне быть?
Диана
Когда же вы уйдете? Скоро?
Теодоро
Сейчас.
Диана
Постойте... Нет, уйдите...
Послушайте.
Теодоро
Я здесь, я жду.
Диана
Нет, нет, идите.
Теодоро
Я иду.
Диана (*в сторону*)
Терзанья страсти, вы казните
Жесточе, чем любая месть!
(*Теодоро.*)
Вы не ушли?
Теодоро
Теперь ушел. (*Уходит.*)
Диана
О, как мне этот миг тяжел!
Будь проклята людская честь!
Нелепый вымысел, губящий
То, что сердцам всего дороже!
Кто выдумал тебя? И все же
Ты нас у пропасти грозящей
Спасашь, отводя от края.
Возвращается Теодоро.
Теодоро
Простите, я пришел спросить:
Что, мне сегодня же отплыть?

Диана
Ах, Теодоро, я не знаю.
Но только, верьте, мне сейчас
Вас видеть—худшее из зол.

Теодоро
Я за самим собой пришел;
Ведь я остался возле вас,
А мне уже и ехать скоро.
Я умоляю вас, отдайте
Мне самого себя.

Диана.
Так знайте:
Я не отдам вас, Теодоро.
Я оставляю вас себе.
Уйдите. Истекая кровью,
Честь борется с моей любовью,
А вы мешаете борьбе.
Уйдите. Вас я не отдам,
И не просите, не дождетесь.
Вы здесь со мною остаетесь,
А я, я буду с вами там.

Теодоро
Желаю счастья вашей чести.

{Уходит.}

Явление IV

Диана
Да будет проклята она!
Из-за нее я лишена
Того, с кем жить бы рада вместе.

7

Явление X

Диана, Теодоро, Тристан
спрятанный.

Диана
Вы что же не пошли к отцу?

Теодоро
Сеньора, тяжкие сомненья
Меня гнетут; и я решил
Вторично вас просить о прежнем,
О разрешеньи удалиться
В Испанию.

Диана
Скажите, это
Не потому, что вас опять
Зовет к оружию Марсела?

Т е о д о р о
Меня? Марсела?

Д и а н а .

Что ж тогда?

Т е о д о р о
Сеньора, мой язык не смеет
Тревожить этим ваши уши.

Д и а н а

Пусть это честь мою заденет,
Но вы скажите, Теодоро.

Т е о д о р о
Тристан, искуснейший мошенник,
Но сердцем добрый, увидав
Мою любовь, мои мученья
И зная, что у Лудовико
Когда-то сын пропал без вести,
Измыслил басню про меня;
А я—ничто, найденыш бедный,
И мой единственный отец—
Мой ум, мое к наукам рвенье.
Поэтому я вновь прошу
О разрешении уехать,
Не оскорбив в моей сеньоре
Любовь и кровь и совершенства.

Д и а н а
Все это и умно и глупо.
Умно, что ваша откровенность
Явила ваше благородство;
Но глупо думать, в самом деле,
Что буду глупой также я
И счастье захочу отвергнуть.
Я буду вашею женой.
А чтобы нашего секрета
Тристан не выдал никому,
То я, как только он задремлет,
Велю его схватить и бросить
В колодец.

Т р и с т а н *(появляясь)*

Но, но, но! Полегче!

Д и а н а
Кто это?

Т р и с т а н
Это я, Тристан,
Весьма естественно задетый
Несправедливейшим поступком
Неблагодарнейшей из женщин.
Я вам устроил ваше счастье
По собственному побуждению,
А вы меня—в колодец бросить!

Д и а н а
Ты это слышал?

Т р и с т а н
Не подцепяй!
Меня поймать не так легко.

Д и а н а
Вернись.

Т р и с т а н
Вернуться?

Д и а н а
Можешь смела.
В награду за твою сметливость
Я обещаю, что вернее
Ты не найдешь друзей, чем я;
Зато и ты держи в секрете
Свое великое открытие.

Т р и с т а н
Мне самому неинтересно
О нем болтать.

Lope de Vega, El perro del hortelano (1618). Перепечатано из книги: Лопе де Вега. Собака на сене. Комедия в трех действиях. К постановке пьесы в Ленинградском государственном театре комедии, изд. Ленинградского театра комедии, Л., 1938, стр. 32, 36—37, 40—42, 60, 63—64, 74—76, 81—82, 88—89. Перевод М. Л. Лозинского.

ОСТРОВСКИЙ О ПЬЕСЕ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА «ЛУЧШИЙ АЛЬКАЛЬД—КОРОЛЬ»¹

Сюжет комедии, по словам самого автора, заимствован из четвертой части «Испанской летописи». Испанская летопись, о которой говорит Лопе де Вега, была составлена в XIII веке по приказанию короля Альфонса X, прозванного Мудрым. Эта летопись не что иное, как просто свод старых местных хроник. Происшествие, послужившее сюжетом для названной пьесы, рассказывается в хронике² так:

«Этот император испанцев (Альфонс VII³) был великий законник; вот

как он расправлялся с обидчиками, которых было тогда немало в государстве. Инфансон⁴ по имени дон Фернандо, живший в Галиции, отнял силой у одного земледельца его наследственную землю; земледелец пошел жаловаться императору, который был тогда в Толедо. Император тотчас с тем же земледельцем отписал инфансону, чтобы он возвратил захваченное. Инфансон, человек очень властный, увидя письмо, пришел в большой гнев и не только не пожелал возвратить что-нибудь земледельцу, но еще грозил, говоря, что убьет его. Земледелец, видя, что не может добиться удовлетворения, возвратился к императору с письменным показанием лучших старожил (людей), что инфансон не возвратил отнятого. Император, узнав об этом, приказал двум кавалерам оседлать лошадей и следовать за ним, и тайно отправился с ними в Галицию, не останавливаясь ни днем, ни ночью. Прибыв на место, где жил инфансон, император приказал позвать высшего местного судью и велел ему рассказать всю правду, как было дело. Судья рассказал ему все. Император, уведомясь о деле, собрал всех лучших окрестных людей и пошел с ними в поместье инфансона и, придя к дверям дома, велел позвать хозяина и объявить ему, что император его требует. Услышав это, инфансон очень испугался и попытался бежать; но его остановили и привели к императору. Император разобрал все дело перед окольными людьми; а так как инфансон не мог ничего сказать в свое оправдание, то император велел его повесить перед его дверями и приказал возвратить земледельцу всю отнятую у него землю и весь собранный с нее урожай».

Лопе де Вега насильственный захват наследственного участка у земледельца заменил похищением его дочери, а челобитчиком к королю послал жениха девушки, пастуха-поэта; он-то и есть герой пьесы. В остальном и в ходе действия комедия строго следует хронике. Сюжет, как можно заметить» дает и драматические положения и довольно простора для развития характеров и вообще имеет общечеловеческий интерес; но Лопе де Вега, как преимущественно национальный поэт, эксплуатировал его с исключительно национальной точки зрения и сделал пьесу интересную и даже трогательную для... испанцев XVII столетия.

[...]

Это одна из самых сильных пьес, в которых пружинами всех действий и помышлений являются врожденное благородство, т. е. «благородство крови», и «испанская честь». В этой комедии Лопе де Вега дает испанцам те идеалы, к которым испанцы всей душой стремились, те возвышенные чувства, которые они желали иметь ту изящную речь, посредством которой они желали бы выразить свое благородство. Мы далеко не разделяем мнения некоторых критиков, как Бутервек⁵, например, что Лопе де Вега рисовал только благородство, нет, у него можно найти произведения реальные, где испанцы представлены так, как они есть на самом деле, а не такими, какими они хотели казаться; [...] Лытя национальному чувству, Лопе де Вега создал произведение, дорогое для испанцев и только для испанцев: так узко и исключительно ее мирозерцание. В ней все и все благородны, мало того: тут один благороднее другого и другой благороднее одного. Пастух Санчо, страстно влюбленный в дочь земледельца Нуньо, говорит: «Я прошу в замужество честную девушку, дочь Нуньо Айбара; он хоть и простой земледелец, но на его дверях обломки древних гербов, и прибито не одно копьё старого времени» (значит, его невеста имеет целый ряд благородных предков). «Вот что (то-есть благородство происхождения) вместе с добродетелью Эльвиры утверждает мою решимость», продолжает Санчо. В разговоре с королем Санчо прямо объявляет, что он дворянского рода; но что превратности Фортуны с самого детства ввергли его в бедность. [...] Его благородное происхождение признает в нем и король. Санчо при втором свидании с королем рассказывает ему, что Телло не послушался королевского письма.

К о р о л ь . Моего собственноручного письма? Да еще не разорвал ли он его как-нибудь, случайно?

С а н ч о. Чтобы усилить твой гнев, государь, я по злобе мог бы обвинить его и в этом, но этого нет; сохрани меня бог солгать перед вами! Он прочел ваше письмо и не разорвал его; он только не исполнил того, что в нем приказано. Хотя в сущности это одно и то же.

К о р о л ь. По твоей откровенности, по твоей правдивости видно, что, несмотря на твое низкое положение, ты хорошей фамилии и благородной крови.

Это благородство крови Санчо еще яснее выражает при первом свидании с королем. [...]

Рассказывая о похищении своей невесты, пастух главным образом возмущается не столько тем, что поругана их чистая взаимная любовь, что насильственным расторжением брака поруганы самые священные права человеческие, сколько тем, что оскорблена его благородная гордость. Он говорит: «Он (Телло) обошелся с нами с неслыханной жестокостью, не обращая внимания на то, что мы дворяне. Вместо того, чтобы поразить нас своей шпагой, он велел бить нас палками. Вот почему, государь, я и обращаюсь к вам».

Так что, если бы Телло отнял у него невесту из-под венца со шпагой в руке, так, пожалуй, ничего, нужды нет. Есть фразы и почище этих, мы приведем их впоследствии. Указывая на узкий, исключительный взгляд на жизнь и отношения людские, проведенный в этой пьесе, мы вместе с тем видим в ней большие достоинства, национальность, патриотизм, историческую и бытовую верность в изображаемом. Но зала театра не аудитория для слушания лекций истории и археологии, и мы едва ли ошибаемся, если считаем пьесу «Лучший алькальд—король» лишней не только в нашем, но вообще в современном репертуаре.

«Лучший алькальд—король. Драма (комедия) в трех действиях Лопе де Вега». Незаконченная и ненапечатанная статья А. Н. Островского (1876—1877). Перепечатано из книги «Памяти А. Н. Островского», изд. «Путь к знанию». П., 1923, стр. 176—178.

НОВОЕ РУКОВОДСТВО К СОЧИНЕНИЮ КОМЕДИЙ¹

(1609)

Вы поручили мне, о цвет Испании
(Уж близок день, когда собранья ваши
И ваша академия затмят
Не только италийские, которым
Дал тоже греческое имя Туллий,
Но и Афины, что собрать сумели
Так много мудрости в своем Ликее
Платоновском²),—мне поручили вы
Подробно изложить, что нам пригодно,
Чтоб пьесу написать на вкус народный.

Задача эта кажется не трудной,
И не трудна она была б любому
Из вас, хотя комедий не писавших,
Но знающих, как надо их писать.
А я себя на всю страну ославил
Тем, что комедии писал без правил.

Не то, чтоб этих правил я не знал.
Нет, слава богу, школьником еще,
И десять раз увидеть не успевшим

Бег солнца от Овна до Рыб, не мало
Я книг об этом изучал, бывало.

Но я заметил, что у вас не так
Теперь комедии писать привыкли,
Как первые творцы им быть везде
В подлунном нашем мире положили,
А так, как варварские руки после
Их исказили на потребу черни,
Того достигнув, что отныне каждый,
Кто пишет с соблюдением законов,
На голод обречен и на бесславые.
Известно, что народ—привычки раб,
Что голос разума пред нею слаб.

Я несколько комедий, это правда,
По правилам искусства написал;
Но стоит мне на сцене вновь увидеть
Те чудища, чья показная роскошь
К себе и чернь и женщин привлекает,
Восторженный у них встречая отлик,—
И я к своим привычкам обращаюсь:
На шесть ключей законы запираю,
Бросаю прочь Теренция и Плавта,
Чтоб не слышать укоров их (ведь часто
Из книг немых несется голос правды),
И так пишу, как сочинять в обычай
Ввели искатели рукоплесканий.
Народ им платит; стоит ли стараться
Рабом законов строгих оставаться?

Комедия, достойная названья,
Имеет целью, как и все искусства,
Поступкам человека подражать,
Правдиво рисовать в ней нравы века.
При этом подражанье состоит
Из трех частей: из речи, из стиха
И из гармонии иль, иначе, музыки.
С трагедией роднит ее все это;
Различие между ними все же в том,
Что действуют в комедии плебеи,
В трагедии же—знатные особы.
В грехах признаться нам пора давно бы!

Звались комедии «актами» затем,
Что жизнь простых людей изображали.
В Испании отменным образцом
В сей области был Лопе де Руэда.
До нас дошли написанные прозой
Комедии, в которых он выводит
Ремесленников, а однажды даже
Влюбленную дочь кузнеца. С тех пор
Комедьям старым имя интермедий
Присвоено; они блюдут законы,
Притом из области народной жизни:
В них королей мы никогда не видим;
Уделом низкого искусства стало
Презрение; уступка лишь невежде—
Король в комедии; был он чужд ей прежде.

В своей поэтике нам сообщает
(Лишь мимоходом, правда) Аристотель,

Что спорили Афины и Мегара
О первом сочинителе комедий;
Афиняне стояли за Магнета,
Мегарцы ж выдвигали Эпихарма³.
Донат⁴ начало зрелищ всех возводит
К обрядам жертвенным и называет
Отцом трагедьи Фесписа (в чем, кстати,
Он следует Горацию), а первым
Творцом комедии—Аристофана.
Гомер свою составил Одиссею
По образцу комедий, Илиада ж—
Трагедии прекраснейшей пример⁵.
И я «Иерусалим»⁶ свой эпопеей—
Трагической при этом—окрестил.
Комедией зовутся точно так же
Поэмы Данте Алигьери «Ад»,
«Чистилище» и «Рай»; поэмы эти
Так называет и пролог Манетти⁷.

Все знают, что комедия умолкла,
Нажив себе врагов своею злостью.
Еще короче жизнь была сатиры,
Ее преемницы, безмерно кровожадной,
И наступил комедьи новой век.
Сперва в комедии лишь хоры были,
Потом ввели и действующих лиц.
Менандр и вслед за ним Теренций, хоры
Считая скучными, их упразднили.
Теренций был особенно искусен
И никогда комических границ
Не преступал, в чем был, по мнению многих,
Повинен Плавт. Теренций, без сомненья,
Был выше Плавта в этом отношеньи.

Трагедию история питает,
Комедию же вымысел. Ее
Недаром босоногой называли
Затем, что выступали без подмостков
Актеры в ней, а также без котурнов.
Комедий было много разных: мим,
Тогата, ателлана, паллиата.
Античность жанрами была богата.

С аттическим изяществом Афины
В комедиях пороки бичевали
И за стихи, а также за игру
Высокими наградами платили.
Для Туллия комедия афинян
Была «зеркалом нравов и живым
Отображеньем правды»,—похвала,
Которая навек дает ей право
Делить с историей венец и славу.

Но вы спросить готовы, для чего
Я ссылками на старые труды
Вниманье ваше долго утомляю.
Поверьте: было мне необходимо
Вам кое-что из этого напомнить,
Раз изложить вы поручили мне.
Что нужно для комедии у нас.
Где правил уж давно не соблюдают;

Дать руководство, чуждое всему,
Что нам диктуют разум и античность,
Поможет мне мой многолетний опыт,
Не знание правил. Правила народ
У нас не чтит,—скорей, наоборот.

О правилах, о мудрые мужи,
Вы можете прочесть у Робортелло⁸,
Ученого удинца, как в трактате
Об Аристотеле, так и повсюду,
Где о комедии он говорит.
Он выше многих нынешних стоит.

Коль мненье знать хотите тех, кто ныне
Владеет сценою, тогда как чернь
Комедии чудовищные любит,
Я выскажусь—и попрошу прощенья,
Что соглашаюсь с тем, кто приказать
Имеет право мне. Позолотить.
Народные хочу я заблужденья
И указать комедии пути.
Раз ненавистны всем законы ныне,
Меж крайностей пойдем посередине.

Наметить надо фабулу, пускай
И с королями (да простят законы!),
Хотя я знаю, что Филипп, мудрейший
Король Испании, был недоволен,
Когда на сцене видел короля;
То ль осуждал он нарушение правил,
То ль полагал, что королевский сан
Унижен близостью простых мещан.

Античную комедию припомним.
Плавт не боялся выводить богов:
В «Амфитрионе» действует Юпитер.
Одобрить это, видит бог, мне трудно.
Еще Плутарх по поводу Менандра
Бранил комедию былых времен.
Но мы в Испании так удалились
От строгого искусства, что сейчас
Ученые должны молчать у нас.

Смешение трагичного с забавным—
Теренция с Сенекою—во многом.
Что говорить, подобно Минотавру⁹.
Но смесь возвышенного и смешного
Толпу своим разнообразьем тешит.
Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно.

По действию единою должна
Быть фабула; нельзя ей распасться
На множество отдельных происшествий
Иль прерываться чем-нибудь таким,
Что замысел первичный нарушает.
Она должна такую быть, чтоб часть
Была в ней неразрывно с целым слита.
Нет нужды соблюдать границы суток,
Хоть Аристотель их блюсти велит.
Но мы уже нарушили законы,
Перемешав трагическую речь
С комической и повседневной речью.

В кратчайший срок пусть действие проходит,
А если автор нам дает событие,
Что длилось много лет, иль отправляет
Кого-нибудь из действующих лиц
В далекий путь,—пускай он это время
Меж актами заставит протекать.
От знатоков предвижу я упрек,
Но может не ходить в театр знаток.

Сколь многие сейчас перекреститься
Готовы, видя, что проходят годы
Там, где законный срок—лишь день один,
К тому ж еще искусственный. Но если
Считаться с тем, что зрителю-испанцу
За два часа все нужно показать
От Бытия¹⁰ до страшного суда,
То надобно оставить опасенья.
Ведь наша цель—доставить наслажденье.

Удобнее первоначально в прозе
Дать фабулу, в три акта уложив
И, по возможности, следя за тем,
Чтоб не вмещали в акте больше суток.
Впервые Вируэс, поэт отличный,
Комедии в трех актах стал писать,
А до него комедии ходили,
Как дети малые, на четвереньках:
Еще младенческим был возраст их.
И я четырехактные писал
Комедии с одиннадцати лет
Вплоть до двенадцати, причем обычно
Акт каждый был величиною в лист.
В те времена три кратких интермедьи
Комедия имела, а теперь
Одна в ней интермедия и танец.
В комедии балет всегда уместен;
Так Аристотель думает (а также
Платон, и Атений¹¹, и Ксенофонт).
Он только те движенья осуждает,
Которые, как в пляске Каллипида¹²,
Чрезмерной выразительностью дышат.
Пускай интрига с самого начала
Завяжется и разовьется в пьесе,
От акта к акту двигаясь к развязке.
Развязку же не нужно допускать
До наступления последней сцены.
Ведь публика конец предвидя пьесы,
Бежит к дверям и обращает спину
К тому, чего так долго ожидала:
Что знаешь наперед, волнует мало.

Пустой пусть редко остается сцена;
У зрителя лишь чувство нетерпенья
Такие перерывы вызывают
И фабулу растягивают очень.
Кто мог избежать этого порока,
Тот огражден от лишнего упрека.

Язык в комедии простым быть должен.
Уместна ли изысканная речь,
Когда на сцене двое или трое

Беседуют в домашней обстановке?
Но если кто из действующих лиц
Советует, корит иль убеждает,
Приподнята пусть будет речь его,
Действительности этим подражая;
Ведь в жизни мы особые слова
Всегда находим, если убеждаем,
Доказываем иль совет даем.
Тут образец нам—ритор Аристид¹³.
Он требует, чтоб был язык комедий
Чист, ясен, легок и не отличался
От языка обычного нисколько.
Ведь только на публичных выступлениях
Красивую услышать можно речь,
С особым сказанную выраженьем.
Цитаты из писанья¹⁴ неуместны
И не нужны нарядные слова.
Смешны в простом житейском разговоре
Различные панхой и метавры,
Гиппокрифы, семоны и кентавры.

Речь короля должна быть королевским
Достоинством полна; речь старика
Пусть рассудительность таит и скромность;
Любовники пусть чувствами своими
У слушателей трогают сердца.
Актер, произносящий монолог,
Преобразаться должен и внушать
Сочувствие всем зрителям в театре.
Пусть сам себе он задает вопросы
И отвечает сам себе; в стенаньях
Он должен уши женские шадить.
Пусть дамы дамами на сцене будут,
Их переодевания должны быть
Всегда оправданны; мужской костюм
На женщине успех большой имеет.
Необходимо избегать всего
Невероятного. Предмет искусства—
Правдоподобное. Слуга не должен,
Как часто видим в иностранных пьесах,
Слова высокопарные бросать.
Нехорошо, когда противоречит
Себе одно из действующих лиц,
Забыв свои слова: так, у Софокла
Эдип недопустимо забывает,
Что Лая он убил собственноручно.
Все сцены заключать иль изреченьем
Каким-нибудь, иль остротой полезно,
Чтоб сцену покидающий актер
Не оставлял в нас чувства недовольства.
Акт первый предназначен для завязки,
Второй же для различных осложнений,
Чтоб до середины третьего никто
Из зрителей финала не предвидел.
Поддерживать полезно любопытство
Намеками на то, что быть финал
Совсем иным, чем ожидали, может.
Размер стихов искусно приспособлен

Быть должен к содержанию всегда.
Для жалоб децимы¹⁵ весьма пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествованье требует романсов¹⁶,
Особенно ж идут ему октавы¹⁷;
Уместны для высоких тем терцины¹⁸,
Для нежных и любовных—редондилы¹⁹.
Способствует немало украшенью
Введенье риторических фигур:
Анадиплосы²⁰ или повторенья
И точные созвучия начал,—
Того, что называем анафорой²¹.
Полезны восклицанья, обращенья
И возгласы иронии, сомненья.

С успехом можно применять обман
Посредством правды—мастерской прием,
Что у Мигеля Санчеса во всех
Комедиях так ярко выступает.
Двусмысленность и мрак иносказанья
Всегда бывает по сердцу толпе;
Ей кажется, что лишь она одна
Проникла в мысли скрытые актера.
Нет превосходней тем, чем темы чести;
Они волнуют всех без исключения.
За ними темы доблести идут,—
Ведь доблестью любят повсюду.
Мы видим, что актер, игравший труса,
Всегда не мил толпе, что в лавке трудно
Ему бывает что-нибудь купить,
И многие с ним встречи избегают;
А если благородна речь его,
То все ему готовы руку жать,
Ему в глаза глядеть, рукоплескать.

Не превышает четырех листов
Пусть каждый акт. Их дюжина—предел
Терпенью слушателя в наше время.
Пусть посвященная сатире часть
Не будет наглою; часто, как известно,
За откровенность в древности закон
Не пропускал комедию на сцену.
Без яда нападай! Рукоплесканий
Тот не дождется, кто привержен к брани.

Вот правила для тех, кто об искусстве
Античном помышленья не имеет.
В подробности нет времени вдаваться;
Скажу о том два слова, что Витрувий
Назвал тремя частями аппарата.
То область постановщика. Валерий
Максим²², Кринит, Гораций и другие
О занавесах пишут, о домах.
О хижинах, деревьях и дворцах.

Мы о костюмах можем у Поллукса²³,
Коль в этом есть нужда, прочесть. У нас
Обычай варварский укоренился:
Штаны на римском гражданине видеть,
У турка христианский воротник
Испанский зритель уж давно привык.

Я сам, однако, больше всех других
 Повинен в варварстве, уча писать
 Наперекор законам и считаюсь
 С толпою лишь, за что меня французы
 И итальянцы назовут невеждой.
 Что делать? Я доселе написал
 Четыреста и восемьдесят три
 Комедии (с той, что на днях закончил),
 И все, за исключением шести,
 Гршили тяжко против строгих правил.
 И все же я от них не отрекаюсь;
 Будь все они написаны иначе,
 Успеха меньше бы они имели.
 Порой особенно бывает любо
 То, что законы нарушает грубо.
 Зеркалом жизни назвать почему мы комедию можем?
 Что она юноше дать в силах и что старику?
 Что в ней, помимо острот, цветов красноречья и разных
 Нас поражающих слов, можно и должно искать?
 Как посредине забав настигает беда человека,
 С легкою шуткой как переплетается мысль,
 Сколько предательской лжи мы нередко у слуг наблюдаем,
 Сколько лукавства таит женщина в сердце подчас,
 Как смехотворен и глуп и несчастлив бывает влюбленный,
 Как соблюдают черед в жизни прилив и отлив,—
 Про это все, о правилах забыв,
 Внимай в комедии: тебе она
 Покажет все, чем наша жизнь полна.

Lope de Vega, *Arte nuevo de
 hacer comedias en este tiempo* (1609).
 Полный перевод с испанского
 О. Б. Румера (печатается впервые)

ЛОПЕ ДЕ БЕГА ОБ АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

Диоклециан

Поведали мне, что умеешь ты
 С искусством необычным подражать
 Царю, военачальнику, испанцу,
 Арабу, персу, консулу, но лучше
 Всего, Хикес, умеешь представлять
 Влюбленного.

Хикес

Актерское искусство—
 В уменьи подражать. Но в той же мере,
 В какой поэт не в силах с должным чувством
 Изобразить любовное томленье,
 И страсть, и нежность, если им самим
 Любовная не овладела страсть,—
 И лишь тогда откроется она
 В его стихах, когда сама любовь
 Внушит ему стихи, что он напишет,
 Так точно и актер, когда ему любовь
 Неведома, не может представлять
 Влюбленного, ведь это несомненно.

Будь то разлука, ревность, иль обида,
Иль строгое пренебреженье—все
Нежнейшие любви переживанья,—
Он с должным чувством лишь тогда представит,
Когда он сам испытывать их будет;
Но если сам он чужд любовной страсти,
Он представлять их будет неспособен.

Ты мной, Амур, останешься доволен;
Ты пламень свой зажег во мне и. тем
Настолько же меня возвысил ты,
Насколько ты ко мне неблагосклонен.
Пускай монарх державный убедится,
Что пламень твой и страсть передаю
С такою силой я, чтоб пожелал он
Увидеть, как я представляю то,
Что чувствую так сильно и глубоко.
Но если это столь необычайно,
Несправедливо было б называть
Лишь подражаньем то, что есть на деле
Не вымысел, а подлинная правда...
Безумные мои переживанья
В обличьях сообразных стали все
Актерами моих страстей и чувств.
Мой слух в глухого обращен актера,
Который гласу разума не внемлет.
А скорбные глаза мои играют
Слепца, что страсти-милостыни просит.
Я обоняньем сходен буду с теми
(О том во многих книгах я читал),
У коих только аромат цветов
Поддерживает силу обонянья;
Любовь безумную мою питает
Зеленая надежда лишь одна.
Чтоб чувство осязания представить,
Актер в неистовом порыве пожелает
Небес коснуться суетною мыслью.
Советам здравым не хочу внимать
И следую таким, что мне в погибель;
Во мне, со мною—тысяча домов
Умалишенных, но Амур твердит,
Что мало их, чтоб мне воздать достойно.
А вкус мой, этот лучший, величайший
Актер мой,—он влюбленного представит,
Что шествует дорогой заблуждений.
Хоть это и комедия любви,
Но если автор не внесет поправок,
Она не завершится как комедья,
В развязке брак не состоится вовсе:
Трагическими делает страданье
Всех персонажей, что играют с ней.

Из комедии Лопе де Вега «Правдивый хитрец» («Lo fingido verdadero»), действие II, сц. 5. Приведено в книге: Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española, t. IV, Madrid, 1894, pp. 58—59. Перевод В. С. У з и н а .

ПРИМЕЧАНИЯ

Фуэнте Овехуна

¹ «Фуэнте Овехуна»—лучший образец народно-героической драмы в Испании XVI—XVII веков. Действие пьесы происходит в конце XV века в селении Фуэнте Овехуна (на юге Эстрамадуры). Произвол и насилия, учиняемые над крестьянами их феодальным сеньором, командором рыцарского ордена Калатравы дон Фернандо Гомесом, побуждают крестьян, вдохновляемых пострадавшей от насилия девушкой Лауренсией, восстать и умертвить насильника командора сего приспешниками. Один из слуг командора, избежавший смерти, рассказывает обо всем случившемся королю Фердинанду Католику. Тот посылает в мятежное селение судью для расследования дела. Но никакие пытки не могут заставить крестьян выдать зачинщиков восстания. На все вопросы они дружно объявляют виновным все селение Фуэнте Овехуна. Перед таким мощным проявлением народной солидарности вынужден уступить сам король, который прощает мятежников и объявляет себя непосредственным господином Фуэнте Овехуна.

² Название «Фуэнте Овехуна» («Fuente Ovejuna») в дословном переводе с испанского означает «Овечий источник».

³ Амазонки—племя воинственных женщин, жившее, по античным преданиям, у берегов Черного моря.

⁴ Лауренсия намекает на то, что Хасинту командор велел привести к нему для удовлетворения его похоти; когда же она проявила неуступчивость, командор отдал ее на услаждение своим солдатам.

⁵ Действие пьесы происходит в царствование Фердинанда (Фернандо) Католика, короля Арагонского, женившегося на Изабелле (Исавели), королеве Кастильской, и объединившего всю Испанию под своим скипетром. Необходимо подчеркнуть, что крестьяне Фуэнте Овехуна, поднимая восстание против своего феодального сеньора, не выступают против монархии, потому что не представляют себе еще никакой другой формы государства, и только стремятся склонить «католических королей» на свою сторону против ненавистных феодалов.

⁶ Командор велел Флоресу жестоко выпороть Менго за то, что он вступился за Хасинту.

⁷ Овехуника—уменьшительное от Овехуна.

Великодушный генуэзец

¹ В своей драме «Великодушный генуэзец» Лопе де Вега изображает народное восстание в итальянском городе Генуе—восстание генуэзских ремесленников против олигархии четырех дворянских родов, державших в своих руках власть в Генуе. Вовремя борьбы Генуи с французским королем Людовиком XII нобили (аристократы) решили отдаться под покровительство Франции. Для организации борьбы против нобилей и французов генуэзцы избрали из своей среды дожа—красильщика Пауло. Людовик XII вместе с изгнанными нобиллями собрал огромное войско и осадил Геную со всех сторон. После длительной борьбы и голода Генуя вынуждена сдаться. Пауло выдан одним корсиканцем Людовику XII и казнен. Лопе де Вега не рисует всего хода восстания и дает только несколько основных эпизодов. В драме имеется также любовная интрига с мотивом защиты женщиной своей чести, но она играет второстепенную роль в пьесе. Значение этой драмы Лопе де Вега определяется широкой постановкой проблемы народного правления и совершенно новым для того времени изображением государственной мудрости, справедливости и воинской доблести представителей народных низов.

Периваньес и командор Оканыи

¹ «Периваньес и командор Оканыи»—одна из лучших пьес народной героики в наследии Лопе де Вега. По своей социальной насыщенности эта драма стоит рядом с «Фуэнте Овехуна». Содержание пьесы сводится к следующему: командор Оканыи влюбляется в Касильду, молодую жену крестьянина Периваньеса, и преследует ее своей любовью. Касильда горячо любит мужа и отвергает ухаживания командора. Тогда командор, желая удалить из деревни Периваньеса, дает ему под команду роту крестьян, производит его в дворянское звание, вручает ему меч и посылает воевать с маврами. Вовремя отсутствия мужа командор ночью проникает в его дом и пытается силой овладеть Касильдой. Но Периваньес, предчувствуя недоброе, возвращается с дороги домой, застаёт командора на месте преступления и убивает его. Король Энрике III сначала негодует на мужика, убившего дворянина, но, выслушав его, воздает ему хвалу за доблесть, с которой он защищал свою честь. Мы печатаем последние сцены комедии.

Крестьянин в своем углу

¹ Действие этой комедии происходит во Франции. Король Франции во время охоты попадает в селение Мирафлор и узнает о богатом крестьянине Хуане, который счастливо и независимо живет в своем углу, избегая встречи с королем. Пораженный этим духом независимости простого человека, король сам инкогнито посещает Хуана, который ласково принимает его, не подозревая о его сане. Эту сцену встречи короля с крестьянином мы

печатаем здесь. В дальнейшем король, желая испытать Хуана, занимает у него сто тысяч золотых и велит отправить к его двору двух детей Хуана, а затем предписывает явиться ко двору самому Хуану. Когда же Хуан является, исполненный мрачных предчувствий, король назначает его своим дворецким, сына его возводит в дворянское звание, а красавицу дочь выдает замуж за рыцаря Отона. Идея этой пьесы может быть сформулирована так: самые нравственные, чистые и умные люди находятся в крестьянской среде. Мудрый правитель должен уметь опереться на лучших представителей крестьянства наряду с дворянами.

Собака на сене

¹ «Собака на сене» (по-испански—«Собака садовника») принадлежит к числу лучших пьес Лопе де Вега, относящихся к жанру комедии плаща и шпаги. Тема пьесы—любовь прекрасной молодой вдовы графини Дианы де Бельфлор к своему секретарю Теодоро—бедному молодому человеку безвестного происхождения. Мотив социального неравенства любовников мастерски связан Лопе с двойственным поведением Дианы, которая из гордости не хочет открыться Теодоро и в то же время жестоко ревнует его к хорошенькой прислужнице Марселе. Лопе виртуозно разработал все драматические перипетии игры в любовь, заставляя взбалмошную и своенравную Диану переходить от одной эмоциональной крайности к другой. Теодоро же показан меньше как пылкий любовник, чем как увлекающийся честолюбец. На выручку Теодоро приходит его слуга Тристан, один из наиболее удачных «грасиосо» испанской драмы. Переодеваясь греком, Тристан внушает старому графу Лодовико, оплакивающему похищенного корсарями сына, что Теодоро и есть его сын. Дворянское происхождение Теодоро легко распутывает узел любовной интриги комедии. Когда же Теодоро сознается Диане в мистификации, Диана соглашается закрыть на это глаза, только бы секрет не был разглашен. Так любовь торжествует— правда, не без уловок—над сословными предрассудками. Мы даем ряд отрывков из комедии, воспроизводящих основные перипетии ее любовной интриги.

² Этот и последующие сонеты, в которых Диана и Теодоро изливают свои чувства, принадлежат к лучшим образцам любовной лирики Лопе де Вега.

Островский о пьесе Лопе де Вега «Лучший алькальд—король»

¹ Данное высказывание А. Н. Островского извлечено из его незаконченной и ненапечатанной до 1923 года статьи, вызванной постановкой на сцене Московского Малого театра в бенефис М. Н. Ермоловой в сезоне 1876/77 года драмы Лопе де Вега «Лучший алькальд—король». Статья эта сохранилась в рукописи, частично переписанной начисто, частично черновой. Она была опубликована в юбилейном ленинградском сборнике «Памяти А. Н. Островского» известным испанистом, знатоком творчества Лопе де Вега, профессором Д. К. Петровым, который снабдил ее своим комментарием, имевшим задачу «защитить» Лопе де Вега от несправедливых, по мнению Д. К. Петрова, оценок Островского. Однако упреки Д. К. Петрова, выдвинувшего против Островского целую фалангу иностранных испанистов, вряд ли справедливы, потому что статья Островского говорит о его высокой идейной требовательности и очень тонко вскрывает главный идейный недостаток пьесы Лопе де Вега—узкое, дворянски ограниченное мировоззрение персонажей пьесы «Лучший алькальд—король», постановку которой именно потому великий русский драматург считает нежелательной на русской сцене. Но отвергая данную пьесу Лопе де Вега, Островский вовсе не распространяет своего отрицательного отношения на все творчество великого испанского драматурга, у которого имеются также и другие произведения—реальные, жизненные, народные.

² Переведенный Островским отрывок из хроники Альфонса Мудрого напечатан в VIII томе собрания сочинений Лопе де Вега, издаваемого Испанской королевской академией (Мадрид, 1898). Сам Островский взял его, однако, не из этого издания, а из французского перевода лучших пьес Лопе де Вега, изданного Дамас-Инармом (Damas-Hinard) в 1842 году.

³ Альфонс VII, король Леона, именовавшийся, как король Кастилии, Альфонсом II (правил с 1126 по 1157 г.), принял в 1135 году титул императора Испании.

⁴ Инфансон (infanzón)—мелкий дворянин.

⁵ Фридрих Бутервек (1766—1828)—немецкий философ и эстетик, последователь Канта. Его капитальная работа «История поэзии и красноречия с конца XIII века» (12 томов, Геттинген, 1801—1819) была очень популярна в России в период господства романтической критики (Надеждин и др.).

⁶ На этом статья обрывается. Однако в черновике ее сохранился ряд интересных фраз, например, сопоставление испанских грасиосо с «давно и глубоко забытыми Филатками и Мирошками и их нескладно придуманной болтовней» или замечательные слова о реализме: «Реализм не есть что-нибудь новое, он есть ни более ни менее как настоящее творчество».

Новое руководство к сочинению комедий

¹ Стихотворный теоретический трактат Лопе де Вега «Новое руководство к сочинению комедий» принадлежит к наиболее значительным памятникам драматургической теории Испании XVI—XVII веков. Развивая положения, эскизно намеченные его предшественниками—Хуаном де ла Куэва и Мигелем Санчесом,—Лопе де Вега ярко формулирует в нем основные положения глубоко самобытной системы испанской национальной драма-

тургии. Трактат Лопе де Вега впервые публикуется нами полностью, без всяких сокращений.

² Ликей—роща около древних Афин на склонах горы Ликабета у берега реки Илуса. Здесь находился храм Аполлона Ликейского. Ликей стал широко известен со времен Аристотеля, который читал здесь лекции своим ученикам. Платон вел занятия не в Ликее, как говорит Лопе де Вега, а в садах Академии, тоже находившихся в окрестностях Афин.

³ Это неточно: Эпихарм (ум. ок.450 до н. э.) работал не в Мегаре, а в греческой колонии в Сицилии.

⁴ Элий Донат—латинский грамматик IV века н. э., учитель блаженного Иеронима.

⁸ Лопе де Вега находится здесь под влиянием средневековых воззрений на трагедию и комедию, не учитывавших драматургическую специфику этих жанров.

⁶ Соперничая с Торквато Тассо, Лопе де Вега написал в 1605 и напечатал в 1609 году «трагическую эпопею» в двадцати песнях—«Завоеванный Иерусалим».

⁷ Джанноццо Манетти (1396—1459)—итальянский гуманист, биограф Данте.

⁸ Франческо Робортелло (1516—1557)—итальянский гуманист, написавший комментарии к поэтикам Аристотеля и Горация.

⁹ Минотавр, то-есть бык Миноса,—мифическое чудовище в древней Греции, имевшее тело человека и голову быка.

¹⁰ Книга Бытия—первая книга Библии, повествующая о сотворении мира и человека и об истории первых людей.

¹¹ Атеней из Навкратика—греческий грамматик начала III века н. э.

¹² Каллипид—греческий трагический актер второй половины V века, исполнитель трагедий Эврипида. Аристотель говорит о нем в XXVI главе «Поэтики».

¹³ Элий Аристид—римский оратор и декламатор II века н. э.

¹⁴ То-есть из «священного писания» (Библии, Евангелия).

¹⁵ Децима—строфа, состоящая из десяти стихов.

¹⁶ Романс—лиро-эпическое стихотворение, широко распространенное в старой испанской поэзии. Писалось чаще всего восьмисложными стихами, связанными ассонансами в четных строках.

¹⁷ Октава—строфа, состоящая из восьми стихов. Ею написаны поэмы Ариосто и Тассо.

¹³ Терцина—строфа, состоящая из трех стихов. Ею написана «Божественная комедия» Данте.

¹⁹ Редондилья—испанская строфа, состоящая из четырех стихов (шестисложных или восьмисложных).

²⁰ Анадиплоса—стилистическая фигура, в которой стих или фраза начинается теми же словами, которыми заканчивается предыдущий стих.

²¹ Анафора—прием увеличения эмоциональности фразы, состоящий в повторении слова в начале нескольких стоящих рядом предложений.

²² Валерий Максим—латинский историк I века н. э., живший при дворе императора Тиверия.

²³ Юлий Поллукс—греческий софист конца II века н. э., автор лексикона «Ономастикой», содержащего много ценных сведений по греческой литературе и театру.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
СОВРЕМЕННОКИ ЛОПЕ ДЕ ВЕ ГА

ТИРСО ДЕ МОЛИ НА
(Габриель Тельес, 1571—1648)

СЕВИЛЬСКИЙ ОЗОРНИК, ИЛИ КАМЕННЫЙ ГОСТЬ¹
(1630)

Отрывки из комедии

1
ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ
КАРТИНА III
СЦЕНА VI
Улица в Севилье.
Горничная, высовываясь из окна,
дон Хуан.
Горничная
Тсс! Кто это?
Дон Хуан
Что такое?
Горничная
Будьте милы и добры,
Не возьметесь скоро-скоро,
Так как вы маркизу друг,
В руки передать из рук
Письмецо моей сеньоры?
Дон Хуан
Положитесь на меня,
Дворянин и друг я, знайте.
Горничная
Верю вам, сеньор. Прощайте!
(Скрывается в окне.)
СЦЕНА VII
Дон Хуан (один)
Голосок исчез звеня...
Точно заморожено
Кем-то было все здесь, то, что
Вышло, и письмо мне почтой

Ветра было вручено.
Да, оно, сомнений нет,
Послано ему той самой
Так захваленной им дамой,
Что его любви предмет...
Вот, скажу, счастливый случай!
И в Севилью слух проник
Про меня, что озорник
Я большой, что нету лучшей
Мне забавы, чем спешить
К чьей-нибудь чужой невесте,
Поозорничать—и чести
Девичьей ее лишить!
Раз письмо дано мне в руки,
Я имею право вскрыть.
Тут ловушка может быть?
Прямо смех все эти штуки!
Распечатал наконец...
Так-с! Сомнений не осталось:
«Донья Анна» подписалась...
Ну-с, прочтем: «Меня отец
Замуж выдает в секрете.
И противиться нельзя.
Это—для меня стезя
К смерти; мне не жить на свете!
Выполнением моей
Воли ты меня обяжешь,
Меру полную покажешь
Этим ты любви своей.
Ты увидишь, как тебе я
Предана, как я горю...
Дверь я в полночь отворю,—
В дверьходи ты не робея!
Будешь знать, что не вотще

Вздохи слал ко мне и пени...
Вот примета для дуэньи:
Приходи в цветном плаще.
Знай, душа моя с тобою,
И прощай, несчастный друг!»
Ну, и привалило вдруг!
От удачи нет отбою.
Дело сварится у нас!
В точности такое дело,
Как когда-то с Исабелой!

2

КАРТИНА Ш СЦЕНА XIII

Зала в доме дон Гонсало.
Донья Анна (за сценой), дон
Гонсало, а за ним дон Хуан
с Каталиноном.

Донья Анна (за сценой)
Негодяй! О честь моя!
Не маркиз ты!

Дон Хуан (за сценой)
Вам известно:
Я—маркиз!

Донья Анна
Злодей бесчестный,
Лжешь ты, лжешь!

Дон Гонсало
Чей голос я
Слышу из-за этой двери?

Донья Анна (за сценой)
Зверь! Убийца ты моей
Чести! Кто тебя, злодей,
Кто тебя убьет?

Дон Гонсало
Не верю
Я своим ушам. Ее
Честь погибла! Горе, горе!
И о собственном позоре
Вслух трубит дитя мое!

Донья Анна (за сценой)
Кто убьет его?

Выходят дон Хуан и Каталиной
с обнаженными шпагами.

Дон Хуан
Ты кто?

Дон Гонсало
Кто я? Рухнувшая башня
С крепости моей вчерашней
Чести,—на нее никто
Не имел напасть отваги,
Ты ж дерзнул ее снести!

Дон Хуан
Дай пройти мне!

Дон Гонсало
Дать пройти?
Сквозь клинок вот этой шпаги!

Дон Хуан
Ты умрешь!

Дон Гонсало
Не пожалею!
Дон Хуан
Я тебя убью!

Дерутся.
Дон Гонсало
Умрешь
Сам, предатель!

Дон Хуан
Я?—Ну, что ж.
Эту смерть считай моей! (Поражает
его.)

Каталиной (в сторону)
Если и на этот раз
Подобру и поздорбву
Ускользну,—поверьте слову:
Больше никаких проказ!

Дон Гонсало
Я убит им... Умираю!

Дон Хуан
Самого себя лишить
Захотел ты жизни!

Дон Гонсало
Жить
Мне и не для чего, знаю!

Дон Хуан
Убежим!

Дон Хуан с Каталиноном
убегают.

Дон Гонсало
Ты ярость влил
В холодеющие жилы.
Пред открытою могилой
Я стою. Мне свет не мил,—
Ни к чему без чести старость.
Но тебя, предатель злой,
Трус, предатель, трус двойной,—
Знай, моя настигнет ярость!
(Умирает.)

Входят слуги и выносят его труп.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

КАРТИНА III

СЦЕНА X

Внутренность монастыря или церкви в Севилье. В каплице могила командора со статуей почившего. Дон Хуан, Каталиной.

Дон Хуан
Что нам выбрал для жилья-то?

Каталиной
Закоулок темный.

Дон Хуан
Ладно!

Каталиной
То бишь церковь,—место свято.

Дон Хуан
В ней и умереть повадно.
Ты скажи еще... Супруга
Ты из Дос-Эрманас видел?

Каталиной
Воплощенье он недуга.
Крепко ты его обидел!

Дон Хуан
А зато его подруга
Верит мне!

Каталиной
Поет, смеется
Донья Аминта, как наивна!

Дон Хуан
Редко шутка удается
Так, как с ней.

Каталиной
Тебе-то дивно,
Ей—расхлебывать придется!

Дон Хуан
Это чья гробница?

Каталиной
Туг-то?
Дон Гонсало упокоен.

Дон Хуан
Поступил я с ним прекруто.
Славный склеп ему построен!

Каталиной

Так велел король как будто.
Ты от надписи-то близко,
Так прочти!

Дон Хуан

«Здесь рыцарь строгий
Кары за поступок низкий
Ждет предателю от бога».
Препотешная записка!
Вам удар ответный нужен
{берет статую за бороду},
Старче каменнобородый?

Каталиной

С ним, советую, будь дружен,
Каждый волос тверд породой!

Дон Хуан

Нынче ночью вас на ужин
Жду я. Сделайте два шага
В дом мой. Можем там сразиться,
Раз пылает в вас отвага,
Хоть и трудно с вами биться:
Каменная ваша шпага!

Каталиной

Ну, сеньор, уж ночь настала,
Поскорей домой идите.

Дон Хуан

Ваша месть и ждать устала...
Если все же мстить хотите,
Мой совет: не спать ни мало!
Если же от смерти ждете
Вы восстановления чести,
Ошибаетесь в расчете,
Ибо мне до часа мести
Слишком долгий срок даете!

(Уходит.)

4

КАРТИНА VII

СЦЕНА XX

Внутренность церкви.
Дон Хуан, Каталиной.

Каталиной
Мало свету в этой церкви,
А она, сеньор, большая!
Горе мне! Сеньор, на помощь!
Плащ мне кто-то сзади тянет!

СЦЕНА XXI

Дон Гонсало выходит в виде стату
и встречается с дон Хуаном.

Дон Хуан
Кто там?

Дон Гонсало
Это я.
Каталиной
Я умер...
Дон Гонсало
Умер я, не ты. Бояться
Нечего. Никак не думал,
Что ты слово сдержишь. Раней
Всех обманывал ты.

Дон Хуан
Или
Трусом ты меня считаешь?

Дон Гонсало
Да. Когда меня убил ты,
Тотчас же и убежал ты!

Дон Хуан
Не хотел тогда быть узнан.
Вот теперь—не убегаю!
Говори скорей, что хочешь?

Дон Гонсало
Вас на ужин приглашаю.

Каталиной
Извиняемся,—не будем:
Перестыли блюда ваши.

Дон Хуан
Будем ужинать.

Дон Гонсало
Для этой
Цели должен приподнять ты
Эту вот плиту.

Дон Хуан
Угодно
Вместе с этими столбами?

Дон Гонсало
Стал ты храбрым.

Дон Хуан *{поднимая
одну сторону гробницы, которая с
легкостью поворачивается, открывая
под собою накрытый для ужина
черный стол}.*

В этом теле
Сердце крепкое, без страха!

Каталиной
Черен стол, как из Гвинеи!
Кто его помыл бы малость?

Дон Гонсало
Сядь!

Дон Хуан
Куда же?

Каталиной
Вот и стулья
Нам несут два черных пажа.

Входят двое одетых в траур слуг
и вносят табуреты.

Носят траур на том свете,
И фасон ливрей фламандский.

Дон Хуан
Ты садись.

Каталиной
Как, я? Сеньор мой,
Кушал я совсем недавно!

Дон Гонсало
Повинуйся!

Каталиной
Повинуюсь. *{В сторону.}*
Защити меня, создатель! *{Угрюмо.}*
Это что за блюдо, сударь?

Дон Гонсало
Это блюдо? Здесь тарангул
И ехидны.

Каталиной
Это вкусно.

Дон Гонсало
Кушанья такие наши
Ты не ешь?

Дон Хуан
Я? Всех бы съел
Аспидов, которых прямо
Ты из ада мне бы подал.

Дон Гонсало
Я хотел бы, чтоб сейчас же
Спели нам.

Каталиной
Вино какое
Пьете вы?

Дон Гонсало
Попробуй!

Каталиной
Сладко!
Желчь и уксус!

Дон Гонсало
Эти вина
Из давлен наших каплют!
За сценой поют.
Всякий, богом присужденный
К тяжелой каре, пусть узнает:
Есть предел для всех отсрочек
И по всем долгам уплата!

Каталиной (в сторону,
хозяину)
Дело плохо, вот Христос те,
Понял этого романа
Смысл: про нас ведь он поется...

Дон Хуан (в сторону)
Жжет мне сердце холод лдяный.

Поют.
Кто живет еще 'на свете,
Ошибется, если скажет:
«Долгий срок передо мною!»
Он для покаянья краток!

Каталиной
Из чего рагу такое?

Дон Гонсало
Из клешей.

Каталиной
Я понимаю:
То клещи портновских ножниц!

Дон Хуан
Я отужинал. Нельзя ли
Стол убрать?

Дон Гонсало
Подай мне руку,
И не бойся подавая!

Дон Хуан
Что сказал ты?.. Как? «Не бойся?»
(Дает ему руку.)
Горячо! Не обжигай же,
Как огонь!

Дон Гонсало
Огонь ничтожен,
Если ты сравнишь с ним пламя,
Ждущее тебя. Нет меры
Божьим чудесам. Желает
Он, чтоб был ты этой мертвой,
Дон Хуан, рукой наказан.

Таково решенье бога:
«Кто так сделал, так и платит!»

Дон Хуан
Я в огне! Зачем сжимаешь?
Вот кинжал: убью тебя я!
Что со мной? Мои удары
Воздух попусту таранят!
Дочь твоя осталась чистой,
Мой обман открыла раньше.

Дон Гонсало
Да, но ты на это дело
Покушался!

Дон Хуан
Ты позвать бы,
Дабы мог я причаститься,
Приказал духовника мне!

Дон Гонсало
Здесь не место. Поздно вздумал!

Дон Хуан
Как мне жарко! Я пылаю!
Умер я! (Падает мертвым.)

Каталиной
Никто не может
Избежать конца. Я знаю,
Умереть мне здесь придется,
Чтобы нам не разлучаться.

Дон Гонсало
Таково решенье бога:
«Кто так сделал, так и платит».

С большим шумом гробница вместе с дон
Хуаном и дон Гонсало проваливается,
а Каталиной падает на пол.

Каталиной
Бог заступник! Что же это!
Вся часовня запылала!
Я сам-друг остался с мертвым
Сторожить его—злосчастный!
Выползу, когда сумею,
Извещу его отца я...
О святителю Георгий!
Святой агнец божий, славный!
Подобру да поздорбву
Выползти отсюда дай мне!
(Выбирается ползком.)

Tirso de Molina, El bur-
lador de Sevilla (1630). Перепеча-
тано из книги: Тирсо де Мо-
лина, Театр, «Academia», М.—Л.,
1935, стр.- 373—375, 388—
390, : 423—427, : 454—461. Перевод
В. А. Пяста.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ТИРСО ДЕ МОЛИМА¹

После того как представление комедии («Стыдливый во дворце». — *Ред.*) приятно закончилось, оказалось, что благодаря верному исполнению актерами их ролей, пышным нарядам действующих лиц и разнообразию происшествий время пролетело столь незаметно, что, хотя представление и длилось около трех часов, в нем не нашли никаких других недостатков, кроме его краткости. Так отнеслись к нему беспристрастные зрители, присутствовавшие на спектакле больше для того, чтобы усладить душу поэтическим развлечением, чем для того, чтобы критиковать его. А вот трутни, которые не умеют сами производить мед, а лишь похищают его у искусных пчел, не преминули поступить на свой обычный манер, впившись с клеветническим жужжанием в медовые соты поэта. Один сказал, что представление было чересчур длинным, другой нашел его непристойным. Нашелся один педант из историков, который утверждал, что поэт заслуживает наказания за то, что, идя вразрез сданными португальских летописей, превратил в пастуха коимбрского герцога дона Педро [...] и этим нанес обиду дому Аверо и великому герцогу, чьих дочерей он изобразил столь бесстыдными, что, вопреки всем правилам приличия, они вели себя неблагоугодно в его саду, который должен был быть убежищем их скромности. Как будто свобода Аполлона может быть ограничена историческими фактами и недопустимо воздвигать на фундаменте подлинных исторических данных сооружения своего творческого вымысла! Не было недостатка и в покровителях отсутствующего поэта, которые, выступая в его защиту, обличали доказательства зоилов, если вообще возможно переубедить упрямые умы этих нарциссов, проявляющих свое остроумие больше в критике чужих трудов, чем тех недостатков, которые скрываются в их собственных.

«Среди многих ошибок поэта, — сказал один чванливый уроженец Толедо [...], — меня больше всего выводит из терпения то, что он так своевольно переступил границы и правила, с помощью которых первые создатели комедии положили искусное начало этому поэтическому виду. Ибо в то время, как комедия должна представлять действие, коего начало, середина и конец осуществляют самое большее в течение двадцати четырех часов без перемены места, он навязал нам по меньшей мере полтора месяца любовных приключений. Однако даже и в такой срок кажется невозможным, чтобы знатная и благоразумная дама влюбилась так слепо в пастуха, сделала его своим секретарем, при помощи загадок открыла ему свое расположение, и, наконец, подвергла риску свою репутацию решительным выбором мужа столь низкого звания, что, по мнению их обоих, лучшим украшением его герба являются лапти, его родовое поместье — пастушья хижина, а его вассалы — жалкое стадо коз и волков. Я не берусь оспаривать поведение доньи Серафины, изображенной во всем остальном столь благоразумной, которая, влюбившись в свой собственный портрет и зная об оригинале не больше того, что сообщил ей дон Антонио, допустила столь низкий поступок, недостойный даже самой плебейской красоты, как допустить к себе в потемках человека, которого при свете она могла бы наказывать и пристыдить. Кроме того, я не знаю, почему должна называться комедией пьеса, в которой среди действующих лиц имеются герцоги и графы, тогда как в нее разрешается включать только таких важных особ, которые стоят не выше горожан, патрициев и дам среднего звания».

Он собирался продолжить свои злобные упреки, но его прервал дон Алехо, который счел необходимым выступить в защиту спектакля, так как тот ему понравился. Он ответил ему так:

«Вы не вполне правы, ибо, не говоря уже о долге вежливости, обязывающем гостя не осуждать блюд, которыми его угощали, чтобы не обидеть этим хозяина, в представленной комедии соблюдены все правила, которые находятся ныне в употреблении. На мой взгляд, который совпадает с мнением лиц непредубежденных, место, занимаемое комедиями, которые в настоящее

время представляются в Испании, подчеркивает их преимущества по сравнению с античными комедиями, хотя они и преступают первоначальный устав их создателей. В самом деле, если по установленному ими правилу в комедии может быть изображено только такое действие, которое может естественно осуществиться в течение двадцати четырех часов, то не окажется ли более несообразным, если в столь короткий срок скромный любовник влюбится в добронравную даму, будет ухаживать за ней, делать ей подарки, склонять ее к любви, и не пройдет дня, как он уже добьется своего и так расположит ее к себе, что, начав добиваться ее руки утром, он женится на ней к вечеру? Будет ли у него время для проявления ревности, для усиления отчаяния, для утешительных надежд, для живописания всех остальных чувств и переживаний, без которых любовь ничего не стоит? Или же как можно признать влюбленного стойким и верным, если не пройдет несколько дней, месяцев и даже годов, в течение которых будет испытано его постоянство?

Эти несообразности кажутся более значительными человеку посредственного ума, чем все проистекающие из того, что зрители, не поднимаясь с места, увидят и услышат события, происходившие в течение многих дней. Ведь подобно тому, как те, кто читает краткую повесть, в течение немногих часов узнают события, происходившие в течение долгого времени и в различных местах, так и комедия, образно и в лицах передающая свое содержание, должна живо представить все, что может случиться с влюбленными, поскольку она берется изобразить приключения этих влюбленных. А так как невероятно, чтобы это произошло в течение одного дня, то она по необходимости примышляет столько дней, сколько требуется для того, чтобы подобное действие совершилось. Недаром ведь называют поэзию «*pittura viva*»²; подражая мертвой природе, живопись на небольшом пространстве холста размером в полтора локтя³ рисует дали и расстояния, которые убедительно представляют глазу их смысл; несправедливо было бы отказывать перу в том, что дозволено кисти, а ведь перо настолько выразительнее кисти, насколько легче понять говорящего, отчетливо произносящего слоги нашего языка, чем того, кто, будучи немой, изъясняет свои мысли знаками. Если же вы будете мне доказывать, что мы обязаны соблюдать правила, установленные первыми изобретателями комедии, поскольку мы пользуемся их знаниями, дабы нас не сочли чванными и неблагодарными за то, что они просветили нас и облегчили нам это дело, то я вам отвечу на это, что, хотя они и заслужили наше уважение за то, что преодолели трудности, с которыми бывает сопряжено всякое начало, тем не менее несомненно и то, что, усовершенствуя их изобретение, [...] следует, сохраняя его сущность, изменять частности, улучшая их в соответствии с опытом. Хорошо было бы, если бы теперь нашлись музыканты, которые таскали бы с собою орудия Вулкана только потому, что некогда первый музыкант извлек из созвучных ударов молота по наковальне различие между высокими и низкими тонами и музыкальную гармонию, а вместо похвалы заслуживали бы наказания те из них, которые прибавили струны к арфе, и, отвергая излишнее и непригодное, что было в древности, довели ее до того совершенства, которое мы ныне замечаем! В том и состоит отличие природы от искусства, что в ней все неизменно с самого сотворения мира; так, грушевое дерево всегда будет приносить груши, а дуб—свои грубые плоды. И все же, несмотря на это, различие почвы и разные влияния небесных светил и климата, коим они подвержены, зачастую содействуют изменению их вида и даже создают различные новые виды. [...] К этому следует прибавить также и то, что и садовник может вносить в них изменения,— правда, не во всем, а лишь частично, при помощи искусных прививок. Из двух различных видов он делает третий; так, персик, привитый к айве, дает новый вид персика, в котором родственным образом сочетаются золотистость и кислый вкус одной со сладостью и мясистостью другого. Но в творениях рук человеческих ежедневно происходят изменения, касающиеся их способа употребления, формы и частных, хотя главное, сущность их, остается неизменной. [...] Стало быть, если «в тво-

рениях рук человеческих», сущность которых зависит от изменчивого отношения к ним людей, обычай в силах вносить изменения в одежду и занятия вплоть до самого существа их, а «в творениях природы» при помощи прививок могут создаваться каждый день иные плоды, то почему же и комедия, в подражание им обоим, не может изменять законы своих предшественников и, искусно прививая трагическое к комическому, создавать приятное соединение этих обоих поэтических видов, используя и один и другой, — выводя то важных особ, как в первом виде, то забавных и веселых, как во втором?

Более того. Если само существование в Греции таких превосходных драматургов, как Эсхил и Энний⁴, а в Риме—Сенеки и Теренция, достаточно для того, чтобы закрепить законы, которые столь рьяно защищаются их сторонниками, то превосходство нашего Беги, славы Мансанареса⁵, Цицерона Кастилии и феникса нашего народа, дает ему столь очевидные преимущества перед нами и в трагедии и в комедии как в количестве, так и в качестве его трудов, которые до сих пор не изучены должным образом, хотя и являются предметом зависти и клеветы, что достаточно его величия, которое ставит его впереди их, чтобы отменить все их статуи.

Он довел комедию до того совершенства и изящества, которое свойственно ей теперь, и этого достаточно для того, чтобы она сама по себе стала школой и чтобы мы все считающие честью для себя быть его учениками чувствовали себя счастливыми от того, что у нас есть такой учитель, и постоянно защищали его учение против всякого, кто выступит с предвзятым суждением. Если он во многих местах в своих произведениях заявляет, что, не соблюдая древнего руководства, он поступает так, сообразуясь со вкусом плебса, который никогда не выносил узды правил и предписаний, то он говорит это в силу присущей ему природной скромности; потому пускай невежественная злоба не приписывает надменности то, что на самом деле представляет собою совершенное выражение учтивости. Мы же, отчасти потому, что являемся его последователями, отчасти по тем соображениям, которые я уже привел, [...] по справедливости должны оказывать уважение ему, как преобразователю новой комедии, а ей, как самой прекрасной и увлекательной, и уповать на то, что время не изгладит памяти о нем».

«Довольно,—сказал дон Хуан,—испанская комедия нашла в вашем лице рыцаря, защищающего ее репутацию. Вы выступили на поле брани, вооруженный своим тонким умом; поле осталось за вами, и никто не посмеет выступить против вас, кроме сна, который, отточив в часы безмолвия свое оружие, [...] заставит всех нас сложить оружие наших чувств. Дадим же ему теперь передышку, дабы, отдохнув, мы могли утром предаться новым развлечениям».

Послесловие к комедии Тирсо де Молина «Стыдливый во дворце» («El vergonzoso en palacio»). Напечатано в книге: Tirsó de Molina, Obras, v. I, tercera edición por Americo Castro. Clasicos castellanos. Madrid—Barcelona, 1932, pp. 159—164. Перевод Т. М. Ельницкой.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ СОВРЕМЕННОКОВ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА О ТЕАТРЕ

1

Рикардо де Турья¹

Обычно многие критики теренциевского и плавтовского толка в настоящее время подвергают осуждению все вообще комедии, которые сочиняются и представляются в Испании, как потому, что они чудовищны со стороны вымысла и композиции, так и потому, что они отличаются несообразностями

в средствах выражения. Они заявляют, что комическая поэзия не допускает введения важных особ, каковы короли, императоры, монархи и даже первосвященники, и тем более стилиа, соответствующего собеседникам подобного характера. [...] Их сильно забавляет то обстоятельство, что в комедию вводят лакея, вкладывают ему в уста возвышенные рассуждения о государстве и уверяют тайные хитросплетения любви. Их забавляет также вид пастухов, столь разумных, таких философов, знатоков нравственных и естественных наук, что кажется, будто они всю свою жизнь провели в лоне наиболее прославленных университетов. При этом они присовокупляют, что ежели комедия—зеркало того, что совершается в жизни человеческой, то как же можно допускать, чтобы в первой хорнаде или акте кто-то родился, во второй он стал зрелым человеком, а в третьей—бывалым старцем и чтобы все это происходило в течение не более двух часов?

На это я мог бы ответить, что ни одна из комедий, которые представляют в Испании, не является комедией, а только трагикомедией, которая представляет собой смешение комического и трагического жанра, заимствуя у первого частные события, смех и остроумие, а у второго—важных особ, величественные события, ужас и сострадание, и что никому подобная смесь не кажется неестественной, ибо ни природе, ни поэтическому искусству не противоречит сочетание в одном и том же повествовании особ высоких и низких. [...] Если этот жанр был изобретен испанцами, то это достойно более похвалы, чем порицания. [...] Ведь те, кто пишет, задаются целью удовлетворить вкус тех, для которых они пишут, хотя бы они и замечали, что сочиненное ими не соответствует правилам, коих требует подобное построение пьесы. И дурно поступают те, кто думает, что не руководствоваться этими правилами равносильно их незнанию. [...] Если даже допустить, что это справедливо, спрашивается: что представляет наибольшие трудности: изучить правила и законы, излюбленные Плавтом и Теренцием, и, изучив их, постоянно руководствоваться ими в своих комедиях или же каждые две недели следовать новым правилам и наставлениям? Ясно, что испанская натура требует от комедий того же, что и от одежды, а ведь эта последняя подвержена действию моды каждого дня. [...] Испанскому характеру больше подходит живопись, чем повествование. Говорю это потому, что картина представляет сразу все, что на ней изображено, тогда как повествование передается памяти или расудку с большими трудностями, ибо автор распределяет отдельные части по книгам или главам. В соответствии с этим испанцы, побуждаемые своей природой, желают в одной комедии видеть не только чудесное рождение принца, но и деяния, которые обещаны в начале, а также и конец его дней, дабы узнать, добился ли он славы столь героическими подвигами. Равным образом они желают видеть в столь короткий промежуток времени, в два часа происшествия комические, трагические и трагикомические, причем предоставляют чисто комическое интермедиям, которые в настоящее время у нас в большом ходу. Стало быть, если это так и эти комедии разыгрываются не в Греции и Италии, а только в Испании и вкус испанцев именно такого характера, зачем же поэту отказываться от своей задачи, которая сводится к снисканию одобрения, [...] и вместо этого следовать отжившим нормам?

Ricardo de Turia, Apologetico de las comedias espanolas (1616). Приведено в книге: R. Menendez y Pelayo, Historia de las ideas esteticas en Espana, t. III, Madrid, 1930, pp. 407—410. Перевод В. С. Узина.

2

Альеаро Кубильо де Арагон²

Когда комедию решил ты посмотреть
И захотелось из дому тебе уйти,

Дабы бежать от горестей своих, ' о Д
 То не затем в театр ты пойдешь,
 Чтоб всяких ужасов там насмотреться.
 Ведь если ты хоть на короткий срок
 Расстаться хочешь с бременем придворным,
 С заботами, что тяжбы причиняют, ,
 И ты в театр придешь усталый, удрученный,
 С единственным желаньем успокоить
 Свой потрясенный дух,—тебя не облегчат
 Судьбы удары, горести, страданья,
 Которые увидишь ты на сцене.
 Какая может быть приятность в том
 (Ведь даже зверю это было б тяжело),
 Чтобы домой вернуться угнетенным
 Тем, что в театре привелось увидеть
 И что тебе лишь душу омрачило
 Картиной тягостной, унылой и ненужной,
 Хоть-то представлено на сцене было?
 По-моему, тот получеловек
 Иль человек с ущербом, кто в театр
 Идет затем, чтоб там ума набраться.
 Театр не создан для таких задач.
 Когда ты в самом деле пожелаешь
 Речам серьезным внять, чего же проще—
 Послушай проповедь, она дешевле;
 Когда тебе серьезное по вкусу
 И ты к тому же грамотен, читай
 Священное писание, а если
 Послушать словопренья ты охотник,
 То в доказательствах узнаешь точно,
 В чем сущность человеческой души
 Или в чем сущность господя творца. [...]

Alvaro Cubillo de Aragon, El enano de las Musas, Madrid, 1654. Перевод В. С. Узина

ХУАН РУИС АЛАРКОН
 (1581—1639)

ТКАЧ ИЗ СЕГОВИИ'
 (1763)

Отрывки из драмы

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА XV

Тюрьма.

Дон Фернандо с молотком
 в веревках, Гарсеран, Камачо,
 Корнехо, Харамильо
 со свечильней.

Дон Фернандо

Теперь, друзья мои, пока
 Ночь погружает в сон глубокий

Врага, пускай проснется в вас
 Отвага замыслов свободных.
 Скажите, кто из вас рискнет
 Сломать наручники? Корнехо,
 Камачо, испытайте силу!

Камачо изо всех сил старается сломать наручники.

Камачо

Сломать каленое железо
 Одной силою руки,
 Педро Алонсо, невозможно!

Дон Фернандо
О, почему алькальд тюремный,
Мою болезнь и рану видя,
Не облегчил мне цепи?

Камачо
Вы
И мертвый все ж ему опасны.
Корнехо пробует сломать наручники.

Корнехо
Нет, это то же, что в стальные
Бить стены пулей восковою.

Гарсеран
А разбивать их молотком
Нельзя: на стук проснется стража,
И мы вконец погубим дело.

Дон Фернандо
Глупец я! У меня есть зубы,—
Зачем искать другое средство?
Два пальца могут ли мешать
Всему освободиться телу?
*{Откусывает себе пальцы. Сбрасывает
наручники. Его рану перевязывают
платком.}*

Гарсеран
Как вы могли, бог мой?

Камачо
На пальцах
Больших зубами оторвал он
Два крайние сустава.

Гарсеран
В вас
Второго Сцеволу² я вижу,
А кандалы?

Дон Фернандо
Мне на ногах
Помеха не страшна. Раз руки
Чои свободны, я не узник.
Подайте нож мне.

Камачо
Вот вам нож. *(Передает нож.)*

Дон Фернандо
Пусть тот, кто отступить намерен
От дела, начатого мною,
Запомнит, что в него всажу
Я этот нож рукой моею.

Камачо
Вам все помочь хотят, за вами
Итти и вам повиноваться.

Дон Фернандо
Друзья, так слушайте ж меня:
Больных снимите с этих коек,
Мы койки сложим друг на друга
И так достигнем потолка.
Мы в нем одну доску проломим
Вот этим молотком, открыв
На волю дверь, чтоб все могли
Свободным небом насладиться,
Забыв об ужасах тюрьмы.
А там веревки, став нам всем
Надежной лестницей, помогут
До улицы добраться.

Гарсеран
Что ж,
За дело!

Дон Фернандо
Нам нельзя оставить
Ни одного больного, будь
Он при последнем издыханьи,—
О нас он может рассказать.
Живой пусть следует за нами,—
Здесь только мертвым место. Ночь!
Своим молчаньем ты поможешь
Неправого тирана покарать
И подвиг правый совершить!

2

СЦЕНА XIX

Дон Фернандо, Гарсеран,
Теодора, Чичон, Камачо,
Корнехо, Харамильо,
аключенные.

Дон Фернандо
Друзья, угодно было небу
В его великом милосердьи
Достойным увенчать успехом
Наш смелый замысел. Теперь
Нам нужно обсудить спокойно
И порешить, как мы свободу
Всего вернее сохраним.

Я предлагаю вам Сеговью
Покинуть вместе и итти
Туда, где слава о делах,
Свершенных нами, для рассказов
Обильную даст пищу. Много
Нас здесь сейчас, а станет больше,
Когда примкнут к нам все, кого
Тревожат.прежние проступки.

Освободив от мест соседних
Уловкой хитрой или силой
Тюремных узников, из них
Свое мы войско образуем.
Пускай оно нагонит страх
На вражьи полчища и станет
Оплотом верным для своих.
Зайдем мы дикие вершины
Окрестных гор. Свою защиту
Дадут нам скалы, став врагу
Стеной и башней неприступной.
Мы будем грабить пешеходов
И близлежащие селенья
Обложим данью: отдадут
Они нам деньги и добро,
Кормить нас будут поневоле,
И сможет каждый оскорбленный
Отмстить обидчику—тому
Найдется повод,—а победу
Удача наша обеспечит.

К а м а ч о

Мне план ваш очень по душе.

К о р н е х о

Да кто ж из нас не пожелает
За вами следовать!

Х а р а м и л ь о

Мы все

Сошлись в одном и том же мненьи.

3

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Сьерра Гуадаррама.

СЦЕНА I

Дон Фернандо, Камачо,
Корнехо, Харамильо в костюме
разбойников. В руках у них полумаски.
Теодора в мужском платье.
Разбойники.

К а м а ч о

Итак, наш славный капитан,
Нас семьдесят вооруженных,
Твоей деснице подчиненных,
Сюда стеклись мы в вольный стан
Делить с тобой твои досуги.
Ватага наша так растет,
Что скоро войско превзойдет.
И нет разбойника в округе
Иль потерявшего права,
Кто службы у тебя не просит.
И славу о тебе разносит
Все шире дружная молва.

Д о н Ф е р н а н д о

Когда б разбойники с полмира
Сюда стеклись и стал бы я
Их капитаном, рать моя
Войска превысила бы Кира.
Я скоро поведу вас в бой.
Так слушай же меня, ватага!
Надежней хитрость, чем отвага,
Важнее силы ратный строй.
И если правда, как упрямо
В окрестных селах говорят,
Что много видели солдат
На перевалах Гуадаррамы
И что король сумел собрать
Здесь строй полков своих надежных,
Боюсь, нам будет невозможно
В бою открытом устоять.
Вот план: я в легкие отряды,
Квадрильи, вас хочу свести,
Пять по пяти", шесть по шести,
Чтобы занявши все преграды,
Вы стерегли их день и ночь,
Могли в горах перекликаться,
На клич тревожный собираться,
Друг другу в случае помочь.
Пусть в каждой стычке, в каждом

деле

Не больше будет человек,
Чем нас потребует набег
Иль завершение нашей цели.
Еще одно. Мы каждый путь,
Тропу, и скалы, и природу
Должны учесть, чтоб пешеходу
Не дать возможность проскользнуть.
Так наша хитрость всех обманет
И всех, конечно, проведет.
Власть нашу силу не учтет
И нас преследовать не станет.

К а м а ч о

Вот это план!

Д о н Ф е р н а н д о

Нам от врага

Средь этих скал на выси вьюжной
Себе найти опору нужно,
Где не была еще нога.
Стеной от ветра и от снега
Мы это место оградим,
Мы лагерь здесь соорудим
И стан для общего ночлега.
Там будут женщины варить
Нам пищу и чинить нам платье,
Нас принимать в свои объятья,
И там мы сможем говорить
О том, как дело нам направить.

Камачо
Постой! Кто это? Пешеход.
Дон Фернандо
Камачо, взяв двоих, вперед,
За ним! Ко мне его доставить! [..]

Уходят Камачо, Корнехо
и Харамильо.

СЦЕНА III

Камачо, Корнехо и Харамильо. Все трое в масках. Они ведут альгуасила. Те же.

Альгуасил
О, если человечны вы,
Возьмите все, но пощадите
Мне жизнь! Подумайте, жестокость
Позорит мужество...

Камачо.

Иди!

И рта не открывай.

Дон Фернандо
А кто ты?

Альгуасил
Я—альгуасил, себе на горе.

Камачо

Скажи верней, на горе мне:
Меня твои схватили руки³,
Но богом я клянусь, не так
С тобой покончим мы сегодня.

Дон Фернандо
Скажи, что нового в Сеговии?

Альгуасил
Там с уст у всех не сходит имя
Ткача Педро Алонсо.

Дон Фернандо
А!
Что ж говорят о нем?

Альгуасил
Всего
Не перескажешь. Сотни разных
Правдивых вымыслов. Молва
Потом сама их утверждает.

Дон Фернандо
Да, он большой преступник.

Альгуасил -
Правда
Ни древность, ни века другие
Еще не видели в Кастильи
Такого негодяя.

Камачо

Сам
Он языком своим костер
Себе готовит.

Дон Фернандо
А скажи,
Его пытаются схватить?
Власть принимает меры?

Альгуасил
Как же?
Две тысячи дукатов тот
Получит, кто его живого
Доставит в город.

Дон Фернандо
Тщетный труд!
Я слышал, — от кого, не помню.
Укрылся он в Андалусии,
От мавров ищет он защиты.
И если срочных мер не примут.
Так будет он неуловим.

Альгуасил
Сейчас внушают больше страха
Знамена нехристей,—они
Уже в Толедо показались,
Войной Кастилье угрожая⁴.

Дон Фернандо
Теперь ответь, куда ты шел?
С какую целью?

Альгуасил
Шел в Мадрид.
Граф дон Хуан меня направил
Разведать тайно, не укрылся ль
Там некий Гарсеран Молина.

Дон Фернандо
С тобою много денег?

Альгуасил.
Мало.

Дон Фернандо
Так за последнее ты время
Совсем не грабил?

Альгуасил

Стало трудным
И бездохдным альгуасильство.
В столице жить—одна беда.
Теперь идут на преступленья
Лишь бедняки, кто ж побогаче—
Те не грешат совсем. Людей
Не добродетель исправляет,
А скупость... В ссору не вступает
Тот, кто обижен, из боязни
Рискнуть своей мошной. Тяжбу
Истец кончает миром. Страстный
Любовник забывает страсть,
А если, на его беду,
Кого мы и захватим с дамой,
Чтобы избежать штрафа, он
Готов пойти на смерть скорее,
Чем впасть вторично в грех. Забыто
Совсем взиманье десятины⁵.
А если кто и соберется
Ее взыскать, так тут же сам
Он предлагает мировую
И суд третейский. Словом, друг,
Так стала маленькая пташка
Умудрена, что хищной птице
Нет от нее житья.

Дон Фернандо

Хочу
У бога заслужить прощенье,
Все отобрав, что взял ты сам.
Все, до последнего реала,
Отдать ты должен, если ж скроешь,—
Заплатишь жизнью.

Альгуасил

В кошельке
Вот этом аленьком найдете
Вы цепь и перстенок. Вот все,
Что я имею.

Корнехо

А вдобавок
Отдашь ты епанчу и платье.

Альгуасил

Я все отдам тебе охотно.

Камачо

Ну, а теперь отдай и жизнь. *(Хочет
ударить его кинжалом.)*

Дон Фернандо

Не убивай его.

Камачо

Да разве
Не он виновник всех несчастий?
Он задержал меня!

Дон Фернандо ... I

Пусть так,
Но если действовал он только
Как представитель власти, он
Не оскорбил тебя арестом,—
И у тебя причины нет
Его карать.

Камачо

А разве мало,
Что сам он альгуасил?

Дон Фернандо

Да, мало!
И знай, что мне несносны люди
Те, что готовы ненавидеть
Всех представителей закона
За то лишь, что они должны
Блюсти закон. Скажи, ужели
Власть не нужна совсем? А если
Нужна, кому же, как не людям.
Осуществлять ее? Ответ!
Иль хочешь ты, чтобы аресту
Там, где преступников так много.
Не подвергался уж никто?
Хотя профессию свою
Успели сделать альгуасилы
Всем ненавистной, все ж они
Жизнь сохранить себе сумели
Средь множества своих! врагов,
И, стало быть, в них польза есть.
А кто же больше альгуасила
Врагов имеет в этом мире
При их продажном ремесле?
Малейший их проступок сотни
Находит злейших хроникеров.
Иди же, друг...

Камачо

Сеньор, дозволю
Хоть ухо мне ему отрезать!

Дон Ферриандо

О нет, ни волоса не дам
Снять с головы его! На подвиг
Высокий призван тот, кто входит
В мою дружину.

Камачо

Мне довольно
Твою услышать было волю.

Альгуасил

Живи, как феникс, сотни лет,
Но раз ты так великодушен,

Так благороден был со мной,
Дай денег мне, чтоб мог добраться
Я до Мадрида с ними.

К а м а ч о

Жизнь

Ему мы пощадили. Пусть
Прочь убирается отсюда—
И без излишних просьб! Верну
Жезл добродетели ему,
Покроет он его расходы.
Мы зверю когти оставляем,—
Он пищу сам себе найдет.

{Вручает альгуасилу его жезл.}

Альгуасил уходит.

4

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА ш

Дон Фернандо и Теодора,
связанные, Чичон, 2-й разбойник
и прохожий. В конце сцены
вентеро⁶.

Прохожий

А не расскажете ли мне,
Каким вы образом его
Схватили?

2-й разбойник

Многого добиться
Стараньем может человек.
Из слов моих вам станет ясно.

2-й разбойник, Чичон и прохожий
начинают говорить вместе.

Дон Фернандо (о сторону)

О, жалься, небо всеблагое!
Пока они увлечены
Своей беседой, попытаюсь
Я сделать так, чтобы ночник
Явил свое мне милосердь.
Пусть руки мне он обожжет,
Но если я смогу из плена
Освободить их, превратив
Вот эти узы в пепел, пусть
Тогда из пламени, что руки
Мне обожгло, родятся стрелы
Разящих молний, чтоб могла
Всех сокрушить моих врагов
Во мне клокочущая ярость.

*{Приближается к столику, на кото-
ром находится ночник.}*

О ты, могучая стихия,

Испробуй надо мной свою
Всепожигающую власть!
Ты, что привыкла превращать
Стволы сырые, и алмазы,
И сталь в шепотку жалкой пыли!
Увы, проклятие твоей
Бессильной помощи! Я весь
Тобою опален, и все же
Не в силах узы я расторгнуть.
Огонь, мой враг, ответь: ужели
Предпочитаешь пожирать
Ты эти руки, а не пишу,
Тебе привычную,—кудель?
Я жду, ответь... О, я свободен!
{Сбрасывает веревки.}

Теперь на части разорву
Я всех чудовищ, сколько б их
Водою ни вспоил Египет
И ни вскормил бы тучный злак
Холмов Гирканских, если станут
Они препятствием бессильным
Могучей ярости моей!

Прохожий

Вам повезло, что одного
Его оставили надолго
Его товарищи.

Чичон

Так, видно,
Угодно было богу: он
В великой милости своей
Устроил так, что негодяю
Теперь придется заплатить
За кражи все и все обиды.

Дон Фернандо

Сейчас, увидите вы, псы!
*{Выхватывает шпагу у прохожего
и нападает на говорящих.}*

Чичон (в сторону)

О, горе мне! Мы все погибли!

2-й разбойник

Сюда, эй, люди короля!

Чичон неожиданно
присоединяется к дон Фернандо.

Чичон

Ах, трусы! Как? на моего
Ткача, на Педро, на Алонсо
Напасть решились вы? На них
Смелей, хозяин, здесь я рядом!

Теодора
О небо! Помоги!..
Дон Фернандо
Предатель!
(Ударяет Чичона.)
Чичон
Так платишь ты, когда к тебе
Примкнул я...
2-й разбойник
Я убит.

Венгеро
Зови
Скорей, Бартоло, эрмандаду⁷!
Все уходят.

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, El tejedor de Segovia. Перепечатано из книги: П. Аларкон, Ткач из Сеговии, серия «Испанский театр XVII века». «Искусство», М.—Л., 1946, стр. 56—59, 63—65, 70—79, 125—128. Перевод Ф. В. Кельина.

ПРИМЕЧАНИЯ

Севильский озорник, или Каменный гость

¹ Пьеса Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» является первой литературной обработкой легенды о дон Жуане, столь популярной во всех европейских литературах. Тирсо де Молина создает яркий образ молодого дворянина, наказанного небом за свое распутство. Сначала дон Хуан в Неаполе обманом овладевает герцогиней Исабелой. Вынужденный бежать из Италии, он по пути обольщает рыбачку Тисбею, а затем крестьянку Аминту. Возвратившись в Севилью, он пробирается под видом своего друга, маркиза де ла Мота, к его невесте донье Анне; когда же обман раскрывается, убивает ее отца дона Гонсало, командора рыцарского ордена Калатравы. Впоследствии статуя командора является орудием божественного правосудия: она приглашает нечестивца дон Хуана на ужин, по окончании которого умерщвляет его прикосновением своей каменной десницы. Мы печатаем сцены, рисующие роман дон Хуана с доньей Анной и его трагические последствия.

Теоретические высказывания Тирсо де Молина

Приводимое теоретическое высказывание Тирсо де Молина является послесловием к его комедии «Стыдливый во дворце». Основной темой этого послесловия является горячая защита испанской национальной драматургической системы, доведенной до высшего совершенства Лопе де Вега, которого Тирсо де Молина считал своим учителем.

² Pintura viva—живая картина (лат.).

³ У Тирсо здесь стоит термин vara—мера длины в 84 сантиметра.

⁴ Очевидная ошибка Тирсо, считавшего Энния греческим, а не римским драматургом.

⁵ Мансанарес—река, на которой расположен Мадрид.

Теоретические высказывания современников Лопе де Вега о театре

¹ Данный отрывок извлечен из «Апологии испанских комедий», принадлежавшей перу иезуита Рикардо де Турья (Валенсия, 1616). Он имеет задачу защитить испанскую национальную комедию школы Лопе де Вега против нападок сторонников классицистской традиции в театре.

² Данное высказывание извлечено из письма к новичку в дидактической поэме Альваро Кубильо де Арагон «Карлик муз» (1654). Современник Кальдерона, Кубильо был автором ряда веселых комедий и пытался теоретически обосновать позиции безидейного, чисто развлекательного театра, появление которого характерно для начинающегося в XVII веке упадка испанской культуры.

Ткач из Сеговии

¹ «Ткач из Сеговии»—наиболее значительная в идейном отношении драма Аларкона. Основная ее тема—месть бедного сеговийского ткача Педро Алонсо за оскорбление, нанесенное ему знатным графом Хуаном. Борьба ткача за свое достоинство, за свои личные права, против могущественного королевского фаворита образует основную линию действия запутанной драмы Аларкона. Посаженный в тюрьму по несправедливому обвинению, он бежит из нее и организует шайку разбойников, которые выступают с оружием в руках против узаконенного королевской властью режима гнета и насилия. Эта социальная тема несколько затушевана в драме Аларкона мотивом переодевания и подмены двух лиц различного социального ранга: под именем ткача Алонсо выступает знатный дворянин дон Фернандо Рамирес, сводящий счеты с титулованными убийцами своего отца. Месть дон Фернандо за отца и восстановление им чести сестры доньи Анны переплетаются, таким образом, с борьбой ткача Алонсо за свои права. В драме Аларкона очень остро ставится

вопрос о власти", король покровительствует в ней изменникам и насильникам, преследуя честных людей; последние вынуждены в целях самозащиты выступать против узаконенного королем режима гнета, а король в последней сцене пьесы вынужден простить Дона Фернандо. Данная пьеса Аларкона представляет собою вторую часть драмы «Ткач из Сеговии». Первая часть ее написана не Аларконом, а другим, неизвестным автором уже после появления драмы Аларкона; ее содержание составляет предисторию событий, раскрытых в драме Аларкона (клеветнические измышления графа дон Хуана и маркиза Суэро, казнь Рамиреса, преследование и бегство Фернандо). Вторая часть драмы значительно острее первой вследствие введения в нее истории с ткачом. Мы печатаем сцены из второй части драмы, раскрывающие основную тему пьесы с ткачом из Сеговии.

² Муций Сцевола—римский юноша, пытавшийся убийством этрусского царя Порсенны, осаждавшего Рим в 508 году до н. э., избавить родину от восстановления царской власти. Схваченный этрусками, сжег себе правую руку на жертвеннике в знак презрения к смерти.

³ Альгуасилы (полицейские) носили с собой вару (жезл). Тот, к кому они прикасались этим жезлом, считался арестованным.

⁴ Время действия пьесы—царствование Альфонса VI Кастильского (1069—1109), когда достигла большого напряжения война с маврами за обратное отвоевание у них захваченных испанских земель (реконкиста).

⁵ Десятина (алькабала)—налог на товары, которые продавались или обменивались. Десятина уплачивалась продавцом, а при обмене—обеими сторонами, участвовавшими в сделке.

⁶ Вентеро—трактирщик.

⁷ Эрмандада—политическая полиция.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПУБЛИЧНЫЕ ТЕАТРЫ И АКТЕРЫ ИСПАНИИ XVI—XVII ВЕКОВ

ПУБЛИЧНЫЕ ТЕАТРЫ В МАДРИДЕ XVII ВЕКА

1

Я вошел в дверь, в которую, как я видел, входило множество народу, мужчин и женщин. Войдя, я увидел просторный двор, где на скамьях и стульях сидели мужчины и женщины; на галереях сидели женщины из простого народа; кроме того, было некоторое количество балконов, занятых знатными лицами с их женами. Во дворе была сооружена сцена, на которую были обращены все взоры. Когда помещение наполнилось, я увидел, как две дамы и два кавалера вышли на сцену со своими гитарами и спели следующие стихи:

Те, кто дни проводят в счастье
И кто знал дурные годы,
Пусть не плачут на невзгоды—
Не всегда царит ненастье...

Окончив пение, они ушли, а вышел актер, одетый в костюм из камки, и произнес «лоа». После того как он окончил и удалился, появились другие актеры, представившие «Колесо фортуны»¹, в котором были показаны разные состояния жизни и как они могут изменяться.

Мемуары анонимного мориска (нач. XVII в.). Напечатано с рукописи (в английском переводе) в книге: H. A. Renner, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, 1909, p. 323.

2

Что касается комедии, то труппы актеров имеются почти во всех городах, и по сравнению с нашими они лучше, но ни одна из них не состоит на службе у короля. Они играют во дворе, к которому примыкает несколько частных домов, так что окна комнат, которые они называют *gexas*², потому что они по большей части снабжены железными решетками, принадлежат не им [актерам], а владельцам домов. Играют они днем и без свечей, и их театры (за исключением Буэн Ретиро³, в котором имеются три или четыре отдельных зала) не обладают такими превосходными декорациями, как у нас, но зато имеют амфитеатр и партер. В Мадриде есть два помещения, или зала, которые называются *корралями*⁴. Они вечно переполнены купцами и ремесленниками, которые покидают свои лавки и приходят сюда в плаще, со шпагой и кинжалом; они называют себя кавалерами, даже если это сапож-

ники. Они решают, хороша или плоха пьеса. И так как они освистывают пьесу или аплодируют ей, стоя по обеим сторонам рядами, то получается нечто вроде залпа, вследствие чего их называют «мушкетерами». От них-то и зависит судьба автора. [...] Некоторые зрители имеют места возле самой сцены, и эти места переходят от отца к сыну, вроде майората, и их нельзя ни продать, ни заложить, так велика их страсть к театру. Все женщины сидят на галерее на одном конце [театра], куда вход мужчинам не разрешен.

Из «Сообщения о состоянии и управлении испанского королевства» Франсуа Берто (François Vertaut, Relation de l'Etat et Gouvernement d'Espagne, Cologne, 1666, pp. 59—60). Приведено (в английском переводе) в книге: H. A. R e p n e r t, The Spanish stage in the time of Lope de Vega, pp. 328—329.

3

Для обыкновенных комедий здесь (в Мадриде.—*Ред.*) имеются два театра, в которых играют каждый день. Актеры получают не менее трех полупенсов каждый, благотворительные учреждения—столько же, и столько же—магистрат. Чтобы сидеть, нужно уплатить семь пенсов, а всего получается до пятнадцати пенсов. Я мало могу сказать о стихах и интриге [пьесы], ибо недостаточно знаком с языком, чтобы понимать поэзию и образную манеру выражения; но я знаю, что они играют свои роли дурно, немнogie или даже ни один из них не имеют чувства и дарования настоящих актеров. Представляют они при дневном свете, что невыгодно для их спектаклей. Их костюмы небогаты и не соответствуют изображаемым лицам; костюм испанской моды они носят даже тогда, когда действие происходит в Греции или Риме. Пьесы, которые я видел, состоят всего из трех действий, называемых хорнадами. Начинают они обычно с пролога на музыке, но поют так скверно, что их пение похоже на плач маленьких детей. Между действиями они вставляют небольшие фарсы, танцы или интригу, которые являются самым развлекательным моментом во всем спектакле. Народ так увлекается этим развлечением, что получить место очень трудно. Лучшие места заказываются заранее, и это показывает крайнюю праздность жителей этой страны, потому что даже в Париже, где нет ежедневных спектаклей, не наблюдается такого желания ходить в театр.

Из «Путешествия по Испании» Фрэнсиса ван Аарсена (Francis van Aerssen, Voyage d'Espagne, Cologne, 1666, английский перевод—1670). Приведено в книге: C h a u t o r, Dramatic theory in Spain, New York, 1925, p. X.

4

После того как я несколько отдохнула с дороги, мне предложили пойти посмотреть комедию. [...] Когда я вошла в театр, там раздавались крики: «mira! mira!», то-есть «смотри! смотри!» Декорации сцены были не блестящи. Сцена была сооружена на бочках, поверх которых были положены доски, плоха прилаженные. Все окна были открыты, так как испанцы не пользуются свечами, и вы можете себе представить, как много это отнимает от спектакля. Представляли «Жизнь святого Антония», и когда актеры говорили что-нибудь такое, что нравилось аудитории, все зрители восклицали «victor! victor!»⁶ Мне сказали, что таков обычай в этой стране.

Я заметила, что дьявол был одет так же, как все остальные актеры, за исключением того, что его штаны были огненного цвета и что он носил пару рогов, чтобы его можно было отличить от остальных исполнителей.

Комедия была в трех действиях, как это здесь в обычае. В конце каждого серьезного действия представляли фарс с какими-нибудь шутками, и в нем выступал грасиосо или клоун, которому наряду с множеством грубых острот случалось иногда сострить неплохо. Эти интермедии были перемешаны с танцами, происходившими под аккомпанемент арфы и гитары. У актрис были кастаньеты, и они носили маленькие шляпки; таков у них обычай во время танцев. Когда они танцевали сарабанду, казалось, что они не касаются ногами земли, так легко они скользили. Их манера танцевать совсем иная, чем у нас; они слишком много двигают руками и часто проделывают ими движения перед лицом и над шляпой, выполняя их с большой грацией, и они замечательно щелкают кастаньетами.

Кроме того (хотя Сан-Себастьян и маленький городок), не следует думать, что эти актеры сильно отличаются от мадридских. Мне говорили, что королевские актеры несколько лучше, потому что в конечном счете они тоже играют так называемые *comedias famosas*⁶, то-есть лучшие и наиболее прославленные комедии, которые, говоря по совести, по большей части очень смешны. Например, когда святой Антоний произносил «верую», что происходило очень часто, все становилось на колени и так усердно били себя в грудь в знак покаяния, что меня брал страх, как бы они не пробили себе грудь.

Из «Сообщений о поездке в Испанию»
графини д'Онуа (Comtesse
d'Aulnoy, Relations du voyage
d'Espagne, t. 1, La Haye, 1693, p. 55).

РАЗНЫЕ ВИДЫ АКТЕРСКИХ ТРУПП

Существует восемь видов трупп, и все они отличаются одна от другой. [...] Эти виды трупп называются: Булюлю, Ньяке, Гангарилья, Камбалео, Гарнача, Фарандула, Боксиганга и Компания.

Б у л ю л ю—это актер, странствующий один и пешком. Придя в деревню, он отправляется к священнику и объявляет, что знает комедию и одну или две лоа; он просит позвать цирюльника и сакристана¹, чтоб он мог сыграть перед ними, а они дадут ему немного, чтобы ему хватило на дальнейшее путешествие. Священник, цирюльник и сакристан собираются, актер становится на ящик и играет, постоянно заявляя: «Теперь выходит дама и говорит то-то и то-то», и продолжает играть, пока священник собирает в свою шляпу подавание, и ему приходится четыре-пять грошей; священник прибавляет к этому еще тарелку супу и ломоть хлеба, после чего он следует за своей звездой и продолжает путь.

Н ь я к е состоит из двух человек; они разыгрывают интермедию и отрывки из ауто, декламируют несколько актов и две-три лоа. У них бороды из шерсти; они играют на барабане и берут по два мараведи за вход. [...] Живут скромно, спят не раздеваясь, ходят босыми, всегда голодны, летом сами ловят своих блох в поле, среди колосьев, а зимой не чувствуют их из-за холода.

Г а н г а р и л ь я немного значительнее по размерам: она состоит из трех или четырех актеров; из них один на амплуа шутов и мальчик на женские роли. Они разыгрывают ауто о заблудившейся овце, пользуются бородами и париками, часто берут в долг женские юбки и чепцы, нередко забывая возвратить их. Они ставят две комические интермедии, берут с каждого зрителя по четыре мараведи за вход и не отказываются от хлеба, яиц, сарделей и других съестных припасов вместо денег, складывая все это в сундук. Они едят жареное мясо, спят на земле, пьют пинту вина, постоянно кочуют, дают представления во дворе любой фермы и всегда держат руки скрещенными, потому что у них никогда нет плаща на спине.

К а м б а л е о состоит из одной актрисы, которая поет, и пяти актеров, которые воют; у них в запасе имеется одна комедия, два ауто, три-четыре интермедии и охапка костюмов, столь легковесная, что ее был бы в силах унести паук. Актрису несут то на спине, то на носилках. В крестьянских домах им платят за представление хлебом, виноградом и похлебкой. В селах и городах они берут по шести мараведи или же кусок колбасы, пучок льна—словом, все, что им ни предложат, ничем не брезгуя. Они остаются на одном месте дня четыре, а то и шесть и нанимают для женщины кровать; если кто-либо из актеров завязывает хорошие отношения с хозяйкой, он добывает охапку соломы и одеяло и спит на кухне; зимой же его постоянным обиталищем является сеновал. В полдень они едят тушеное мясо и шесть мисок похлебки, сидя за столом, а иногда на кровати. Женщина делит пищу, делит хлеб и выдает каждому его долю разбавленного водой вина, и каждый вытирает руки обо что попало, так как у них имеется всего одно полотенце, а скатерти так малы, что покрывают стол не больше чем на фут.

Г а р н а ч а—это труппа, состоящая из пяти-шести актеров, одной актрисы, играющей первую женскую роль, и мальчика на вторую. Гардероб их, уложенный в ящик, состоит из двух курток, большого плаща, трех шуб, бород и париков, а также одного женского костюма из полушерсти. Их репертуар состоит из четырех комедий, трех ауто и стольких же интермедий. Ящик с гардеробом несет осел, на котором сидит еще актриса, пыхтя и стеная, а остальные идут пешком, погоняя животное. Они остаются в городе восемь дней, спят вчетвером на одной кровати, едят тушеную говядину и баранину, а иногда хорошо приготовленное фрикасе. Вино они меряют драхмами, мясо—унциями, хлеб—фунтами, а голод—пудами. В частных домах они дают представления за жареную курицу, вареное яйцо, четыре реала деньгами и две четверти вина—короче говоря, за двенадцать реалов их можно нанять на празднество.

В труппе Б о к с и г а н г а участвуют две актрисы, один мальчик и шесть-семь актеров. Нередко они переживают огорчения, так как у них никогда не бывает недостатка в дураке, буяне, вспылчивом, нахальном, чувствительном, ревнивом или влюбленном сочлене, а имея хотя бы одного такого, никогда нельзя путешествовать безопасно, жить спокойно и даже иметь много денег. Они располагают шестью комедиями, тремя-четырьмя ауто, пятью интермедиями и двумя чемоданами—одним для бутафории и одним для женских костюмов. Нанимают они четырех мулов—одного для чемодана, двух для актеров и одного для остальных, на котором каждый по очереди путешествует верхом свою четверть версты. У всех семерых актеров частенько имеются лишь две накидки, которыми они пользуются также поочередно; но бывает и так, что вожак мулов укрывается с ними. Кушают они прекрасно, спят вместе на четырех кроватях и дают спектакли—в будни вечером, а в праздники днем. За ужином они по большей части едят винегрет, так как, кончая спектакль поздно, всегда находят ужин холодным. Находясь в пути, они обожают спать у каминов, потому что эти последние частенько увешаны окороками или колбасами. Они пожирают их глазами, трогают пальцами и приглашают в гости своих друзей, обернув колбасы вокруг поясицы и припрятав окорока, поросячьи ножки, кур и другую снедь в ямы на дворе или в конюшнях; если же им случается побывать в деревенском кабаке, что всего безопаснее, они оставляют отметку, чтобы знать, где похоронены мертвецы. Боксиганга опасна, так как она более изменчива, чем луна, и менее надежна, чем зыбучие пески, если только во главе ее не стоит человек с хорошей головой.

Ф а р а н д у л а ближе всего к настоящей Компании. Она располагает тремя актрисами, восемью-десятью комедиями и двумя чемоданами. Актеры странствуют на мулах, а иногда на телегах и посещают лишь наиболее значительные города. Каждый из них питается отдельно, и все они хорошо

одеваются. В праздник тела господня они делают сборы до двухсот дукатов и живут беспечно, украсив шляпы перьями, а шлемы султанами.

Состав Компании бывает столь же разнообразен, как и ее начинания; в ней участвуют также хорошо воспитанные и образованные люди, почтенные юноши из хороших семейств и вполне приличные дамы. [...] Такая компания располагает пятьюдесятью комедиями, багажом в триста арроб, шестнадцатью лицами, что играют, тридцатью лицами, что едят, и одним хранителем денег (бог весть, сколько он ворует!). Одни требуют мулов, другие—кареты, третьи—верховых лошадей, и никто не пользуется телегой, утверждая, что их желудок не вынес бы этого. Кроме того, у них постоянно бывает очень много ссор и всяких неприятностей". [...] Ввиду необходимости разучивать массу ролей, ввиду постоянных репетиций и изменчивости вкусов публики им приходится чрезмерно трудиться; об этом следовало бы сказать так много, что предпочтительнее будет умолчать.

Из «Развлекательного путешествия»
Агустина де Рохаса (Augustin de Rojas, El viaje entretenido, 1603). Приведено (в английском переводе) в книге: Н. А. Rennert, The Spanish stage in the time of Lope de Vega, pp. 151—154. Перевод А. Г. Мовшсона. (Оригинал написан стихами.)

ОПИСАНИЕ БРОДЯЧЕЙ АКТЕРСКОЙ ТРУППЫ

Дон Кихот собирался было ответить Санчо Пансо, но ему помешала это сделать выехавшая на дорогу телега, наполненная такими странными и разнообразными лицами и фигурами, что и представить себе трудно.

Погонял мулов и исполнял обязанность кучера какой-то безобразный демон; телега была открытая, без полотняного верха и без плетеных стенок. Первой фигурой, представшей глазам Дон Кихота, была сама Смерть с лицом человека; а рядом с ней ехал Ангел с большими размалеванными крыльями; с другой стороны стоял Император, и на голове его была корона, на вид из чистого золота; у ног Смерти сидел божок, которого зовут Купидоном, без повязки на глазах, с луком, колчаном и стрелами; далее стоял рыцарь, вооруженный с ног до головы, только вместо шлема или шишака на нем была шляпа, украшенная разноцветными перьями; а дальше находилось много других лиц разного вида и по-разному одетых.

Дон Кихот совсем не ожидал такого зрелища и несколько смутился, а у Санчо сердце сжалось от страха; но через мгновение рыцарь наш воспрянул духом, решив, что ему предстоит новое и опасное приключение, и вот, подумав об этом, с полной готовностью ринуться на любую опасность, он остановил коня перед тележкой и закричал громким и грозным голосом:

«Кто бы ты ни был—погонщик, кучер или сам дьявол,—объясни мне немедленно, кто ты, куда едешь и каких людей везешь в своей повозке, которая столь же похожа на обыкновенную телегу, сколько на ладью Харона».

Тут дьявол придержал вожжи и кротко ответил:

«Сеньор, мы актеры из труппы Ангуло Плохого¹; сегодня утром, в восьмой день после, праздника тела господня, мы играли в деревне, что там за этим холмом, ауто о Дворце Смерти², а вечером мы будем его играть в другой деревне, которая отсюда виднеется. Ехать нам недалеко, и мы решили, что раздеваться и снова одеваться—лишний труд, а потому и едем в костюмах, в которых представляем. Этот парень изображает Смерть, этот—Ангела, эта женщина, жена хозяина,—Королеву, вон тот—Солдата, этот—Императора, а я—Дьявола, и моя роль одна из главных в этом действии, ибо в нашей труппе я исполняю первые роли; если вашей милости желательно

узнать о нас еще что-нибудь, пожалуйста, спросите, и я отвечу вам с полной точностью, ибо я—дьявол и для меня нет ничего невозможного».

«Клянусь честью странствующего рыцаря,—ответил Дон Кихот,—когда я увидел вашу повозку, я подумал, что судьба посылает мне какое-то великое приключение, но теперь я понимаю, что стоит только коснуться видимости рукой, и она тотчас же окажется обманом. Ступайте с богом, добрые люди, давайте ваше представление и подумайте, не могу ли я быть вам чем-нибудь полезен,—я охотно, от чистого сердца исполню вашу просьбу, ибо с самого детства я почитал театральную маску, а в юности глаза проглядел на комедиантов».

Из «Дон Кихота» Сервантеса, ч. II (1615), гл. 11-я. Перевод под ред. Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, «Academia», М.—Л., 1932, т. II, стр. 128—131.

БЫТОВОЕ ПОЛОЖЕНИЕ АКТЕРА

1

Негра не найти во всей Испании,
И раба такого нет в Алжире,
Кто бы не жил много раз счастливей,
Чем актер, который вечно занят.
Раб рабом навеки остается,
Он работает и сытым будет;
Поработает с утра до ночи,
А потом спокойно спит он ночью.
У него всего один хозяин,
Одного его он слушать должен;
Если волю он его исполнит,
Может весел быть он и спокоен.
Рано утром встать должны актеры,
Много раньше, чем поднялось солнце,
Пишут и запоминают роли,
От пяти до девяти трудятся.
С девяти часов и до полудня
Репетируют безустали и срока,
А потом идут играть комедию
И уходят в семь лишь из театра.
Отдохнуть едва они собрались,
Как зовут актеров к президенту,
Или же к ойдорам и алькальдам,
Также и к фискалам иль к регентам¹.
И бегут они служить не медля,
В час какой туда б их ни позвали.
И берет меня недоуменье,
Где, когда они находят время,
Чтоб учиться вечно, неустанно,
Проводя всю жизнь свою в дороге.
Нет, не знаю я работы в мире,
Чтоб была б труда их тяжелее.

Ч

Из «Развлекательного путешествия» Агустина де Рохаса. Приведено в книге: Н. А. Репнерт, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, pp. 159—160. Перевод А. Г. Мовшенсона.

2

Актеры в поте лица и с великим трудом зарабатывают свой хлеб. Они всегда должны много учить наизусть. Подобно цыганам, они постоянно скитаются из одного селения в другое, из гостиницы на постоялый двор, мучая себя из-за чужого удовольствия, так как благополучие их зависит от угождения вкусу публики. Кроме того, ремесло их таково, что не заключает в себе никакого обмана, ибо они ежеминутно выносят свой товар на народную площадь, и всякий его видит и о нем судит. Содержатели трупп тоже трудятся до изнеможения; хлопоты их неисчислимы, ибо они обязаны всегда много зарабатывать, дабы к концу года не залезть в такие долги, из-за которых кредиторы возбуждают иски...

Из новеллы Сервантеса «Лицензиат Видриера» (1612). Перепечатано из книги: Сервантес, Назидательные новеллы, «Academia», 1934., стр. 350. Перевод Б. А. Кржевского.

ПОРТРЕТЫ ВИДНЫХ АКТЕРОВ

1

Мария де Рикельме

Несколько лет спустя в театре возвысилась [Мария де] Рикельме, юная красавица, имевшая такое сильное воображение, что она, к всеобщему восхищению, изменяла во время речи цвет лица. Так, если на сцене рассказывали что-нибудь приятное и радостное, лицо ее окрашивалось в розовый цвет; если же случалось какое-либо несчастье, она бледнела. [...] И она так выражала самые противоположные страсти в их самых быстрых переходах, что была неподражаемой и единственной в этом роде мимики.

Из «Ритмики» Карамуэля (Сагамуэлис, Rhythmica, Campaniae, 1668). Приведено в книге: Н. А. Репнерт, The Spanish stage in the time of Lope de Vega, p. 269.

2

Ариас

Ариас обладает чистым и ясным голосом, хорошей памятью и живыми манерами, и когда он говорит, кажется, что грации в любое мгновение слетают с его языка, а Аполлон виден в каждом движении его рук. Самые лучшие ораторы приходили слушать его, чтобы достигнуть улучшения дикции и жестов. В Мадриде он однажды вышел на сцену, читая письмо; он долго держал зрителей в напряжении и был полон волнения при чтении каждой строчки. Потом наконец он яростно отшвырнул письмо и начал декламировать с большой силой. И хотя все его превозносили, он в этот день вызвал больший восторг своей игрой, чем речью.

Из «Ритмики» Карамуэля (1668). Приведено в книге: Н. А. Репнерт, The Spanish stage in the time of Lope de Vega, pp. 267-268.

ЗАПРЕЩЕНИЕ ВЫСТУПЛЕНИЙ ЖЕНЩИН НА СЦЕНЕ

Приказ Совета королевским органам правосудия

(1596)

До Совета дошли сведения, что в комедиях и спектаклях, представляемых в этом городе, имеют обыкновение выступать женщины, из чего проистекают многие непристойности. Поэтому решено, чтобы женщины не выступали в указанных комедиях под страхом соответствующих наказаний, и они предупреждаются, что если они будут действовать вопреки запрещению, они будут наказываться.

В Мадриде, 5 сентября тысяча пятьсот девяносто шестого года.

Опубликовано в книге: S c h a s k, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, v. III, Frankfurt, 1854, p. 29.

ЗАПРЕЩЕНИЕ СПЕКТАКЛЕЙ ПРИ ФИЛИППЕ II

(1598)

Совещание, которое имели с его величеством королем Филиппом II Гарсиа де Лоайса, Диего де Йепес и Гаспар де Кордова относительно комедий, указало на необходимость полного запрещения всяких спектаклей по следующим соображениям:

Эти спектакли и комедии наносят еще один серьезнейший ущерб, который заключается в том, что народ приобретает привычку к лени, к наслаждениям и праздности и отвращается от военного дела. Благодаря бесчестным пляскам, которые каждодневно изобретаются указанными комедиантами, благодаря празднествам, пирам и спектаклям он ослабевает, становится женственным и неспособным к труду и войне. [...] Вследствие того, что это обстоит так и что ваше величество столь определенно считает необходимым вести войну с врагами веры и приготовить нас к ней, хорошо видно, какое явное зло приносит нашему оружию столь распространенный обычай представлять комедии, который имеет место в настоящее время в Испании. И по мнению разумных людей, если бы турецкий султан, или халиф, или английский король пожелали изобрести какое-нибудь верное средство, чтобы погубить нас, они не нашли бы ничего лучше, чем эти комедианты, которые, подобно ловким разбойникам, обнимая, убивают и отравляют нас сладким вкусом того, что они представляют.

Из рукописного постановления совещания богословов (Consulta teologica) 1598 г. Опубликовано в книге: S c h a s k, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, v. III, pp. 28—29.

ПРАВИЛА ВНУТРЕННЕГО РАСПОРЯДКА В ПУБЛИЧНЫХ ТЕАТРАХ

(1608)

Двери театров не должны открываться ранее полудня, а спектакли должны начинаться с первого октября в течение шести месяцев в два часа дня, а в течение остальных шести месяцев—в четыре часа пополудни, с таким расчетом, чтобы они кончались за полчаса до наступления темноты; уполномоченным и альгвасилам надлежит особенно следить за выполнением этого. [...] В афишах должно быть ясно указано, какие комедии будут предста-

влены в какой день, а тот, кто не исполнит этого, должен дать объяснение чиновнику Совета, чтобы он мог проверить его, если сочтет нужным.

Указанные уполномоченные должны подобрать ответственных и достойных доверия людей, которые не позволяли бы никому входить в театр без уплаты денег за вход; они не должны покидать входных дверей по крайней мере до окончания первого действия, и, сделав это, они должны передать деньги надлежащему лицу для распределения. [...]

Указанный уполномоченный должен в течение своего недельного дежурства ежедневно в десять часов утра летом и в одиннадцать утра зимой приходить в театр, к которому он прикреплен, чтобы распределить скамьи и ложи, отдавая предпочтение титулованным и знатым лицам, которые могут прислать на них заказ.

Привратники не должны разрешать ни одному мужчине входить и находиться в местах, отведенных для женщин, и не должны позволять ни одной женщине входить в театр через вход для мужчин. Они не должны позволять никому входить в актерские уборные и другие помещения, если это не актер; если же кто-либо будет это делать, альгвасилы должны заточить его в тюрьму и сообщить об этом, чтобы это лицо было наказано; и ни один монах не должен быть допущен в театр, чтобы посмотреть комедию.

Из указа члена королевского Совета Хуана де Техада, ведавшего благотворительными учреждениями и театрами в Мадриде (1608). Приведено в книге: Н. А. Реперт, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, pp. 216—220.

УСЛОВНОСТЬ ИСПАНСКОЙ СЦЕНЫ

В приводимых ниже отрывках отражены приемы, которыми пользовались в испанском театре для того, чтобы дать читателю понять, что произошла перемена места действия, хотя действующие лица и не покидали сцены.

1

Аурелио находится в спальне своей возлюбленной и говорит:

Теперь дворец здесь, а оттуда
Выходит Неро, наш король.

Писатель выдумал такой прием
И так соединил по той причине,
Что если б здесь король не вышел,
То нужно было б поместить
Рассказ томительный и длинный
И непонятный никому...

Из комедии Лопе де Вега «Обманы Фабии» («Los imbustes de Fabia»). Приведено в статье: К- М. Миклашевский, *Испанская сцена*. Сб. «Испанский театр», изд. «Старинного театра», СПб, 1912, стр. 13.

2

Сцена в лесу. Входят трое крестьян и Антона, которая говорит, что Бенито уверил ее, будто по возвращении в лес она найдет его любовь более крепкой, «чем этот дуб». Приходит Федерико, который заявляет во время диалога с Роберто:

Федерико. Там, кажется, кто-то стучит?

Роберто. Да.

Федерико. Тогда ступай и открой дверь.

Далее следует ремарка:

Федерико садится в кресло, входит Маргарита.

Из всего этого зритель должен был заключить, что действие перенеслось во внутренность замка.

Из комедии Кальдерона «Сам у себя под стражей» («El alcalde de su mismo»), действие II, сцена 2. Приведено там же.

3

Король и Паланте появляются перед домом Марсела. Паланте подает знак. Сценическая ремарка гласит:

В окне появляется Марсела.

Марсела. Паланте, ты?

Паланте. Да.

Марсела. Вижу. *{Идет открывать дверь.}*

Паланте. У двери вот уже Марсела.

Появляется Марсела в дверях.

Марсела. Войдите!

Король. Марсела, милая! И т. д.

Марсела. За мной идите. *{Выходит из дверей, обходит сцену и входит в комнату.}*

Итак, актеры переходят с одной стороны сцены на другую, а тем временем предполагается, что место действия перенеслось с улицы в комнату в доме Марсела.

Из комедии Аларкона «Страж звезд» («El dueno de las estrellas», 1618), конец III действия. Приведено там же.

ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОЛОГОВ

1

Лоа, или пролог комедии, который некоторые называют интроито или фарауте, не является, по моему мнению, частью комедии, но отличен и отделен от нее; я сейчас скажу, что о нем можно сказать. Перед началом каждой комедии выходит персонаж, чтобы испросить и добиться у зрителей благосклонности и внимания, и делает это одним из четырех способов, расхваливая публике фабулу, интригу, поэта или директора труппы,¹ которая ее представляет. Второй способ состоит в том, что оспаривают возражения недоброжелательных и заручаются благосклонностью зрителей. Третий способ—разъяснительный; он заключается в том, что рассказывают интригу или фабулу, которая будет представлена; этот способ по справедливости малоупотребителен в Испании, потому что он сильно ослабляет интерес комедии, так как еще до представления ознакомляет с ходом ее интриги. Четвертый способ называется смешанным; чтобы отличить его от трех предыдущих, его прозвали «интроито»¹, потому что он дает начало спектаклю, «фарауте»², потому что он разъясняет его содержание, а сейчас его называют «лоа»³, потому что в нем хвалят комедию, зрителей и праздник, во время которого происходит представление. Скорее всего, его следует называть именно так, потому что поэты стали восхвалять в нем всякие вещи, как-то: тишину*

какое-либо число, черный цвет, маленький размер и другие вещи, в которых они стараются показать свою изобретательность. Все это направлено к той же цели, о которой я сказал и которая заключается в снискании благосклонности и внимания зрителей.

Из поэтики Карвальо «Лебедь Аполлона» (Luys Alfonso de Carvallo, Cisne de Apolo, Medina, 1602). Приведено в книге: Н. А. Репнерт, The Spanish stage in the time of Lope de Vega, p. 280. Перевод А. Г. Мовшенсона.

2

Так много стало нынче пьес различных,
Количество баллад так непомерно,
Разнообразны так сюжеты лоа,
Написанных до нас, что я не знаю,
Возможно ль вообще не повторяться
И то сказать, что не сказали прежде.
Одни из выдумок слагают шутки,
Другие их заимствуют в романах
Иль строят лоа на хвале поэтам,
Иль о зверях твердят, о травах, красках,
Кто белый цвет, кто черный восхваляет,
Один молчанье, а другой смиренность
И много разного, что не припомнить.
Трудом неблагодарным нынче стало
Писанье лоа, а, бывало, прежде
Всяк признавал его почетным делом...

Из «Развлекательного путешествия» Агустина де Рохаса. Приведено в книге: Н. А. Репнерт, The Spanish stage in the time of Lope de Vega, p. 283. Перевод А. Г. Мовшенсона.

ПЕРВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ АУТО¹

В 1578 году, в день праздника тела Христова, епископ Фр. Мартин де Кордова совершил перенесение святых даров из старой церкви в новую.

На следующий день рано утром епископ отслужил мессу, а когда она закончилась, выступила торжественнейшая процессия с множеством различных танцев, маскарадных костюмов и всяческих затей. [...] Достигнув площади, процессия прошла через триумфальную арку, которую приказал соорудить городской совет; наверху ее развевалось множество флагов и шелковых вымпелов. Затем процессия направилась к балконам и местам для зрителей, которые были построены церковью и стоили ей больших затрат; на них, в окнах и на крышах было столько народу, что все это имело вид театра.

В центре его находились большие подмостки; казалось, что они выстроены надолго. На их возвышении было устроено море длиной в 16 футов и шириной в 20 футов, с множеством воды, которую с большим искусством подняли туда. На море находился великолепный корабль с парусами и снастями, такой большой, что на нем было много пассажиров и моряков, одетых в форму. Тут было представлено «Потопление пророка Ионы» и было видно, как корабль шел по воде, на которой происходило большое волнение и шторм, устроенный при помощи фейерверка, который был зажжен под сценой.

Было также с величайшим разнообразием представлено «Наказание ниневийцев», постигшее их по предсказанию этого пророка.

Когда представление закончилось, процессия, как водится, вернулась обратно и, придя в церковь, приложилась к святым дарам, выставленным в алтаре, где горело множество свечей и где днем и ночью стояли на страже капелланы. И так происходило в течение восьми дней.

Из рукописного каталога, хранящегося в Академии истории в Мадриде. Приведено в книге: *The dramatic works of Luis Vêlez de Guevara*, edited by E. E. Spencer and R. S. Berkely, 1937, p. 35.

КОНТРАКТ НА ПОСТАНОВКУ АУТО (1592)

2 марта 1592 года. Обязательство Гаспара де Поррес исполнить два ауто. В городе Мадриде во второй день марта месяца тысяча пятьсот девяносто второго года [...] Гаспар де Поррес, автор комедий [...] как главный обязующийся, и Хоронимо Веласкес [...] как его доверитель и главный плательщик [...] дают обязательство, что указанный Гаспар де Поррес изготовит и представит в день праздника святых даров текущего девяносто второго года два ауто. Одно из них «Иов», в котором будет персонаж Иова в верхнем платье из пурпурного шелка, в шляпе из тафты и сапогах; четверо сыновей в четырех свободных одеждах из шелка и бархата, с цветными плащами, в беретах и в сапогах; и один слуга в рубашке из шелка и головном уборе, и прочие слуги, которые будут тремя пастухами в широких штанах, куртках из цветного шелка, головных уборах из того же и рубашках из белого полотна; трое друзей в трех туниках из шелка и плащах из тафты и головных уборах и сапогах и четыре добродетели в четырех туниках из тафты, с кафтанчиками и полами и головными уборами и штанами; жена Иова в одежде по еврейской моде, [...] главный дьявол в тунике из черной тафты с полами и штанами и три другие дьявола в трех широких раскрашенных одеждах; и персонаж бога-отца в тунике из сатина или тафты, украшенной золотом и пурпуром, и в плаще из белой тафты, и персонаж ангела, одетого, как полагается. Второе ауто—«Святая Каталина»,—в котором будут трое кавалеров, одетых по римской моде. [...]

Когда в указанных ауто названные персонажи будут одеты, как сказано, они должны получить одобрение сеньора лисенсиата Алонсо Нуньеса де Бооркес, члена Совета его величества и комиссара этого города, и сеньоров коррехидора и комиссаров, назначенных для этого, и должны быть показаны за двадцать дней от указанного праздника или в день, который будет назначен сеньором комиссаром; и в каждом ауто должна быть сделана интермедия, удовлетворяющая указанных сеньоров, и ауто должны быть представлены в день святых даров в месте, определенном указанными сеньорами, [...] и город должен за свой счет предоставить для этой цели приспособленные и украшенные повозки со всеми приспособлениями, которые необходимы для этих представлений...

Опубликовано в книге Переса Пастора «Новые данные об испанском актерстве XVI и XVII вв.» (*Peres Pastor, Nuevos datos etc.*, Madrid, 1901, pp. 29—31). Приведено в книге: *H. A. Renner, The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, pp. 301—303.

ПРИМЕЧАНИЯ

Публичные театры в Мадриде XVII века

¹ «Колесо фортуны» (ок. 1604)—пьеса Антонио Мира де Амескуа.

² Rexas по-испански означает «решетки».

³ Буэн Ретиро—роскошный придворный театр итальянского образца, сооруженный Филиппом IV в его загородном дворце в 1631 году. Сцена этого театра была оборудована флорентийским мастером Козимо Лотти, устроившим здесь приспособления для всевозможных зрелищных эффектов.

⁴ Корраль (corral) по-испански означает «двор». Название это объясняется тем, что первые публичные театры в Испании начали устраиваться во дворах частных и общественных зданий.

⁵ Победитель! победитель! (*Лат.*)

⁶ Знаменитые комедии (*исп.*).

Разные виды актерских трупп

¹ Сакристан—дьякон в католической церкви.

Описание бродячей актерской труппы

¹ Насмешливая кличка Ангуло Плохой дана содержанию посредственной труппы актеров, чтобы не смешивать его с первоклассным актером Ангуло Хорошим.

² Ауто «Дворец Смерти» приписывается Лопе де Вега и напечатано в III томе собрания его сочинений, изданного Испанской Академией наук.

Бытовое положение актёра

¹ Президент, ойдоры, алькальды, фискалы—муниципальные или судебские чиновники.

Характеристика прологов

¹ И н т р о и т о (introito)—вступление, начало.

² Ф а р а у т е (faraute)—вестник, герольд, толмач.

³ Л о а (loa)—похвала.

Первое представление ауто

¹ Ауто сакраменталь («священное действие») — религиозно-аллегорическая драма средневековой традиции, ставившаяся в Испании на открытом воздухе во время процессий праздника тела Христова (Corpus Christi). Постановка ауто в период высшего расцвета в Испании светской ренессансной драмы организовывалась церковью в качестве своеобразного противовоядия против «языческого» духа, переполнявшего комедии большинства испанских драматургов XVI—XVII веков.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР В ИСПАНИИ XVII ВЕКА

«ЛЕС БЕЗ АМУРА» ЛОПЕ ДЕ БЕГА ПРИ ДВОРЕ

(1629)

Так как ваше превосходительство не видели этой эклоги, которая была исполнена в пении перед их величествами и их высочествами, чего не было еще в Испании, я решаюсь ее напечатать, чтобы ваше превосходительство без особых усилий, таким образом, могло ее себе представить. [...] Оборудование сцены сделал Козимо Лотти, флорентийский инженер, которого его величество выписал из Италии, чтобы он служил ему, устраивая сады, фонтаны и другие вещи, в которых он имеет редкие и превосходные таланты. [...] Первое, что появилось на сцене, когда убрали скрывавший ее занавес, был вид моря в перспективе, которое открывалось глазам (такова сила искусства!) на много лиг до противоположного берега, и там был виден порт с городом и маяк с несколькими кораблями, которые исчезали, сделав салют, и столько же кастильских кораблей отвечали им. Там же видно было несколько рыб, которые плавали, следуя движениям волн, колыхавшихся с таким же непостоянством, как если бы они были настоящими. Все это происходило при искусственном свете, без которого ничего не было бы видно, и этот искусственный день изображали более трехсот источников света. Тут появилась Венера на колеснице, влекомой двумя лебедями. Она беседовала со своим сыном Амуром, слетевшим с верха сцены. Музыканты занимали переднюю часть театра, не будучи видимы зрителями. Под их сопровождение действующие лица пели стихи, изображая в той же музыкальной композиции восторги, жалобы, любовь, гнев и другие страсти. Далее для изображения диалога пастухов исчезло море, и так быстро, что не мог уследить глаз; оно превратилось в лес, обозначавший лесистый берег у Мансанареса с мостом, по которому проходили в перспективе несколько человек, которые могли изображать тех, кто входит во дворец; и там же виднелись деревенский дом и дворец.

Из посвящения вице-адмиралу Кастилии, предпосланного Лопе де Вега его пасторали «Лес без амура» («La selva sin amor». — «Laurel de Apolo», 1630). Приведено в книге: H. A. R e n n e r t , The Spanish stage in the time of Lope de Vega, p. 242.

«СЫН СОЛНЦА ФАЭТОН» КАЛЬДЕРОНА В ДВОРЦОВОМ ПЛОВУЧЕМ ТЕАТРЕ

(7639)

14 июня 1639 года. В Буэн Ретиро имели место большие приготовления к празднеству [...] 12 июня; многие механические эффекты, придуманные Козимо Лотти, инженером; более трех тысяч свечей; спектакль посреди Большого пруда на пловучем театре; его величество и придворные плавали вокруг на гондолах, слушая представление, и ужинали тоже на воде. Все упомянутое происходит за счет герцога, вице-короля Неаполитанского. Едва все успело начаться, как поднялись такой ветер, буря и вихрь, что погасла большая часть свечей и плашек, расшвыряло все гондолы и напугало государя, так что всем пришлось удалиться и окончить празднество.

21 июня 1639 года. Торжественный праздник в Буэн Ретиро, который был подражанием таковым же навмахиям римлян, был показан в четверг 16 июня их величествам и высочествам; в пятницу он был повторен для Королевского кастильского совета, а в понедельник—для монастыря св. Иеронима, священнослужителей и всего народа, так как двери были открыты для всех желавших пройти на представление.

Из придворных «Извещений» («Avisos»). Напечатано в книге: *Calderon de la Barca, Comedias, v. IV, Biblioteca de los autores españoles, Madrid, 1850, p. 673.*

ОБСТАНОВКА ДВОРЦОВОГО СПЕКТАКЛЯ

(1659)

Самое интересное и самое лучшее я приберегаю на конец. Это комедия, которая была представлена во дворце при свете шести больших свечей белого воска, вставленных в высокие серебряные канделябры. По обеим сторонам помещения находились два алькова, закрытые занавесками. В одном из них помещались инфанта и другие лица, принадлежавшие ко дворцу, а в другом, противоположном, помещался маршал. Вдоль обеих боковых стен стояли всего две длинные скамьи, покрытые персидскими коврами. Дамы в количестве десяти или двенадцати заняли места на этих коврах по обеим сторонам, прислонившись спиной к скамье. Позади них на той стороне, где сидела инфанта, но несколько ближе к актерам и частично даже за ними стояло несколько придворных; на той стороне, где сидел маршал, стоял один гранд. Остальные зрители—мы, французы—стояли позади скамей, на которые опирались дамы.

Король, королева и инфанта вошли, предшествоваемые одной из дам, которая несла свечу. Когда король вошел, он снял шляпу перед всеми присутствовавшими дамами, а потом занял место перед ширмой; налево от него сидела королева, а налево от нее—инфанта. В течение всего спектакля, за исключением одного короткого слова, которое он сказал королеве, король не шевельнул ни ногой, ни рукой, ни головой, только иногда он поглядывал кругом, а около него не было никого, кроме одного карлика. Когда комедия окончилась, все дамы встали и покинули свои места одна за другой, собравшись посреди помещения, подобно священникам, покидающим свои места после службы. Сложив руки, они делали реверансы, что продолжалось несколько минут; затем они вышли одна за другой, а король оставался все время с непокрытой головой. Наконец он поднялся и сделал умеренный

поклон королеве, последняя поклонилась инфанте, и, взявшись за руки, как мне показалось, они вышли.

Из письма Франсуа Берто от 21 октября 1659 г. к его сестре г-же де Моттевиль (M-me de Motteville, Mémoires, v. V, Maestricht, 1782, pp. 360—361). Приведено в книге: H. A. Rennert, The Spanish stage in the time of Lope de Vega, pp. 329—330.

ПРИМЕЧАНИЯ

«Сын солнца Фазтон» Кальдерона в дворцовом театре

¹ Навмахия—представление на воде в древнеримском амфитеатре, инсценировка морских сражений.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ПЕДРО КАЛЬДЕРОН ДЕ ЛА БАРКА (1600—1681)

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА О КАЛЬДЕРОНЕ

1

Как напыщенные герои Кальдерона, которые, принимая условные титулы за настоящее величие, докладывают о себе утомительным перечислением своих титулов, так и Хунта¹ прежде всего занялась присвоением себе почестей и отличий, соответствующих ее выдающемуся положению. [...] В полном согласии с духом старой испанской традиции они² считали, что величественно и достойно вступить на историческую сцену Европы вожди восставшей Испании могут, только задрапировавшись в театральные костюмы.

К- Маркс, Революционная Испания (1854). К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 733—734.

2

В свободные часы я занимаюсь испанским языком. Начал с Кальдерона, с «*Magico prodigioso*»³—католического Фауста,—из которого Гете почерпнул для своего Фауста не только отдельные места, но и целые сцены.

К. Маркс, Письмо Ф. Энгельсу от 3 мая 1854 г. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXII, стр. 29.

ПУШКИН О КАЛЬДЕРОНЕ

1

Кальдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Мильтон¹ говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней.

Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические.

Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (1827). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 66.

2

Если наши чопорные критики² сомневаются, можно ли позволить нам употребление риторических фигуров и тропов, о коих они могли бы даже

получить некоторое понятие в предуготовительном курсе своего учения, что же они скажут о поэтической дерзости Кальдерона, Шекспира или нашего Державина.

Возражение на статью «Атеня». Черновая статья (1828). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 80.

3

Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. [...] У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку³. [...] Со всем тем, Кальдерой, Шекспир и Расин стоят на высоте недосыгаемой, и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов.

О народной драме и драме «Марфа посадница» (1830). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 212.

БЕЛИНСКИЙ О КАЛЬДЕРОНЕ

Кстати, в суждении о Шекспире г. Полевой¹ совершенно сошелся с г. Булгариным²: [...] г. Полевой вот как выражается об этом предмете: «И как хотите мне кричите о Кальдероне и Шекспире, но если от их некоторых драм мы дремлем в театре, следовательно, не все же в них безотчетно и без исключения велико, и у них есть пятки, неомоченные в Стиксе»³... («Репертуар», стр. 5). Вот в этом уж никак нельзя согласиться. О Кальдероне у нас никто не кричит, потому что никто его не знает... Мы, с своей стороны, торжественно объявляем, что решительно не знаем, выше ли Кальдерон Шекспира, или даже и имеет ли какое-нибудь право стоять подле него; мы только знаем, что Кальдерон никогда не пользовался равною известностью с Шекспиром и что если его Шлегель⁴ ставил наравне или даже и выше британского поэта, то не за поэзию, а за католицизм: известно, что Шлегель—перекрещенец и потому католических поэтов считает выше всех некатоликов.

Репертуар русского театра, издаваемый И. Песочким (1840). В. Г. Белинский, Поли. собр. соч., т. XIII, Гослитиздат, Л., 1948, стр. 44.

ТУРГЕНЕВ О КАЛЬДЕРОНЕ

1

Я всем моим существом отдаю прошлому и с жадностью читаю теперь Кальдерона (само собой разумеется, по-испански); это величайший драматург из католиков, как Шекспир самый гуманнейший, самый антихристианский драматург. Его (Кальдерона) «Devotion de la Cruz»¹ есть шедевр. Это непоколебимая, торжествующая вера, лишенная даже и тени какого-либо самомнения или размышления, подавляет вас своей мощью и величием, несмотря на все, что есть в этой доктрине отталкивающего и жестокого. Это уничтожение всего, что составляет достоинство человека перед божественной волей,—то равнодушие ко всему, что мы называем добродетелью или пороком, с которым *благодать* осеняет своего избранника,—является еще новым торжеством человеческого, разума; потому что существо, решающееся с такой отвагой признаваться в своем собственном ничтожестве, тем самым возвышается до того фантастического божества, игрушкой которого

оно себя считает. И это божество есть тоже творение его руки. Но я все[^] так предпочитаю Прометея, сатану, тип возмущения и индивидуальности. Пусть я буду атом,—но я сам себе владыка; я хочу истины, но не спасения и ожидаю ее получить от разума, а не от благодати.[...]

Тем не менее Кальдерон—гений необыкновенный, а главное дело, мощный.

Письмо Полине Виардо от 19 декабря 1847 г. И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 11, изд. «Правда», М., 1949, стр. 72.

2

С тех пор, как я послал вам мое последнее письмо, я успел прочесть еще одну драму Кальдерона, «La vida es sueño»². Это самая величественная драматическая концепция, какую я когда-либо видел или читал. В ней царит дикая энергия, глубокое и мрачное презрение к жизни, удивительная смелость мысли рядом с фанатизмом непреклонного католика. Сигизмунд Кальдерона (главный герой)—это испанский Гамлет со всею разницей, какая существует между севером и югом. Гамлет более рассудителен, утончен, более философ; характер Сигизмунда проще, яснее и проникает как шпага; один не действует вследствие своей нерешительности, сомнений и размышлений; другой действует, потому что к тому толкает его южная кровь,—но, действуя, он хорошо сознает, что Жизнь его не что иное, как сон.

Теперь я принялся читать испанского Фауста—«El magico prodigioso»³ и совсем «окальдеронен». Читая эти прекрасные произведения, чувствуешь, что они естественно выросли на плодородной и могучей почве; их вкус и благоухание просты—литературная подливка здесь совсем не чувствуется. Драма в Испании была последним и самым лучшим выражением наивного католицизма и общества, созданного им по своему образу.

Письмо Полине Виардо от 25 декабря 1847 г. И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 11, изд. «Правда» 1949, стр. 72—73.

ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН¹

(1634)

Отрывки из трагедии

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА I

Б а с и л и о, К л о т а л ь д о.

К л о т а л ь д о

Как ты велел, так и случилось.

Б а с и л и о

Скажи, Клотальдо, все подробно.

К л о т а л ь д о

Как повелел ты, я запасаю
Успокоительным питьем,
Что было сделано согласно
Твоим премудрым указаньям,
Являя смесь составов разных
И действие различных трав.

С питьем из белены и мака,
К которым был примешан опий,
Сошел я в тесную темницу,
Где Сехисмундо тосковал.
Я с ним поговорил немного
О человеческих познаньях...

Чтоб дух его скорей подвигнуть
На то, что ты в душе задумал,
Я мысль взял для разговора
Величье гордого орла,
Что, презирая сферы ветра,
Стремился в вышние пределы
Блеснуть, как молния из перьев
И как бродячий метеор.
Я восхвалил полет надменный,
Сказав: «О да, меж птиц воздушных
Ты царь, и это справедливо,

Что ты меж всеми предпочтен!»
И слов моих довольно было.
Чуть до величья речь коснется,
Он говорит всегда надменно
И честолюбием горя.
t...]
Его увидя разъяренным
При мысли о своих страданиях,
Я дал питье ему, и тотчас,
Как только в грудь оно вошло,
Он уступил дремоте властной,
И пот холодный заструился
По членам бледным и по жилам,
И если б только я не знал,
Что предо мною призрак смерти,
Не смерть сама, я сомневался б,
Живет ли он. Как раз в то время
Пришли служители твои,
Которым ты доверил опыт,
И, положив его в карету,
Они его переместили,
Не пробуждая, в твой покой.
А там уж было все готово,
Дабы величием и блеском,
Приличным царственной особе,
Он был достойно окружен.
Теперь он на твоей постели
Спокойно спит. Когда же силу
Свою утратит летаргия,
Ему, как самому тебе,
Они служить покорно будут.

Коль извинишь мою нескромность:
Чего ты хочешь, Сехисмундо
Переместивши во дворец?

Б а с и л и о

Твое желание, Клотальдо,
Узнать о том, что я задумал,
Вполне законным я считаю.
Внимай ответу моему.
Ты знаешь, принцу Сехисмундо
Влияние звезды несчастной
Предвещает злополучья
И тьму трагедий роковых;
Обманывать не может небо,
Его суровость многократно
Подтверждена путем жестоким,
Но я исследовать хочу,
Не может ли она смягчиться,
Когда не вовсе, хоть отчасти
И, побежденная вниманьем,
Как бы отречься от себя.
У человека есть возможность
Быть победителем созвездий²,
И потому его хотел я
Из заключения извлечь

И, в мой дворец переместивши,
Соделать для него известным,
Что он мой сын, и дать возможность
Ему испробовать свой дух.
Восторжествует над собою,—
Он будет царствовать; а если
Предстанет дерзким и жестоким,—
Его в оковы я верну.
Теперь ты спросишь, почему же
Для испытания такого
Необходимым мне казалось
Его уснувшим перенести.
Я объясню тебе охотно:
Когда бы он узнал сегодня,
Что он мой сын, а завтра снова
Себя в темнице увидал,
Вполне с его согласно нравом,
Что он отчаялся бы в жизни:
Узнавши, кто он, что имел бы
Он в утешение себе?
И потому я счел желанным
Оставить злу свободный выход
И дать ему возможность думать:
«Все, что я видел, было сном».

И если так он будет думать,
Не ошибется он, Клотальдо,
Затем, что в этом мире каждый,
Живя, лишь спит и видит сон.

К л о т а л ь д о

Сказать я многое хотел бы,
Но возраженья бесполезны,
И принц, я вижу, пробудился
И направляется сюда.

Б а с и л и о

Тогда мне лучше удалиться,
А ты его, как воспитатель,
Из замешательства исторгни,
Сказавши истину ему.

СЦЕНА III

Музыканты поют и слуги помогают Сехисмундо облачиться в одежды, между тем как он выходит, полный изумления. Клотальдо, Кларин³.

С е х и с м у н д о

О небо, что передо мною?
Какой я новый вижу свет!
Я восхищаюсь, изумленный,
Не знаю, верить или нет.
Я в этих царственных палатах?
Я весь в парче, среди шелков?
Нарядные мне служат слуги
С немой покорностью рабов?
Я на такой постели чудной

Проснулся и, глаза открыв,
Кругом толпу людей увидел,
Мне служащих наперерыв?
И знаю я, что я проснулся;
Так, значит, все это не сон.

Первый слуга (*в сторону,
второму слуге и Кларину*)

Как он печален!

Второй слуга

Кто бы не был
Печальным, если бы ему
На долю выпало такое?

Кларин

Я б не был.

Второй слуга

Подойди к нему.

Первый слуга (*Сехисмундо*)

Ты хочешь, чтобы снова пели?

Сехисмундо

Не надо больше песен мне.

Клотальдо

К твоей руке дозволю припасть мне,
Мой принц и повелитель мой;
Хочу к тебе явиться первый,
Чтоб пасть во прах перед тобой.

Сехисмундо (*в сторону*)

Клотальдо! Как же так возможно,
Что кто в тюрьме ко мне так строг,
Вдруг изменившись, предо мною
Покорно преклониться мог?

Клотальдо

Узнай же, что наследный принц ты
Полонии. Ты жил всегда
В глуши, в безвестности, затем, что
Неумолимая звезда
Мильоны бедствий возвестила,
Толпу трагедий предрекла
На случай, если лавр победный
Коснется твоего чела.
Но так как сильный может бросить
И через пропасть крепкий мост,
Поверив, что своим вниманьем
Ты победишь влиянье звезд,
Из башни, где ты находился,
Тебя в дворец перенесли,

Когда в узор свой сновиденья
Твой дух усталый вовлекли.
Отец твой, мой король, владыка,
Сейчас придет, и от него
Ты все узнаешь остальное,
Коль я недосказал чего.

Сехисмундо

Чего ж мне знать еще, бесчестный
Изменник, если знаю я,
Кто я,—чтоб выказать отныне
Как дерзновенна власть моя?
Как мог отечество настолько
Ты предавать, что от меня,
Преступно, вопреки рассудку,
Скрывал весь этот блеск огня,
Мой царский сан?

Клотальдо

О я несчастный!

Сехисмундо

Так я, закон, король, мы вместе,
Постановляем приговор:
Тебя мы присуждаем к смерти,
Умри от рук моих.

Второй слуга

Сеньор!

Сехисмундо

Коль кто-нибудь мешать мне станет,
Кто б ни был он, мне все равно,
Но раз он на моей дороге,
Он тотчас полетит в окно.

Второй слуга

Беги, Клотальдо!

Клотальдо

О несчастный!

Ты дерзновеньем ослеплен,
Не чувствуя, что в это время
Ты только спишь и видишь сон.
(*Уходит.*)

СЦЕНА V

Эстрелья⁴. Те же.

Эстрелья

Твоим приходом, принц, да будет
Весь двор стократно услажен;
Тебя, приветствуя, встречает
И приглашает царский трон,
И, под покров его вступивши,
Да будет жизнь твоя легка,

И да сияет полновластно
Не год, не годы, а века.

Сехисмундо *(Кларину)*

Скажи мне, кто это? в ней чары
Такой надменной красоты.
Кто эта светлая богиня?
Стремясь с небесной высоты,
У ног ее лучи сияют.
Кто эта женщина?

Кларин

Сеньор,

Перед тобой звезда, Эстрелья.

Сехисмундо

Ты лучше бы сказал: простор
Небес покинувшее солнце.
(Эстрелье.) Хоть вышел я из тьмы
на свет

Лишь в том, что я тебя увидел,
Я вижу лучший свой привет.
Благодарю тебя за счастье,
Которого не заслужил:
Ты засветилась мне сияньем
Небесных многозвездных сил;
Ты, загоревшись, оживляешь
Сильнейший светоч в небесах.
Что остается делать солнцу,
Когда весь мир в твоих лучах?
Поцеловать твою дай руку,
Где воздух, свет свой изменив,
Пьет негу в чаше белоснежной.
[...]

Второй слуга

Сеньор, решительность твоя
Здесь неуместна, и Астольфо⁵...

Сехисмундо

Я говорю: с дороги прочь!

Второй слуга

То, что сказал я, справедливо.

Сехисмундо

С тобой мне говорить невмочь.
Ты надоел. То справедливо,
Что я хочу.

Второй слуга

Сказал ты сам:

Лишь справедливым приказаньям
Повиноваться нужно нам.

Сехисмундо

Еще сказал я, что коль будет
Надоедать мне кто-нибудь,

Тогда немедленно сумею
Я за балкон его швырнуть.

Второй слуга

С людьми, как я, вещей подобных
Не может быть.

Сехисмундо

Не может быть?

Клянусь, попробоват⁶ хочу я.
*(Хватает его на руки и уходит.
Все уходят за ним и немедленно воз-
вращаются.)*

Астольфо

Что вижу? Как тут поступить?

Эстрелья

Скорее принцу помешайте. *(Уходит.)*

Сехисмундо *(возвращается)*

Упал он в море за балкон⁶—
Клянусь! он может в воду падать.

Астольфо

Ты лютым гневом ослеплен.
Заметь, что если есть различье
Между зверями и людьми,
Так и дворец от гор отличен.

Сехисмундо

А ты за правило возьми,
Что если говоришь так громко,
Так и с тобою может быть,
Что головы ты не отыщешь,
Куда бы шляпу поместить.

Астольфо уходит.

сцена VI

Басилио, Сехисмундо,
Кларин, слуги.

Басилио

Что тут случилось?

Сехисмундо

Что случилось?

Да"ничего. Один глупец
Мне надоел, его швырнул я
Через балкон.

Басилио

Так скоро

Твой первый день здесь показал,
Что твой приход уж стоит жизни?

Сехисмундо
Таких вещей, он мне сказал,
Не может быть,—я усомнился
И тотчас выиграл заклад.

Басилио

Мне больно, принц, что в час, когда я
Был так тебя увидеть рад,
Когда я думал, что усилюм
Влиянье звезд ты победил,
Мне больно, принц, что в первый час
твой

Ты преступление совершил.
Ты в гневе совершил убийство!
Так как же мне тебя обнять,
Когда рукой коснусь о руку,
Умеющую убивать?

[...]

Любя, тебя обнять хотел бы,
Но в страхе не имею сил,
И ухожу.

Сехисмундо

Я без объятий

Отлично обойтись могу,
Как обходился до сегодня.

Ты для меня закрыл свой дом,
И воспитал меня как зверя,
И как чудовище терзал,
И умертвить меня старался.
Так что ж мне в том, что ты сказал?
Что в том, что ты обнять не хочешь?
Я человеком быть хочу,
А ты стоишь мне на дороге.

Басилио

Что чувствую, о том молчу.
О, если б небо пожелало
Вернуть, что жизнь тебе я дал,
Чтобы я голос твой не слышал
И дерзновенье не видал!

Сехисмундо

Когда бы ты мне жизни не дал,
Я б о тебе не говорил,
Но раз ты дал, я проклинаю,
Что ты меня ее лишил.

Басилио

Да? Так меня благодаришь ты
За то, что ты, вчера никто,
Невольник, сделан мною принцем?

Сехисмундо

Тебя благодарить? За что?
Тиран моей свободной воли,

Раз ты старик и одряхлел,
Что ты даешь мне, умирая,
Как не законный мой удел?
Он мой! И если ты отец мой,
А также царь,—пойми, тиран,
Весь этот яркий блеск величья
Самой природою мне дан.
Так если я наследник царства,
В том не обязан я тебе,
И требовать могу отчета,
Зачем я предан был борьбе.

Басилио

Ты варвар дерзостный. Свершилось»
Что небо свыше предрекло,
Его в свидетели зову я:
Ты гордый, возлюбивший зло.
И пусть теперь узнал ты правду
Происхождения своего,
И пусть теперь ты там, где выше
Себя не видишь никого.
Заметь, что ныне говорю я:
Смирись, живи, других любя.
Быть может, ты лишь спишь
и гредишь,
Хотя неспящим зришь себя.
(Уходит.)

СЦЕНА XVII

Тюрьма принца в башне.
Сехисмундо, как вначале, покрытый
звериной шкурой и в цепях, лежит на земле;
Клотальдо, двое слуг
и Кларин.

Клотальдо

Пусть здесь лежит он, и надменность
Окончится, где началась.

Слуга

Я цепи наложил, как прежде.

Кларин

Да, Сехисмундо, в горький час
Проснешься ты, чтобы увидеть,
Что слава лживая твоя
Была лишь беглый пламень смерти.
Лишь привиденье бытия.
[...]

СЦЕНА XVIII

Басилио, закутанный в плащ; Кло-
тальдо, Сехисмундо спящий.

Басилио

Клотальдо!

Клотальдо

Государь! Возможно ль:
Властитель так пришел сюда?

Б а с и л и о

Из любопытства мне хотелось
Узнать (о горькая беда!),
Что с Сехисмундо происходит,
И я пришел.

К л о т а л ь д о

Взгляни, вот он
В своем убожестве злосчастном.

Он говорит во сне тревожном.

Б а с и л и о

Что может грезиться ему?
Послушаем.

С е х и с м у н д о *(во сне)*

Властитель кроток,
Раз, повинувшись своему
Негодованию, казнит он
Тиранов: пусть от рук моих
Умрет Клотальдо, пусть отец мой,
Мне в ноги пав, целует их.

К л о т а л ь д о

Он смертью мне угрожает.

Б а с и л и о

Мне предвещает гнев и срам.

К л о т а л ь д о

Меня лишит он хочет жизни.

Б а с и л и о

Меня к своим привлечь стопам.

С е х и с м у н д о *(во сне)*

Пускай теперь в театре мира,
На пышной сцене предстает
Моя единственная храбрость:
Пусть месть моя свое возьмет,
И принц великий, Сехисмундо,
Восторжествует над отцом.

(Просыпается.)

Но горе мне! Где нахожусь я?

Так это я? В тюрьме? Пленен?
Окован крепкими цепями?
Зброшен в мертвой тишине?
И башня гроб мой. О всевышний,
Что только не приснилось мне!
I...]

К л о т а л ь д о

Что видел ты во сне, скажи мне?

С е х и с м у н д о

Пусть это было лишь во сне,
Скажу не то, что мне приснилось,
А то, что было зримо мне.
Я пробудился и увидел,
Что мой пленительный альков
(Какая сладостная пытка!)
Был весь как будто из цветов;
Из упоительных узоров
Он точно соткан был весной.
Там благородные толпою
Во прах склонялись предо мной,
Меня владыкой называли,
Мне драгоценности несли,
Меня в роскошные одежды
С почтительностью облекли.
Но чувства все еще дремали,
Лишь ты заставил вздрогнуть их,
Как счастье мне сообщивши,
Что, признанный в правах своих,
Я над Полонией был принцем.

К л о т а л ь д о

И щедро был я награжден?

С е х и с м у н д о

Не очень щедро: лютым гневом
И дерзновеньем ослеплен,
Тебя изменником я назвал
И дважды умертвить хотел.

К л о т а л ь д о

Со мною был ты столь суровым?

С е х и с м у н д о

Я был царем, я всем владел,
И всем я мстил неумолимо.

К л о т а л ь д о

Ты царство увидел во сне.
Но и во сне ты должен был бы
С почтеньем отнестись ко мне:
Тебя я воспитал с любовью,
Учил тебя по мере сил,
И знай, добро живет веками,
Хоть ты во сне его свершил.
(Уходит.)

СЦЕНА XIX

С е х и с м у н д о

Он прав. Так сдержим же свирепость,
И честолюбье укротим,
И обуздаем наше буйство,—
Ведь мы, быть может, только спим.
Да, только спим, пока мы в мире

Столь необычном, что для нас
Жить—значит спать, быть в этой
жизни—
Жить сновиденьем каждый час.

И каждый видит сон о жизни
И о своем текущем дне,
Хотя никто не понимает,
Что существует он во сне.

И снится мне, что я цепями
В темнице здесь обременен,
Как снилось, будто в лучшем месте
Я, вольный, видел лучший сон.
Что жизнь? Безумие, ошибка.
Что жизнь? Обманность пелены.
И лучший миг есть заблужденье,
Раз жизнь есть только сновиденье,
А сновиденья—только сны.

Don Pedro Calderon de
la Barca, La vida es sueno
(1634). Перепечатано из книги:
Сочинения Кальдерона, вып. 2-й:
Философские и героические драмы,
изд. М. и С. Сабашниковых, М.,
1902, стр. 87—114, 141—149. Пере-
вод К. Д. Бальмонта.

САЛАМЕЙСКИЙ АЛЬКАЛЬД¹

(1657)

Отрывки из драмы

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА VIII

Сержант, Педро Кресло,
Хуан.

Сержант (входит)

Где живет тут Педро Креспо?

Кресло

Креспо—это я.

Сержант

Доставить

К вам приказано мне вещи
Дона Альваро Атайде.
Это капитан той роты,
Что сегодня на стоянку
Остается в Саламее.

Креспо

Стойте! Продолжать не надо.
Все готов отдать я богу,
Королю и капитанам,
Представляющим его.
Надо привести в порядок
Комнату. Несите вещи
И скажите капитану,
Что с готовностью великой
Ожидать его я стану.
Весь мой дом к его услугам.

Сержант

Я иду за капитаном.

Сержант уходит.

СЦЕНА IX

Креспо, Хуан

Хуан

Ты богатый человек—
Для чего ты терпишь рабство
Утомительных постоев?

Креспо

Кто меня от них избавит?

Хуан

Да купи себе дворянство.

Креспо

А скажи, кто тут не знает,
Кем я был? Кто тут не помнит,
Что я вышел не из знати,
Что простой я человек?
Если я добьюсь дворянства,
Что мне даст клочок бумаги?
Кровь себе не покупают.
Скажут ли, что стал я лучше?
Никогда! А вот что скажут:
В этом новом благородстве
Тысяч шесть звенит реалов.
Истинную честь не купишь:
Нет нигде ее в продаже.
Расскажу тебе я басню,
Хоть она и грубовата.
Лысый жил один. Лет сто
Все он лысым оставался,
А потом парик чудесный
Приобрел. Что ж, перестал ли
Он у всех считаться лысым?
Нет, конечно. Рассуждают

Так о нем: «В каком чудесном
Парике он щеголяет!»
Правда, лысины не видно,
Но что лыс он, знает всякий.

Хуан

Он избавлен от насмешек,
Он изъян в себе исправил,
И его не раздражают
Холод, ветер и жара!

Креспо

Не ищу поддельной чести.
Если есть во мне изъяны,
Пусть и остаются! Дед мой
Был мужик, отец мой также,
Мужиками будут дети...
Кликни дочку!

2

СЦЕНА XVI

Креспо и Хуан с обнаженными
шпагами, Искра, Ребольедо,
капитан, Исабела.

Креспо

Как же это, кабальеро,
Собирались заколоть
Вы какого-то мужчину²,
А сейчас уж...

Исабела (*в сторону*)

Боже мой!

Креспо

Женщину увлечь хотите?
Впрочем, что же, побороть
Вспышку гнева—это признак
Благородства.

Капитан

Кто рожден
Для обязанностей высших,—
Должен властвовать собой.
Уваженье к этой даме
Победило гнев слепой.

Креспо

Исабела—дочь моя,
Дочь крестьянина, сеньор,
А не дама.

Хуан (*в сторону*)

Ах ты, боже!

Это все подстроил он,
Чтоб ему сюда войти.
Он уж думает, небось,
Что поверил я обману.

Ошибается! (*Громко.*) Сеньор
Капитан! С открытым сердцем
Вас отец мой принял в дом
Для того ли, чтоб за это
Заплатили вы потом
Оскорбленьем и бесчестьем?

Креспо

Что ты выдумал еще,
Мальчик! Что там за бесчестье!
Был он гневом увлечен
И вбежал сюда. Мы с дочкой
Вас благодарим, сеньор,
Что простили вы солдата,
К просьбе снизойдя ее.

Капитан

Что же тут могло иное
Быть? А ты смотри вперед,
Что ты говоришь.

Хуан

Я вижу

Хорошо.

Креспо

Да что с тобой,
В самом деле?

Капитан

Вы стоите
Между нами. А не то
Проучил бы я мальчишку.

Креспо

Стойте! Сына моего
Я учу, как мне угодно,
Но не вам учить его.

Хуан

От отца стерплю я все,
Но попробуй кто другой!..

Капитан

Что ж вы сделаете?

Хуан

Жизнь я
Потерять за честь готов!

Капитан

Что за честь у мужика?

Хуан

Та же, что и у господ.
Сгинут ваши капитаны,
Если пахарь пропадет!

Капитан

Видит небо, не могу я
Выходку спустить его!

Креспо

Легче! Я ведь здесь.

Ребольедо

Проклятье!

Искра, тут у них пойдет
Потасовка!

Искра

Стража! Стража!

Ребольедо

Стой! Дон Лопе к нам идет.

3

СЦЕНА XVIII

Креспо, дон Лопе.

Креспо

Тысячу моих, сензор мой,
Благодарностей примите!
Вы даете мне возможность
Не губить себя.

Дон Лопе

А что вас
Вынуждало гибнуть?

Креспо

Тот,
Кто бесчестье мне замыслит,—
Даже меньшее,—умрет.

Дон Лопе

Да вы помните ль, приятель,
Что затеяли вы ссору
С королевским—клянусь богом!—
Капитаном!

Креспо

Клянусь богом³,
Помню! Будь хоть генерал,
Если честь мою затронет,
Я убью его!

Дон Лопе

А я,
Если куртки кто коснется
У последнего солдата,—
Вот как бог свят!—я его тут
Вздерну в воздух.

Креспо

Кто хоть атом

Чести у меня присвоит,—
Вот как бог свят!—на него
Тоже я найду веревку!

Дон Лопе

Знаете ли вы, что в вашем
Званьи вы должны покорно
Принимать нас?

Креспо

Берегу

Честь мою, а не добро я.
Королю мой дом и жизнь
Отдаю, но честь и совесть—
Это достоянье духа,
Дух же мой— владенье бога.

Дон Лопе

А! Клянусь Христом! разумно
Мне сейчас ответил он!

Креспо

Да! Клянусь Христом! разумно
Я всю жизнь прожил, сензор!
[...]

4

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА VIII

Креспо, капитан.

Креспо

[...] Смотрите,
Вот я, коленопреклоненный,
Прошу, и так струятся слезы
По седине, что, видя воду
И снег, подумать сердце может,
Что тают волосы от горя.
О чем прошу? О чести той,
Что вы осмелились присвоить.
Она моя, но пусть звучат
Мои моления так покорно,
Как будто это не мое,
А ваше то, за чем пришел я.
Подумайте! Я б мог отнять
Его, а я прошу вас только,
Чтоб сами вы его вернули.

Капитан

Блет, не могу терпеть я больше!
Старик болтливый, не к лицу
Вам плакать, если я сейчас
Не умертвил на месте вас,
Платя и сыну и отцу.

Вы дочь свою благодарите
За красоту. Вы ей обязаны
Тем, что вы не были наказаны
Безжалостно. Вы что ж, хотите
С оружием в руке отмстить?
Такая не страшна расплата!
К суду прибегнете? Солдата
Не правомочны вы судить.

К р е с п о

Не тронули вас слезы эти?

К а п и т а н

Слезам не верить я привык,
Где плачет женщина, старик
Или бессмысленные дети.

К р е с л о

Такую муку я приемлю,
И нет в вас жалости?

К а п и т а н

Явил

Я жалость: вас я не убил.

К р е с п о

Смотрите, я, упав на землю,
Молю вас смыть с меня позор.

К а п и т а н

Вот шут!

К р е с п о

Я выскажусь прямее:
Я стал алькальдом в Саламее.

К а п и т а н

Вам не подсуден этот спор.
Меня избавит суд военный
От деревенского суда.

К р е с л о

И вы решились твердо?

К а п и т а н

Да,
Мой проповедник вдохновенный.

К р е с л о

И средства нет...

К а п и т а н

...Кроме совета

Молчать.

К р е с л о

Другого не добыюсь
Ответа?

К а п и т а н

Нет.

К р е с п о

Тогда клянусь,
Вы мне заплатите за это!
Сюда! *(Встает и берет в руку жезл.)*

СЦЕНА IX

Крестьяне, те же.

К р е с т ь я н е *(входя)*

Сеньор?

К а п и т а н *(в сторону)*

Его охрана.

Что он задумал? Не пойму.

К р е с т ь я н и н

Что ты прикажешь мне?

К р е с п о

В тюрьму

Возьми сеньора капитана.

К а п и т а н

А! произвол во всей красе!
Но я служу у короля,
Нельзя с таким лицом, как я,
Шутить,—об этом знают все!

К р е с п о

Вы только пленным или мертвым
Порог перешагнете.

К а п и т а н

Стой!

Еще я капитан живой!

К р е с л о

А что ж, я стал алькальдом мертвым?
Ведите узника в тюрьму!

К а п и т а н *(в сторону)*

Я не могу сопротивляться!
Я должен в плен ему отдаться.
(Обращаясь к Креспо.)

У короля я подниму
Об этом дело.

К р е с п о

Поднимайте!

Я тоже подниму. И нас
Он вместе выслушает. Час
Его прибытия близок. Дайте
Ваш меч.

Капитан
Но по какому праву...

Креспо
Как, не сдались ли вы борьбе?

Капитан
Но уважения к себе
Я требую.

Креспо
А! тут вы правы!
Почтительно его доставьте
В тюрьму и с полным уважением;
Чтоб помешать его движениям,
Наручники надеть заставьте
И цепь ножную. И смотрите,
Чтоб из солдат своих ни с кем
Не мог он говорить затем.
Всех, кто захвачен, посадите
В темницу тоже, но не с ним!
И с уважением этим пленным,
Идя порядком постепенным,
Потом допрос мы учиним.
И если речи тех пройдох
Согласны будут с обвиненьем,
Я с величайшим уважением
Вас удавлю!—Свидетель бог!

Капитан
А, смерд, вооруженный властью!
Крестьяне уводят капитана.

5

СЦЕНА XV

Дон Лопе, солдаты, Кресло.
Шум голосов за сценой.

Креспо
Что там за шум?

Дон Лопе *(за сценой)*

Пусти, пусти!

Креспо
Кто б это так ко мне врывался?
Входят дон Лопе и солдаты.
А, вот кто гостем оказался.

Дон Лопе
О Педро Креспо, с полпути
Вернулся в это я селенье,
И в бешенстве, я вам скажу,
На этот раз я прихожу
И в величайшем раздраженьи!

Алькальдишкой каким-то здесь
Захвачен капитан сегодня.

Христос спаситель! Да его
Я палками за озорство
Со мной заставлю расквитаться!
Я прикажу его засечь!

Кресло
Не стоило вам торопиться,
Я думаю, не согласится
Алькальд под ваши палки лечь.

Дон Лопе
Он согласится или нет,
А ляжет!

Креспо
Я бы усомнился
И я не вижу, кто б решился
Такой плохой вам дать совет.

Забыли вы, чем должен быть
В селе алькальд с судейской властью.

Дон Лопе
Алькальд? Мужик, в конечном счете.

Креспо
Мужик, но если мужику
Взбрело в упрямую башку
Пройдоху удавить в гарроте⁴,—
Клянусь, он своего добьется!

Дон Лопе
Не будет этого, клянусь!
И я вам показать берусь,
Как это дело обернется.
Где он живет тут, ваш судья?

Креспо
Вам далеко итти не надо.

Дон Лопе
Во имя неба или ада,
Кто тут у вас алькальдом?

Креспо
Я-
Дон Лопе
Клянусь, на истину похоже!

Креспо
Клянусь, я истину сказал!

Дон Лопе
Что я сказал, то я сказал.
Креспо
А что я сделал, сделал тоже!

Дон Лопе
Ну, Креспо, это все равно,
Я узника с собой возьму.

Креспо
Я отослал его в тюрьму
За то, что им совершено.

Дон Лопе
Он служит королю. Известно
Вам это? Я ему судья!

Креспо
Известно ль вам, что дочь моя
Была похищена бесчестно?

Дон Лопе
Известно ль вам, что приговор
Здесь только я произношу?

Креспо
А вам известно, что в лесу
Он честь мою украл, как вор?

Дон Лопе
Вы знаете ль, насколько выше
Значенье сана моего?

Креспо
Вы знаете ль, как я его
Молил, а он меня не слышал?

Дон Лопе
Вы тут вмешались безрассудно!
Вам не подсудно это дело.

Креспо
Он в честь мою вмешался смело.
Она ль была ему подсудна?

ГЕРЦЕН О «САЛАМЕЙСКОМ АЛЬКАЛЬДЕ»

«Саламейский алькальд» Кальдерона. Характер Педро Креспо превосходит, дон Лопе и Искра также, миф¹ прекрасный и чрезвычайно драматический, особенно в третьем дне. Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о законности!

Дон Лопе
Я возмещение вам дам,
Я долг свой в этом полагаю.

Креспо
Я на других не возлагаю
Того, что должен сделать сам.

Дон Лопе
Не уступаю так легко я,
И узника к себе я жду.

Креспо
А я процесс уже веду.

Дон Лопе
Я тотчас же иду в темницу
Освободить его от уз.

Креспо
По повеленью моему
Того, кто сунется в тюрьму,
В упор застрелит аркебуз.

Дон Лопе
Ко всякой я привык пальбе,
И вы меня не устрашили,
Но вы меня предупредили,
И приготавлиюсь я к борьбе.

А, силы неба! С ротой целой
Я отобью у вас его!

Креспо
А, силы неба! До того
Я, что задумал сделать, сделаю.

Don Pedro Calderon de la Barca, El alcalde de Zalamea (1615). Перепечатано из книги: Дон Педро Кальдерой дела Барка, Саламейский алькальд, «Искусство», Л.—М., 1939, стр. 53—56, 70—74, 79—81, 165—171, 181—189. Перевод М. М. Казмирова.

Дневник. 9 июля 1844 г. Сочинения А. И. Герцена и переписка с Н. А. Захарьиной, т. VI, изд. Ф. В. Павленкова, СПб, 1905, стр. 127.

ВОЗРОЖДЕНИЕ АУТО В ТВОРЧЕСТВЕ КАЛЬДЕРОНА

Найдутся такие, что сочтут докучными выступления в этих ауто¹ одних и тех же персонажей: Веры, Благодати, Вины, Природы, Юдаизма, Язычества и т. п. Пускай же они найдут удовлетворение в том, что поскольку предмет всегда один и тот же, постольку следует добиваться цели одними и теми же средствами, особенно если учесть, что эти многократно повторяющиеся средства постоянно приводят к различному исходу действия. Итак, мне кажется, что обстоятельство это должно вызвать скорее изумление, чем упреки, ибо величайшее превосходство Природы в том и состоит, что при помощи одной и той же внешней формы она создает множество различных образов, в подражание чему (а вовсе не ради соревнования) и созданы столь различные ауто с одними и теми же персонажами.

Могут также счесть похожими друг на друга некоторые пассажи. Но ведь и в природе встречаются лица, похожие одно на другое, и хотя уже это соображение смягчает этот недостаток, надо к этому еще присовокупить, что подобного рода представления происходят раз в год, что промежуток времени, протекший между сочинением двух ауто, помещенных в этой первой части, превышает двадцать лет и что вовсе не одно и то же было видеть каждое из них на сцене в разное время или находить их сейчас в одном и том же переплете. Посему и должно отнестись к ним со снисходительностью и считать неповторяющимися, а сообразованными один пассаж с другим.

Некоторые части могут утратить свое значение сравнительно с тем, что придает им актерское исполнение, благозвучная музыка, постановочный аппарат. Тот, кто читает, не в состоянии представить в своем воображении все обстоятельства, не может уразуметь то, что было бы, без полного суждения о том, что есть. Ведь автор нередко поступает так или иначе в угоду публике.

Из предисловия Кальдерона к 1-й части сборника его «Ауто сакраменталес» (Pedro de Calderon de la Barea, Autos sacramentales, éd. J. Fernandes de Apontes, v. I, Madrid, 1759). Перевод В. С. У з и н а.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма о Кальдероне

¹ Хунта—собрание народных представителей в Испании.

² Члены Хунты.

³ «Чудодейственный маг»—трагедия Кальдерона.

Пушкин о Кальдероне

¹ Джон Мильтон (1608—1674)—знаменитый английский революционный поэт и публицист. Пушкин высоко ценил его, ставил в один ряд с Данте и Шекспиром—поэтами, достигшими «высшей смелости—смелости изобретения, создания». Упомянутое здесь Пушкиным выражение Мильтона взято из первой песни его эпопеи «Потерянный рай» (1667).

² Пушкин имеет в виду педантическую критику вроде критики журнала «Атеней», поместившего за подписью В. (Воейков) разбор двух глав «Евгения Онегина», полный мелочных грамматических придирок и отрицавший всякие поэтические вольности.

³ Пушкин имеет в виду драму Кальдерона «Оружие красоты».

Белинский о Кальдероне

¹ Н. А. Полевой (1796—1846)—русский писатель, критик и историк либерально-романтического направления, основатель и редактор «Алосковского телеграфа».

² Ф. В. Булгарин (1789—1859)—реакционный буржуазный писатель, журналист и критик, агент Третьего отделения на участке литературы.

³ «Пятки, неомоченные в Стиксе»—уязвимые места. Согласно мифологии мать греческого героя Ахилла выкупала его в водах подземной реки Стикса, которые делали человека неуязвимым; но так как при этом она держала сына за пятку, то пятка осталась единственным уязвимым местом на его теле (отсюда выражение «ахиллесова пятка»).

* Белинский имеет здесь в виду Фридриха Шлегеля-младшего (1772—1829), наиболее видного теоретика немецкого реакционного романтизма. В своих лекциях 1812 года он различал три ступени в развитии мировой драмы, причем высшей ступенью он считал дра-

матургию Кальдерона, который, по его мнению, является «первым и величайшим среди всех новых авторов», открывающим душе человека «тайны невидимого мира». В 1808 году Шлегель перешел в католицизм, окончательно преодолев осетатки своих юношеских радикальных взглядов. Белинскому делает честь то, что он сумел разоблачить шлегелевский культ Кальдерона в то время, как большинство критиков находилось под гипнозом восхвалений Кальдерона реакционными романтиками.

Тургенев о Кальдероне

¹ «Поклонение кресту».

² »Жизнь есть сон».

³ «Чудодейственный маг».

Жизнь есть сон

¹ «Жизнь есть сон»—ярчайший образец философских драм Кальдерона, пронизанных идеей отрицания земной жизни, утверждения ее призрачности, пустоты и ничтожности. Действие пьесы происходит в Полонии, очень мало похожей на реальную Польшу. Царь Полонии Басилио держит в заточении своего единственного сына Сехисмундо, так как астрологи предсказали ему, что сын будет лютым тираном и даже поднимет руку на него. Когда Сехисмундо вырос, Басилио хочет проверить истинность предсказания и велит перенести его спящего во дворец. Узнав, что он принц, Сехисмундо дает волю своему буйному нраву. Тогда Басилио велит снова отнести его во время сна в ту же башню, а старый царедворец Клотальдо уверяет его, что все испытанное им было лишь мимолетным сном. В последнем акте происходит народное восстание, передающее трон Сехисмундо. Но Сехисмундо, твердо усвоивший взгляд на призрачность жизни и непрочность земных благ, ведет себя все время так, как если бы происходящее с ним было только сном и ему предстояло проснуться в другом мире. Он одерживает победу над своим буйным нравом и становится мудрым, осторожным и справедливым правителем. Мы даем отрывки из второго акта пьесы, изображающие проверку правильности полученного Басилио предсказания о сыне.

² Мысль о том, что человек может быть победителем созвездий, связана с учением христианской церкви о свободе человеческой воли.

³ Кларин—шут, грасиосо.

⁴ Эстрелья—инфанта Полонии (Кальдерон переносит в свою фантастическую Пологию все испанские обычаи, понятия и термины).

⁵ Астольфо—герцог Московии (!), двоюродный брат Сехисмундо.

⁶ Образец географических неточностей Кальдерона. Хотя во времена Кальдерона Польша простиралась до моря, однако столица Польши никогда не находилась на берегу моря.

Саламейский алькальд

¹ «Саламейский алькальд»—наиболее реалистическая и социально острая драма Кальдерона, продолжающая традиции народных пьес Лопе де Вега; самый сюжет «Саламейского алькальда» заимствован Кальдероном у Лопе. К богатому саламейскому крестьянину Педро Креспо становится на постой капитан королевской испанской армии дон Альваро де Атайде с приближенными людьми. Капитану приглянулась Исабела, красавица дочь Педро Креспо. Убедившись в ее неуступчивости, капитан совершает над ней насилие. Между тем односельчане избрали Креспо алькальдом. Креспо сначала пытается убедить капитана загладить свой проступок, взяв Исабелу себе в жены. Когда же капитан отказывается от этого предложения, Креспо арестовывает его, судит и казнит, несмотря на протесты начальника капитана дона Лопе де Фигероа. Прибывающий в Саламею проездом король Филипп II санкционирует действия Креспо, хотя он и превысил свою власть, и оставляет его пожизненным алькальдом Саламеи.

² Желая увидеть Исабелу, которой отец велел удалиться на чердак, капитан разыграл фиктивную стычку со своим солдатом Ребольедо, будто бы нагрубившим ему, и погнался за ним с обнаженной шпагой на чердак.

³ Дон Лопе, как военный человек, любит сыпать божбой. Креспо, говоря с ним, тоже пересыпает свою речь божбой.

⁴ Гаррота—орудие для смертной казни посредством удушения.

Герцен о «Саламейском алькальде»

¹ Герцен употребляет слово «миф» в аристотелевском смысле—фабула.

Возрождение ауто в творчестве Кальдерона

¹ Ауто сакраменталь было любимым жанром Кальдерона, как католического драматурга, ставившего своей целью выражение религиозных идей в чистом виде. Тяготение к аллегоризму, заметное также в светских драмах Кальдерона, здесь достигает высшей точки. Последовательный аллегоризм и отсутствие светских действующих лиц являются главным отличием ауто от комедий религиозного содержания типа «Поклонения кресту».

ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

АНГЛИЙСКИЙ
ТЕАТР

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА ОБ АНГЛИИ XVI—XVII ВЕКОВ¹

1

Но там, где Лютера постигла неудача, победил Кальвин. Его догма отвечала требованиям самой смелой части тогдашней буржуазии. Его учение о предопределении было религиозным выражением того факта, что в мире торговли и конкуренции удача или банкротство зависят не от деятельности или искусства отдельных лиц, а от обстоятельств, от них не зависящих. «Определяет не воля или действия какого-либо отдельного человека, а милосердие» могущественных, но неведомых экономических сил. И это было особенно верно во время экономического переворота, когда все старые торговые пути и торговые центры вытеснялись новыми, когда были открыты Америка и Индия, когда даже издревле почитаемый экономический символ веры — ценность золота и серебра — пошатнулся и потерпел крушение. Притом церковный строй Кальвина был насквозь демократичным и республиканским; а где уже и царство божие республиканизировано, могли ли там земные царства оставаться верноподданными королей, епископов и феодалов? Если лютеранство в Германии стало послушным орудием в руках германских мелких князей, то кальвинизм создал республику в Голландии и сильные республиканские партии в Англии и особенно в Шотландии.

В кальвинизме нашло себе готовую боевую теорию второе крупное восстание буржуазии. Это восстание произошло в Англии. Буржуазия городов дала ему первый толчок, а среднее крестьянство (йоменри) сельских округов привело его к победе. Оригинальное явление: во всех трех великих буржуазных революциях боевой армией являются крестьяне. И именно крестьяне оказываются тем классом, который после завоеванной победы неизбежно разоряется вследствие экономических последствий этой победы. Сто лет спустя после Кромвеля английское йоменри почти совершенно исчезло. А между тем исключительно благодаря вмешательству этого йоменри и плебейского элемента городов борьба была доведена до последнего решительного конца и Карл I угодил на эшафот. Для того чтобы буржуазия могла заполучить хотя бы те только плоды победы, которые тогда уже вполне созрели для сбора, необходимо было довести революцию значительно дальше этой цели; совершенно тоже самое было в 1793 г. во Франции, в 1848 г. в Германии. Повидимому, таков на самом деле один из законов развития буржуазного общества.

За этим избытком революционной деятельности последовала неизбежная реакция, которая в свою очередь тоже зашла дальше цели. После ряда колебаний установился, наконец, новый центр тяжести, который и послужил исходным пунктом для дальнейшего развития. Замечательный период английской истории, который филистеры окрестили «великим бунтом», и следующие за ним битвы завершаются сравнительно незначительным событием 1689 г., которое либеральная историография называет «славной революцией».

Новый исходный пункт был компромиссом между поднимающейся буржуазией и бывшими крупными феодальными землевладельцами. Последние,

считавшиеся тогда, как и теперь, аристократией, уже давно были на пути к тому, чтобы стать тем, чем Луи-Филипп во Франции стал лишь спустя долгое время: первыми буржуа нации. К счастью для Англии, старые феодальные бароны перебили друг друга в войнах Алой и Белой, розы. Их наследники, большей частью также отпрыски этих старых фамилий, вели однако свой род от столь отдаленных боковых линий, что они составили совершенно новую корпорацию. Их привычки и стремления были гораздо более буржуазными, чем феодальными. Они прекрасно знали цену деньгам и немедленно принялись вздувать земельную ренту, прогнав с земли сотни мелких арендаторов и заменив их овцами. Генрих VIII массами создавал новых лендлордов из буржуазии, раздавая и продавая за бесценок церковные имения; к тому же результату приводили беспрерывно продолжавшиеся до конца XVII века конфискации крупных имений, которые затем раздавались выскочкам или полувыскочкам. Поэтому английская «аристократия» со времени Генриха VII не только не противодействовала развитию промышленности, но, наоборот, старалась извлекать из нее пользу. И точно так же всегда находилась такая часть крупных землевладельцев, которая из экономических или политических побуждений соглашалась на сотрудничество с вождями финансовой и промышленной буржуазии. Таким образом, легко мог осуществиться компромисс 1689 года.

Ф. Энгельс, Развитие социализма от утопии к науке (1892). Введение к английскому изданию К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1948, стр. 94—96.

2

[...] Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета. Когда же действительная цель была достигнута, когда буржуазное преобразование английского общества было совершено, Локк² вытеснил пророка Аввакума³.

К- Маркс, Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта (1851—1852). К- Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. I, М., 1948, стр. 213

3

Материализм—*прирожденный сын Великобритании*. Еще британский схоластик *Дуне Скот*⁴ спрашивал себя: «не способна ли материя мыслить?»

Чтобы сделать возможным такое чудо, он взывал к господнему всемогуществу, т. е. он заставил самое *теологию* проповедывать *материализм*. [...]

Но истинным родоначальником *английского материализма* и вообще *опытных наук новейшего времени* был *Бэкон*⁵. Естествознание является в его глазах истинной наукой, а *физика*, опирающаяся на свидетельство внешних чувств—важнейшей частью естествознания [...] По его учению, *чувства* непогрешимы и составляют *источник* всякого знания. Наука есть *опытная наука* и состоит в применении *рационального метода* к чувственным данным. Индукция, анализ, сравнение, наблюдение, эксперименты суть главные условия рационального метода. Первым и самым важным из *прирожденных свойств материи* является *движение*,—не только как *механическое* и *математическое* движение, но еще больше как *стремление*, как *жизненный дух*, как *напряжение*, или, как выражается Яков Бёме⁶, как *мучение* (Quai) материи. Первичные формы материи суть живые, индивидуализирующие, внутренне присущие ей, создающие специфические различия, *существенные силы*.

[†] В *Бэконе*, как первом творце материализма, в наивной еще форме скрыты зародыши всестороннего развития этого учения. Материя улыбается своим поэтическим чувственным блеском всему человеку. Но изложенное в афористической форме учение Бэкона еще полно теологической непоследовательности.

В своем дальнейшем развитии материализм становится *односторонним*. Гоббс¹ является *систематиком бэконоеского* материализма. Чувственность теряет свои яркие краски и превращается в абстрактную чувственность *геометра*. *Физическое* движение приносится в жертву *механическому*, или *математическому*, движению, *геометрия* провозглашается главной наукой. Материализм становится *враждебным человеку*. Чтобы преодолеть *человеко-ненавистнический, бесплотный* дух в его собственной области, материализм должен сам умертвить свою плоть и сделаться *аскетом*. Он выступает как *рассудочное существо*, но зато он с беспощадной последовательностью развивает все выводы рассудка.

Если чувственность есть источник всякого познания, как утверждает Гоббс, исходя из Бэкона, то созерцание, мысль, представление и т. д. суть не что иное, как фантомы телесного мира, более или менее лишенного своих, доступных внешним чувствам, форм. Наука может только дать названия этим фантомам. *Одно* и то же название может быть приложено ко многим фантомам. Могут даже существовать названия названий. Но было бы противоречием, с одной стороны, видеть в чувственном мире источник всех идей, с другой же стороны—утверждать, что слово есть нечто большее, чем слово, что, кроме существующих в представлении, всегда лишь отдельных существ, имеются еще общие сущности. *Бестелесная субстанция* представляет собою такое же противоречие, как *бестелесное тело*. *Тело, бытие, субстанция*—все это есть одна и та же *реальная* идея. Нельзя отделить мысль от той материи, которая мыслит. Она является субъектом всех изменений. Слово *бесконечный*—*бессмысленно*, если оно не обозначает нашей способности увеличивать без конца всякую данную величину. Так как только материальное доступно восприятию и познанию, то нельзя *ничего* знать о существовании бога. Достоверно для меня лишь мое собственное существование. Всякая человеческая страсть есть механическое движение, которое кончается или начинается. Объекты наших стремлений составляют благо. Человек подчинен тем же законам, что и природа. Сила и свобода—тождественны.

Гоббс систематизировал Бэкона, но не дал обстоятельного обоснования главному принципу—происхождению знаний и идей из чувственного мира. Этот принцип Бэкона и Гоббса был разработан Локком в его «Опыте о происхождении человеческого рассудка».

К- Маркс и Ф. Энгельс,
Святое семейство, или критика «критической критики» (1845). Соч., т. III,
стр. 157—158.

БЕЛИНСКИЙ ОБ АНГЛИИ

1

Англия составляет прямую противоположность и Германии и Франции. Сколькo Германия идеальна, столькo Англия практически положительна; как велики успехи немцев в философии, так ничтожны попытки англичан в абсолютной науке; у англичан источником всех их исторических событий бывает *польза* общества. *Человек* в этом обществе ничего не значит сам по себе, но получает большее или меньшее значение от того, что он имеет, или чем он владеет. Покорение сил природы на службу обществу, победа над материей, пространством и временем, развитие промышленности, как основной общественной стихии, как краеугольного камня здания общества,—вот в чем

сила и величие Англии и ее заслуги перед человечеством. Во многом похожая на древний Рим, *практическая* Англия довершает свое сходство с ним и огромными завоеваниями, причина которых—корыстные расчеты, а результат—распространение цивилизации по всему миру. Но в отношении к искусству Англия ничего общего с древним Римом не имеет: тевтонское племя, двумя слоями, саксонским и нормандским, легшее на почве ее исторического формирования¹, и христианство, как глубоко вошедший в жизнь ее элемент, зарили в национальный дух англичан плодотворные семена поэзии. Но и в поэзии Англия резко отличается от Германии и Франции. Как в стране по превосходству общественной и практической, в Англии особенно развились драма и роман, недоступные для немцев; от французской же поэзии английская отличается и своей художественностью и своим равнодушием к верно изображаемой ею действительности без скорби о неразумности и без радости о разумности этой действительности, без порывания подвигнуть ее возвыситься до идеала. Но как Англия есть страна всевозможных противоречий нравственных, то и невозможно подвести явления ее поэзии под какую-либо определенную точку зрения: так, например, об руку с ее равнодушием к добру и злу действительности идет самый глубокий юмор.

Сочинения Державина. Статья вторая (1843). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1948, стр. 514.

2

Основная идея национально-исторической жизни народа существует всегда как сумма понятий и правил общества; она дает себя чувствовать даже в самых, повидимому, мелочных обычаях и нравах общества. [...] Англичане" суровы, важны и недоступны в обществе; они легче сходятся друг с другом в парламенте, в трибунале, на бирже, чем в салоне, и в последнем они этикетны; их пиры и обеды выражают не светскую, а политически-гражданскую общительность; они преданы семейной жизни, где глава семейства является маленьким деспотом, и где основные принципы отзываются маленьким варварством феодальных времен; в светской же жизни англичане этикетны и скучны с достоинством. В общественных нравах их царствуют чопорность, *prudence*² и самая ограниченная, самая мелкая, стеснительная моральность. Что-то жесткое и грубое есть в их нравах, как необходимый результат вечного торгашества и вечной борьбы промышленного духа с внешними препятствиями. Энергия национального духа англичан, которой они обязаны своим государственным величием, своею всемирной торговлею и своими всемирными завоеваниями и поселениями, трагически выражалась в политических и религиозных переворотах. Отсюда эта мрачность и суровое величие их поэзии; отсюда же происходят и их великие успехи в драматической поэзии: сама история Англии есть ряд трагедий,—и Шекспиру легко могла войти в голову мысль писать трагические хроники Англии: материалы были у него под рукою,—стоило только оживить их духом поэзии.

Сочинения Державина. Статья вторая (1843). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2. Гослитиздат, М., 1948, стр. 515.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма об Англии XVI—XVII веков

¹ Основное высказывание Маркса об Англии XVI—XVII веков, содержащее характеристику первоначального накопления капитала, данную преимущественно на английском материале, мы привели выше, под рубрикой «Классики марксизма об эпохе возникновения буржуазных отношений».

² Джон Локк (1632—1704)—знаменитый английский буржуазный философ-материалист, глава английского просветительства, оказавший широкое влияние на развитие европейского Просвещения.

³ Аввакум (1620—1682)—протопоп, основатель русского старообрядчества, выступавший против церковных реформ и против заимствования иностранных обычаев. Убеждения Аввакума были религиозно-фанатическими и консервативными, однако возглавляемый им раскол принял форму народного движения против феодального гнета. Для Маркса имя Аввакума—нарицательное обозначение пророка, облакающего свои выступления в архаическую библейскую форму.

⁴ Дуне Скот (1265—1308)—средневековый английский философ-схоластик. Подчиня философию богословию, как все представители средневековой схоластики, он в то же время является в философии эмпириком и скептиком.

⁶ Френсис Бэкон (1561—1626)—крупнейший английский мыслитель времен Возрождения, основоположник английского материализма и эмпиризма.

⁶ Якоб Беме (1575—1624)—немецкий философ-мистик.

⁷ Томас Гоббс (1588—1679)—английский философ-материалист и политический деятель.

Белинский об Англии

¹ Сообщаемые Белинским сведения о формировании английской нации неточны. Нельзя считать англо-саксов и нормандских завоевателей Англии двумя слоями одного тевтонского племени. Хотя нормандцы были скандинавского происхождения, однако в момент завоевания ими Англии они были вполне романизованы и по своему языку и культуре ничем не отличались от французов. Они-то и внесли в англо-саксонскую Британию тот романский элемент, который характерен, например, для новоанглийского языка.

² Pruderie—показная добродетель, преувеличенная стыдливость (*франц.*).

ГЛАВА ПЕРВАЯ
РЕНЕССАНСНАЯ ДРАМА В АНГЛИИ

ДЖОН ГЕЙВУД
(1497—1580)

ЗАБАВНАЯ КОМЕДИЯ О МУЖЕ ДЖОНЕ ДЖОНЕ, О ЖЕНЕ ЕГО ТИБ
И О СВЯЩЕННИКЕ СЭРЕ ДЖАНЕ¹

Д ж о н Д ж о н-м у ж
Бог вам на помощь, господа!
Сбежала жена. Не знаю куда.
Молю, чтоб черт подрал бродягу.
Ну, попадетса она в передрягу.
Шатается только туда да сюда,
Найти не могу ее никогда.[...]
Пусть только она откроет дверь,
Готов уж я бить ее теперь.
В аду и в небе, скажу я, други,
Такой не найдете вы битой супруги. [...]

Т и б-ж е н а *(входит)*
Кого колотить ты собрался, дурак?

Д ж о н
О нет, нет, Тиб, ты слыхала не так.

Т и б
Кому угрожал ты лупцовкой такую?

Д ж о н
Соленою мы запаслися трескою;
Ее колотить собрался я, когда
Настанет пост. Хороша, Тиб, еда.

Т и б
Готов ты кричать как мартовский кот,
Но нет никаких о хозяйстве забот.
Твое-то, скажи, хорошо поведение?
К делам я не вижу ни толка, ни рвенья.

Д ж о н
Ну, что ты, жена? Какие дела?
Я рад, что ты, Тиб, здорова, цела.

Садись поудобней. Затоплена печка.
Согрейся скорее, родная овечка.

Т и б

Ах, Джон, не ладно с твоей женой,
И ночью я буду, конечно, больной.

Д ж о н *(в сторону)*

Понятно теперь, где шлялась жена:
От сэра Джана вернулась она;
Когда у него она побывает,
То мне говорит, что она страдает.

Т и б

Что ты бормочешь, Джон, едва?

Д ж о н

Что барыне в гости на час или два
Прилично ходить, дабы развлекаться.

Т и б

Да, сударь галантный, может статья.

Д ж о н

Ну, Тиб, пусть не будет меж нами ссор.

Т и б *(в сторону)*

Обычен меж нами такой разговор.
Не терпится все же ему, коль нельзя
Ругаться иль бить.

Д ж о н *(в сторону)*

Скажу я не ложно,
Что если б с сэром Джаном жена иногда
Не виделась тайно, стряслась беда.
Поп в постели дает ей грехам отпущенье,
А то бы издохла она, без сомненья. [...]

Т и б

Так знай же, Джон, испекли мы пирог.
Сэр Джан, священник, деньгами помог. [...]
Мы попируем теперь отлично,
Но, я так думаю, было б отлично
Позвать сэра Джана, чтоб съесть кусок.

Д ж о н

Я рад, чтобы в этом он нам помог.

Т и б

А коль желаешь его угостить,
Тебе надлежит к сэру Джану сходить,
Чтоб вечером он пришел к нам на ужин.

Д ж о н *(в сторону)*

Какого черта священник нужен?
Но так как уже я дал ей ответ,
Я не решусь возразить ей «нет»,
Иначе начнется у нас перепалка.
Ах, черт возьми, мне было б не жалко,
Чтоб поп провалился с моей женой.

Т и б

Что говоришь ты?

Д ж о н

А то, что мной
Почтен он, и с ним я связан духовно.
Иди же за ним, а я любовно
Пирог сохраню до прихода назад.

Т и б

Джон, ты отправишься, рад или не рад.
С какой же стати итти мне самой?
Ну, отправляйся!

Д ж о н

О, боже мой!
Нет, мне отправляться к нему неприлично.

Т и б

Я так хочу, и это отлично. [...]
Дождешься, мерзавец, ты тумака
Такого, что будет звенеть башка.

Д ж о н *(в сторону)*

Ну, вот! Коль она ругаться стала,
Я вижу, итти мне пора настала.
Пословицу знаю: коль черт схватил,
То лезь ты в пекло, не тратя сил.

{Идет к дому священника.}

Позволит ли сыну отец духовный
Войти или это—поступок греховный?

С э р Д ж а н-с в я щ е н н и к

Я слышу в дверях какой-то стук.
Джон Джон, это ты, не так ли, мой друг?

Д ж о н

Мы просим вас, сэр, весьма умильно,
С женой мы это желаем сильно,
Чтобы вы, сэр Джан, удостоили нас—
На ужин пришли к нам в вечерний час

С э р Д ж а н

Прошу извинить. Не могу явиться.

Д ж о н

Я умоляю вас, сэр, потрудиться,
А коль уговоры мои не сильны,
Исполните просьбу моей жены
Хотя бы, сэр Джан, из чувства приязни.

С э р Д ж а н

Притти не могу я в твой дом из боязни
Внести к вам раздор. Извинись пред женой.
А ужинать будешь ты здесь со мной.

Д ж о н

Иль пробежала черная кошка
Меж вами? Повздорили вы немножко?

С э р Д ж а н

В ней нет порока, она честна,
И только одна у нее вина. [...]
Ее упрекал я неоднократно,
Что поступает она превратно
Тем, что не может без ссоры прожить,
О вечных раздорах с тобой забыть. [...]

Д ж о н

А теперь, сэр Джан, ответ мне нужен:
К кому вы пойдете сегодня на ужин?

С э р Д ж а н

Признаться, Джон, мне все равно.
С моими друзьями у нас решено.
Их двое иль трое... То было в субботу...
Явилась у них большая охота
Сегодня вечером вместе сойтись.
Тогда мы достать угощение взялись.
Вот каждый решил принести, что мог.
А я обещал, что дам им пирог...

Д ж о н

Ну вот, для меня все стало ясно,
Я все понимаю теперь прекрасно.
Друзья эти были—жена сама,
И Марджери с нею, ее кума,
И Анна, младшая дочь соседа,
И ваша милость, сэр Джан. Беседа
Велась у вас, кто купит еду.

С э р Д ж а н

Теперь, Джон, я охотно пойду.

Д ж о н

Давно все готово, и время пришло...
Лишь за задержку мне б не влетело...

Они возвращаются в дом Джона.

• • Т и б

Ты долго шатался, как всегда.
Скажи мне на милость, где вода?
Пред ужином нужно умыть нам руки.
Застыл ты, дурень! Ох, много скуки
С тобою, Джон. За водой иди.

Д ж о н

Ох, снова брань! Да ты погляди:
Мы с сэром Джаном явились вместе.

Т и б

Иди, проклятый, не стой на месте. [..
Привет тебе, мой ненаглядный!
Ну, ужин будет у нас изрядный.

Д ж о н *(в сторону)*

Вот поглядите, как поп к ней льнет.
Постой, приятель, придет твой черед.
(Уходит.)

С э р Д ж а н

Клянусь я небом, надул я болвана,
Не раскусил твой Джон обмана.
Нарассказал я дурню чудес,
Попал он будто в дремучий лес.
Ну, посмеемся мы, друг мой, славно.

Т и б

Ну расскажи, чтоб мне было забавно.

С э р Д ж а н

Я все расскажу, но не теперь;
Ты слышишь,—он открывает дверь.

Д ж о н *входит.*

Д ж о н

О, черт побери! Что здесь творится!
Я об заклад готов с вами биться,
Что ластился поп.

Т и б

Уж ты прилез!
Давай же воду!

Д ж о н

Попутал бес.

Вода в ведерке была до краю.
Я видел отлично, я это знаю.
Потом посмотрел, воды уже нет,
Поднял я ведро, посмотрел на свет,
А с боку-то щель, да еще большая.
Да ты посмотри, жена, какая!

Т и б

А ты заткнул бы дыру.

Д ж о н

Но как?

Т и б

Да воском, конечно. Вот дурак!

Д ж о н

А воск-то где?

С э р Д ж а н

Да вблизи от печки
Там на столе лежат две свечки....

Джон Джон, мудрено неужель
Взять этот воск и заткнуть им шель?

Д ж о н

Да он что камень.

С э р Д ж а н

Да воск от свечки
Погрей немного у этой печки. [...]

Т и б

Что ты ворчишь?

Д ж о н

Вот твердый воск!
Ломаю я пальцы, измучился влоск.
Возьмите пирог. Подгорит, коль дольше
Он будет стоять. Будет места больше.

Т и б

Да мни же ты воск.

Д ж о н

Что стоять у стола?

(В сторону.)

Боюсь, натворю я беды со зла.

{Сэру Джану.}

Садитесь, сэр Джан, прошу вас умильно.

Т и б

Да мнешь ты воск недостаточно сильно.
Садитесь за ужин, прошу вас, сэр Джан.

Д ж о н *(в сторону)*

При чем я останусь, глупый баран?
Ужель не дадут мне хоть малый кусочек?

Т и б

Мни воск усердней, милый дружок. [...]

(В сторону.)

Воск рога носец усердно мнет,
Сюда и лицо он не повернет.

С э р Д ж а н

Скажи, куманек, как идет работа?

Д ж о н

Идет. *(В сторону.)* Навязалась лихая забота.
Болят мои руки. На жарком огне
Глаза растопились и душно мне.
Вот так придумали затею!
А я повернуться к ним не смею. [...]
Пускай обоих пожрал бы ад—
Ее и его. Я был бы рад,
Чтоб они пирогом своим подавились,
Чтоб в преисподню они провалились.

Т и б

Мой милый Джон, не пойму никак,
О чем ты ворчишь, чем обижен так?

Д ж о н

Да разве не бьюсь над ведром довольно?
Так мну я воск, что пальцам больно. [...]
Скажи, сэр Джан, хорош был пирог?
Урвать я малый кусочек не мог. [...]
Эх, черт возьми! А воск—холодный.
Ужели и спать я уйду голодный? [...]

Т и б

Пока свой воск ты мял при огне,
Тебя мы кормили. Ты сыт вполне.

Д ж о н

Какое же вы давали мне блюдо?

С э р Д ж а н

Тебя, о Джон, мы кормили не худо,
И пивом и хлебом. Ты ел пирог.
Ужель ты насытиться этим не мог?

Д ж о н

Нет, сударь.

Т и б

Мы к печке носили пиво.
Ты ел пирог. Не помнишь? Вот диво.

Д ж о н

С ума ль я сошел? Да что они врут?
Ничего я не пил. Я работал тут.

Т и б

А мясо не ел ты, Джон? Неужели?

Д ж о н

Нет, ни кусочка. Вы сами все съели.

Т и б

И пиво не пил ты?

Д ж о н

Не пил ни росинки.
От голода стал я слабее былинки.

С э р Д ж а н

Как жаль мне тебя! Клянусь головой!

Т и б

Да правда ль! А где же ужин твой?

Д ж о н

Не ел я.

Т и б

Ты лжешь!..

Д ж о н

Нет, это верно.
Себя я чувствую очень скверно [...]

Лицо я свое у огня опалил,
Одежду прожег я, глаза ослепил.
Терпеть все это никак нет мочи.
Ужели у печки торчать мне до ночи,
Чиня ведро—этот сгнивший хлам?
Оно развалилось, смотри, пополам. [...]
Не двигайся с места иль ждет оплеуха
Тебя, проклятая, мерзкая шлюха.
Получишь ты в морду лопату углей.

Т и б *(сэру Джану)*

Из дома гони подлеца смелей.

Д ж о н

Сама убирайся ты с бритым хрычком.

С э р Д ж а н

Тебе подлецу солгать нипочем.

Д ж о н

Скорей убирайся иль в морду я дам. (...)

Т и б

Ну, сунься!

Д ж о н

Попробуй!

С э р Д ж а н

Нет, сунься сам! [...]

Т и б

Бей его, сэра Джана! Бей его с размаху!

Д ж о н

Святой Георгий! Не знаю я страха.

Тут они дерутся некоторое время,
а затем сэра Джана и Тиб уходят.

Ах, господа, а бил я их как!
Над ними трудился здоровый кулак,
Их обработал по милости бога.
У них синяков, наверное, много.
Отсюда они убежали вдвоем.
Теперь я хозяин в доме своем!
Куда ж убежал священник с нею?
К себе, должно быть. Думать не смею.
Что она там осталась и что рога
Они мне наставят. Мне честь дорога.
Однакож какого дал я маху.
Уж натерплюсь теперь я страху
Ну, вот, побегу скорей туда.
Прощайте же, знатные господа.

John Heywood, A merry play
between Johan Johan the husbände,
Tyb, his wife and syr Jhan, the
preest (1533). Перепечатано из книги:
Б. И. П у р и ш е в, Хрестоматия
по западноевропейской литературе.
Эпоха Возрождения, стр. 497—510.
Перевод С. Н. П р о т а с ь е в а.

ГОРБОДУК¹

(1561)

ОПИСАНИЕ ПАНТОМИМИЧЕСКИХ ИНТЕРМЕДИИ

*Распорядок немого зрелища
перед первым действием и его объяснение*

Сначала начинали играть скрипки, во время чего на сцену выходило шестеро диких людей, одетых в листья. Из них первый нес на спине связку прутьев, которую они яростно и все вместе изо всех сил старались сломать; но им не удавалось сломать ее. Потом один из них вытащил один прут и сломал его, и остальные, вытаскивая все остальные прутья, легко ломали их, один вслед за другим; когда же прутья были в связке, они напрасно пытались осуществить это. Сделав это, они удалились со сцены, и музыка прекратилась. Это обозначало, что объединенное государство противостоит любой силе, но что, будучи раздроблено, оно легко может быть побеждено, как это видно из разделения герцогом Горбодуком между его двумя сыновьями страны, которую он до того держал в единовластии; и о раздоре между братьями, между которыми она была поделена.

*Распорядок немого зрелища
перед вторым действием и его объяснение*

Сначала начинала играть роговая музыка, во время которой на сцену выходил некий король в сопровождении своей знати и джентльменов. И после того как он уселся на приготовленном для него троне, вошел и опустился перед ним на колени важный и пожилой джентльмен и предложил ему стеклянный кубок с вином, от которого король отказался. Потом вошел бодрый и веселый молодой джентльмен и преподнес королю золотой кубок с ядом, который король принял. Выпив, он немедленно упал мертвым на сцену, и его унесли оттуда прочь его лорды и джентльмены, и тут музыка прекратилась. Это обозначало, что поскольку стекло по своей природе не содержит никакого яда, но светло и прозрачно и не склоняется ни перед каким искусством, так же и верный советник не содержит никакого предательства, но прям и открыт, не склонен к лицемерному выражению чувства, но дает здравые советы, которые неблагоразумный властелин отвергает. Великолепнейший золотой кубок, наполненный ядом, обозначает лесть, которая под приятной личиной угодливых слов таит смертельный яд, губящий вкушающего из него властителя, как это произошло с двумя братьями, Феррексом и Поррексом, которые, отвергнув здравые наставления мудрых советников, доверились юным паразитам и тем самым причинили себе гибель и разорение.

*Распорядок и значение немого зрелища
перед четвертым действием*

Сначала начинали играть гобой, и в это время из-под сцены, как будто из ада, появлялись три фурии—Алекто, Мегера и Тизифона—в черных одеждах, запятнанных кровью и с языками пламени, с туловищами, подпоясанными змеями, с головами, увенчанными змеями вместо волос; у одной в руке была змея, у второй—плеть, а у третьей—пылающий факел; каждая гнала перед собой короля и королеву, которые, побуждаемые фуриями, естественно убили собственных детей. Имена этих королей и королев были следующие: Тантал, Медея, Атамас, Ино, Камбиз, Алтея; после того как фурии и они трижды обошли сцену, все они удалились, и тогда музыка

прекратилась. И это обозначало противоестественные убийства, следующие за этим, а именно убийство Поррекса, убитого собственной его матерью, и короля Горбодука и королевы Видены, убитых собственными подданными.

*Распорядок и значение немого зрелища
перед пятым действием*

Сначала раздались звуки барабанов и флейт, и в это время на сцену вышел отряд аркебузчиков и вооруженных людей в боевом порядке. Они выстрелили из своего оружия и, после того как отряд трижды промаршировал вокруг сцены, все удалились, и барабаны и флейты замолкли. Это обозначало мятежи, восстания, бои и гражданские войны, следующие за этим, как они случились в Великобританском королевстве, которое в течение пятидесяти лет и более того раздиралось гражданской войной между знатью после смерти короля Горбодука и его потомков, из-за требования некоторых ограничений в престолонаследии до времени Денвалло Молмуциуса, который привел страну к монархии.

Thomas Norton and Thomas Sackville, *Gorboduc* (1561). Приведено в книге: Henry Morley, *English plays*, s. 1. a., pp. 50—64.

ДЖОН ЛИЛИ
(1554?—1606)

АЛЕКСАНДР И КАМПАСПА¹
(1584)

Отрывок из комедии

Платон. Диоген, не явившись вместе с нами к Александру, ты забыл свой долг.

Диоген. А я думаю, что ты забыл свое призвание, согласившись ятти к царю.

Платон. Ты так же гордишься своей невежливостью, как другие своей добродетелью.

Диоген. А ты, будучи философом, столько же тщеславишься тем, чтоходишь на придворного, сколько настоящий придворный стыдится походить на философа.

Аристотель. Отложи в сторону свой ригоризм, Диоген, ведь всем известно, что ты прежде занимался подделкой фальшивой монеты.

Диоген. А ты, хотя и не делал фальшивых денег, зато подделывал свой собственный характер.

Аристотель. Ты потому так презираешь двор, что, будучи искривлен нравственно и физически, совершенно не годишься для роли придворного.

Диоген. Лучше быть кривым и держать себя прямо, чем быть прямым и гнуть спину при дворе.

Аристотель. Платон, что ты думаешь о Диогене?

Платон. Что он сумасшедший Сократ. Впрочем, пойдем отсюда.

Александр. Чему приписать, Диоген, что ты не хочешь оставить своей бочки и притти ко мне во дворец?

Диоген. Тому, что от моей бочки до твоего дворца ровно такое же расстояние, как от твоего дворца до моей бочки.

Александр. Как? значит, ты не питаешь к царям никакого уважения?

Диоген. Никакого.

Александр. Почему?

Диоген. Потому что они не боги.

Александр. Они—земные боги.

Диоген. Да, боги из земли.

Александр. Платон думает иначе.
 Диоген. Я очень рад этому.
 Александр. Почему?
 Диоген. Потому что я не желал бы, чтобы кто-нибудь думал так, как думает Диоген, исключая самого Диогена.
 Александр. Если во власти Александра сделать что-нибудь приятное тебе, скажи—и получишь желаемое.
 Диоген. В таком случае я просил бы тебя посторониться и не отнимать у меня того, чего ты не можешь дать,—солнечного луча.
 Александр. Чего же ты еще желаешь?
 Диоген. Ничего из того, что ты мне можешь дать.
 Александр. Но ведь я повелеваю целым миром.
 Диоген. А я его презираю.
 Александр. Знаешь ли ты, что стоит мне захотеть—и через минуту ты не будешь существовать?
 Диоген. Да, это так, но, с другой стороны, я все-таки когда-нибудь умру, не спрашиваясь, хочешь ли ты того или нет.
 Александр. Скажи, Диоген, как можно научиться быть довольным своим жребием?
 Диоген. Разулившись желать.
 Александр. Гефестион, если бы я не был Александром, я хотел бы быть Диогеном.

John Lily, Alexandre and Campaspa (1584). Приведено в книге: Н. И. Стороженко, Предшественники Шекспира, т. I, Лили и Марло, СПб, 1872, стр. 119—121. Перевод Н. И. Стороженко.

ОБРАЗЧИК ЭВФУИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ¹

«Молодой человек,—так начал Эвбулус²,—хотя мое знакомство с вами слишком мало, чтоб я имел право просить вас, а мой авторитет еще меньше, чтоб я имел право приказывать вам, тем не менее мое доброе желание дать вам совет должно побудить вас поверить мне, а мои седые волосы—вестники опытности—заставить вас послушаться меня, ибо чем более я вам чужой, тем более вы должны быть мне обязаны. Подобно тому как ваше рождение носит на себе точный и ясный отпечаток благородной крови, так ваше воспитание кажется мне большим пятном на родословной столь благородного существа, почему я принужден думать, что или у вас не было никого, кто бы вам мог дать добрый совет, или ваши родители своим баловством сделали вас легкомысленным; или они были слишком неблагодарны, оставляя вас без наставления; или они желали видеть вас ленивым; или вы сами пожелали остаться нерадивым. Разве ваши родители не знали, что детский возраст походит на воск, способный принимать какую угодно форму? Кто, подобно Милону³, хочет поднимать быка, должен приучиться носить его теленком; кто хочет иметь прямое дерево, не должен гнуть его, когда оно еще ветка. Подобно тому как раскаленное железо принимает под ударами молота любую форму, которую оно, остывши, сохраняет навсегда, точно так же и нежный ум ребенка, если ему сызмала внушать любовь к прилежанию, сохранит это качество и в зрелом возрасте».

Из книги Джона Лили «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (John Lily, Euphues, the Anatomy of Wit, 1579). Приведено в книге: Н. И. Стороженко, Предшественники Шекспира, т. I, примечания, стр. 39—40. Перевод Н. И. Стороженко.

РОБЕРТ ГРИН

(1558?—1592)

ВЕКФИЛЬДСКИЙ ПОЛЕВОЙ СТОРОЖ¹

(1592)

Отрывки из комедии

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА II. В ВЕКФИЛЬДЕ

Входят судья, граждане, Джордж Грин и сэр Николас Майнеринг со своей грамотой.

Судья

Сэр Маннеринг, отойдите в сторону. Покамест мы совещаемся, как лучше поступить. Граждане Векфильда, граф Кендаль прислал к нам за провиантом, а, помогая ему, мы становимся изменниками перед королем. Поэтому, сограждане, прошу вас сказать свое мнение.

Граждане

Как ты, так и мы,—одного мнения.

Судья

Итак, сэр Маннеринг, мы решили.

Маннеринг

Что?

Судья

Конечно, так: мы не пошлем графу Кендалю никаких припасов, потому что он изменник королю. Помогая ему, мы становимся такими же изменниками.

Маннеринг

Послушайте, векфильдцы, вы безумны.
Ужель не заставляет вас опасность
Благоразумно выдать нам припасы?
У графа войско силой в тридцать тысяч.
Он уничтожит и сравнит с землей
Тот город, что ему перечить будет.
Глупцы, к своей вы гибели стремитесь.
Пошлите графу нужный провиант.
Жалея вас, не подойдет он ближе
К Векфильду.

Судья

Сэр Маннеринг, ты получил ответ
И можешь удалиться.

Маннеринг

Ну, хорошо, Удроф, коль так тебя зовут, ты проклянешь свой дерзкий отказ. Все сидящие на этой скамье оплачут тот час, когда они не исполнили приказ лорда.

Судья

Делай, что хочешь; мы тебя не боимся.

М а н н е р и н г

Вы видите печати? До тех пор, как вы вернетесь в город, я получу все, что нам нужно.

Д ж о р д ж

Эй, гордый шут, ты судьям поклонись.
В них видишь самого ты короля
Иль вылетишь ты головой вперед.

М а н н е р и н г

А ты-то кто?

Д ж о р д ж

Так знай, что Джордж я Грин,
Я верен королю.
Скажи, изменник, как решился ты
Нахальным быть пред этими людьми?
Вы на скамье, сограждане, соседи.
Мы королю Британии верны.
Мы англичане и друзья Эдуарда
С тех пор, как мы зачаты. Наши думы
Принадлежат творцу, сердца—монарху.
Имущество, почтение и тела—
Для одного Эдуарда, а для вас,
Изменников, остались лишь мечи,
Готовые умыться вашей кровью,—
Умрем скорей, чем вам дадим припасы.

С у д ь я

Ну, Джордж наш Грин, ты здорово сказал.

Г р а ж д а н е

Пускай же Грин за нас ему ответит.

Д ж о р д ж

Ну, сэр, припасов нет. Чтоб вас спасти,
Мы не дадим и бычьего копыта.

М а н н е р и н г

Я наглостью твоею поражен.
Итак, решился ты перечить лорду?
Не знаешь ты, как он могуч и силен.
Пойми же, друг, не от себя пришел я.
На грамоту вот эту погляди.

Д ж о р д ж

Дай посмотреть. А чьи печати это,
Скажи ты мне?

М а н н е р и н г

Смотри сюда, вот Кендаля печать.
Вот Бонфильд приложил сюда свою.
Вот тут свою печать привесил Армстронг.

Д ж о р д ж

А я скажу вам, сэр: если бы сын доброго короля Эдуарда приложил печать к такой грамоте против короля, своего отца, я тогда назло изменнику разорвал бы ее так. *(Разрывает приказ.)*

М а н н е р и н г

Как? Ты разорвал порученье моего лорда? Ты расквешься в этом, а также весь Векфильд.

Д ж о р д ж

Что с вами? Или у вас желчь разлилась? Я вам дам пилюли, которые охладят ваш желудок. Теперь клянусь душой моего отца, а он был честным йоменом, вы, гордый рыцарь, проглотите эти печати или острие моего кинжала.

М а н н е р и н г

Это —шутка, надеюсь.

Д ж о р д ж

Вы это увидите раньше, чем мы расстанемся.

М а н н е р и н г

Коль нет другого выхода, ничего не поделаешь. (*Глокает печать.*)
Прошу тебя, Джордж, довольно одной.

Д ж о р д ж

Если одна прошла благополучно, то и другие не повредят. Ну-ка, сэр.

Маннеринг проглатывает остальные печати.

Теперь, сэр, вы можете идти к графу Кендалю и все рассказать ему. Хотя я разорвал его большую грамоту, но из уважения к нему посылаю через вас все печати.

М а н н е р и н г

Сэр, я исполню ваше поручение. (*Уходит.*)

Д ж о р д ж

Пускай он передаст своему лорду, что он говорил с Джорджем Грином, известным полевым сторожем города Векфильда, у которого найдется лекарство для дураков и пилюли для изменников своему государю. Граждане, довольны ли вы тем, что я сделал?

С у дья

Довольны, Джордж.
Достойно отстоял ты честь Векфильда,
Так рыцаря надменного смирил.
Сегодня будь ты гостем у меня.
Награду заслужил ты и почет.

Все уходят.

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

СЦЕНА I. В БРКДФОРДЕ

Король Эдуард, король Иаков, свита и Джордж Грин.

Э д у а р д

Твою пожать мне руку дай, Джордж Грин,
Отныне под моею ты защитой.
Я, сам король, к тебе сюда приехал
И вижу я теперь, что слух правдив.

Д ж о р д ж

Благодарю смиренно, государь.
Как подданный, я лишь исполнил долг,

Вступив в борьбу с мятежным гордым графом.
Я милости такой не заслужил.

Э д у а р д

Я до отъезда даровать хочу
Тебе все то, что в силах я. Скажи,
Что может сделать для тебя Эдуард?

Д ж о р д ж

Мой государь, зазноба у меня
Прекраснее серебряной луны,
А старый Грайм ее не хочет выдать
За полевого сторожа, хотя
Я в ней, она ж во мне души не чаает.

Э д у а р д

А где она?

Д ж о р д ж

Она в моем дому,
Но не желает выйти за меня,
Пока не разрешит ее отец.

Э д у а р д

Коль в этом горе, все устроим быстро.
Пошлю за Граймом и его заставлю.
Он мне, не сомневайтесь, не откажет. [...]

Входят Мосгров, Кодди, Грайм,
У или в женской одежде и Беттрис.

Где твой отец, мой Кодди?

К о д д и

Мой государь, отец мой пред тобой.

Э д у а р д

Не опускайся, Мосгров, на колени:
Невместно это с возрастом твоим.

М о с г р о в

Да здравствует наш государь!
Живи счастливо много лет.
Принять ты удостой простой подарок
От старого и верного слуги.
Король Шотландский мне вручил его.
Он с честью послужил. Возьми его.

Э д у а р д

Спасибо, Мосгров, за такой подарок,
Мечом ты этим короля сразил.
Им в рыцари тебя я посвящаю.

М о с г р о в

Увы, как быть теперь? Король, я беден.

Э д у а р д

Так Медделомский замок получи
Ты от меня. Коль этого нехватит,
Я дам еще, чтоб поддержать твой сан.
Джордж, где твоя зазноба?

Д ж о р д ж

Вот, государь, она.

Э д у а р д

А ты—ее отец?

Г р а й м

Да, государь, отец.

Э д у а р д

А выдашь ли ты дочь за Джорджа Грина?

Г р а й м

Да, сударь, коль он мне разрешит
Вот с нею повенчаться.

(Указывает на Уили.)

Э д у а р д

А ты что скажешь, Джордж?

Д ж о р д ж

От всей души на это соглашаюсь.

Г р а й м

Тогда ему я Беттрис отдаю.

У и л и

Мой брак не может состояться с Граймом:
Я, государь, не женщина—мужчина.
Хозяин мой—Джордж Грин; ему служу
И для него я Грайма обманул.

Э д у а р д

Да это мальчик! Что ты скажешь, Грайм?

Г р а й м

Ну что же, государь, скажу я только,
Что плутовства в нем хватит на весь мир.
Но, все равно теперь. Пусть Джордж полу
И дочь мою и земли.

Э д у а р д

Тебя, мой Джордж, я должен наградить
Достойно. Половину получи
Ты состоянья Кендаля и все,
Чем в Бредфорде владел я до сих пор.
Я за тобой все это закрепляю.
Стань на колени, Джордж!

Д ж о р д ж

Что вам угодно сделать, государь?

Э д у а р д

Хочу, чтоб стал ты рыцарем, мой Джордж.

Д ж о р д ж

Я, государь,, прошу вас об одном.

Э д у а р д

О чем?

Д ж о р д ж

Пусть йоменом живу я и умру.
Как жил отец, пускай живет и сын.
Ведь больше чести, коль свершает подвиг
Простец, чем человек в высоком сане.

Э д у а р д

Пусть будет так.

И а к о в

Король, прошу, освободи меня.
Определи мой выкуп.

Э д у а р д

Джордж Грин, определи ты королю
Достойный выкуп.

Д ж о р д ж

Нет, государь, куда мне это делать!
Я не привычен.

Э д у а р д

Не отклоняй ты этой чести, Джордж.

Д ж о р д ж

Пускай король Шотландский восстановит
Все города, разрушенные им,
И пенсии назначит для сирот,
Отцы которых на войне погибли.
Затем пускай залог он здесь оставит
И едет с миром.

Э д у а р д

Доволен ты, мой брат?

И а к о в

Благодарю тебя, мой брат, за это.
В залог тебе я оставляю замки.

Э д у а р д

Вполне доволен я. К тебе на ужин
Приду я, Джордж. Затем хочу проверить,
Прекрасна ль так Джен Варлей, как о ней
Король Иаков мне всегда твердит.

Robert Greene, The pinner
of Wakefield (1592). Перепечатано
из книги: Б. И. Пуришев,
Хрестоматия по западноевропей-
ской литературе. Эпоха Возрожде-
ния, стр. 514—517, 535—538. Пере-
вод С. Н. Протасьева.

ГОРЬКИЙ О ГРИНЕ

[...] В руки мне попала толстая книга с оторванным началом; я стал читать ее и ничего не понял, кроме рассказа на одной странице о короле, который предложил простому стрелку звание дворянина, на что стрелок ответил королю стихами:

Ах, дай мне жить и кончить жизнь свободным селянином,
Отец мой был мужик простой,—мужик мне будет сыном.
Ведь славы больше в том, когда наш брат, простолюдин,
Окажется крупней в делах, чем знатный господин.

Я списал тяжелые эти стихи в тетрадь, и они много лет служили мне чем-то вроде посоха страннику, а может быть и щитом, который защищал меня от соблазнов и скверных поучений мещан,—«знатных господ» той поры. Вероятно в жизни многих юношей встречаются слова, которые наполняют молодое воображение двигающей силой, как попутный ветер наполняет парус.

Лет через десять я узнал, что это стихи из «Комедии о веселом стрелке Джордже Грине и о Робин Гуде», комедии, написанной в XVI веке предшественником Шекспира — Робертом Грин. Очень обрадовался, узнав это, и еще больше полюбил литературу, издревле верного друга и помощника людям в их трудной жизни.

О том, как я учился писать (1928).
Перепечатано из книги: М. Горький, Избранные литературно-критические статьи, Гослитиздат, 1941, стр. 239—240.

КРИСТОФЕР МАРЛО

(1564—1593)

ТРАГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ФАУСТА¹

(1588)

Отрывки из трагедии

1

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Входят Добрый Ангел и Злой Ангел.

Добрый Ангел

О Фауст, брось отверженную книгу,
Что пред тобою, не читай ее,
Твоей души она соблазном будет
И навлечет тяжелый божий гнев
На голову твою. Читай, читай
Священное писание, а это
Есть богохульство.

Злой Ангел

Фауст, укрепляйся

В прославленном искусстве этом, все
В нем включены сокровища природы;
Будь на земле тем, чем Юпитер в небе:
Владыкой, повелителем стихий.

Ангелы уходят.

Ф а у с т

О, как меня властительно волнует
Одна лишь мысль об этом. Значит, я
Заставлю духов делать все, что только
Покажется желанным мне —заставлю
Мои недоуменья разрешить
И выполнить все, что ни пожелаю,
Что молвит дерзновенье? Повелю им
Я в Индию за золотом лететь,
Опустошить глубины океана,
Лишив его восточных жемчугов,
Исследовать все уголки в пределах
Вновь найденного мира, чтоб оттуда
Достать плодов и царственных сластей,
Заставлю их читать мне строки новой,
Чудесной философии, вещать мне
О тайнах чужеземных королей;
Германию велю им опоясать
Стеной из меди, быстрый Рейн принудить,
Чтоб лентой окружил он Виттенберг,
Наполнить школы пышными шелками,
Чтоб, нарядившись в них, ученики
Смотрели браво; созову солдат
На деньги, принесенные в добычу—
Мне—созванными мною же войсками;
Принц Пармский² будет изгнан из страны,
Я воцарюсь над всеми областями
Единственным владыкою, заставлю
Подвластных духов мне изобрести
Для целей наступательных орудья
Причудливей, чем огненный корабль,
Что вспыхнул у Антверпенского моста³.

Входят Вальдес и Корнелиус.

Привет, Вальдес, привет, Корнелиус!
Я вас прошу благословить меня
Богатствами беседы вашей мудрой.
Мой друг Вальдес, и ты, Корнелиус,
Узнайте, вашим словом я склонен:
Хочу заняться магией, возжаждал
Упитесь сокровенною наукой.

Противна философия, темна,
Наука врачевания и право—
Для нищенских умов, презренной всех
Наука теологии презренной,
Ничтожной, жесткой, подлой. Магия,
Лишь магия одна меня пленила!
Так помогите ж мне, друзья мои,
В моем желаньи стать искусным магом,
И я, смутивший пастырей церковных
Богатством ярким сжатых силлогизмов,
Я, вынудивший гордость Виттенберга,
Весь цвет его, стекаться шумным роем
На разрешенье спутанных проблем,
Как некогда отверженные духи
Роились вокруг Музайоса⁴, когда

Он с песней снизошел в Аид,—я буду
Агриппе⁵ равен в знаниях сокровенных,
Кто властью над тенями всю Европу
Заставил преклониться перед ним.

В а л ь д е с

Твой светлый разум, Фауст, эти книги,
И опытность, достигнутая нами,
Раскинут власть над духом всех народов,
Заставят их включить нас в лик святых.
Как мавры дальней Индии послушны
Испанским повелителям своим,
Так духи всех стихий ежеминутно
К услугам нас троих; лишь захотим,
Как львы, оберегать они нас будут;

Из новых стран Америки похитят
Руно, что ежегодно заполняет
Сокровищницу старого Филиппа,—
Все это, если Фауст тверд в решении.

Ф а у с т

Вальдес, об этом более ни слова:
Я в этом тверд, как ты—в решении жить.

К о р н е л и у с

Мне духи говорят, что им возможно
Прогнать моря с их ложа и достать
С морского дна всю скрытую добычу,
Сокровища погибших кораблей.
Что говорю я, больше: все богатства,
Которые во впадинах земли,
В гигантских недрах праотцами скрыты,
Подвластные, они исторгнут нам.
Чего ж троим недостает нам, Фауст?

Ф а у с т

У нас есть все, Корнелиус! О счастье!
Идем, и покажи мне что-нибудь
Из области магических явлений,
Чтоб духов где-нибудь в тенистой роще
Мог вызвать я и обладал вполне
Восторгами такими неземными.

2

СЦЕНА ПЯТАЯ

Ф а у с т в своем рабочем кабинете.

Ф а у с т

Теперь ты, Фауст, должен навсегда
Быть осужден, и нет тебе спасенья;
К чему же размышлять о небесах,
К чему теперь тебе о боге думать?
Прочь эти все мечты, отчайся в нем
И твердо положишь на Вельзевула.

Назад, ни шагу больше. Фауст, смело!
Зачем же ты колеблешься? А! Что-то
Звучит мне прямо в уши: «Отрекись
От магии и возвратися к богу!»
Так. Фауст возвратится к богу.—К богу? —
Тебя не любит он, и одному лишь
Ты служишь богу—прихотям своим,
Где царствует покорность Вельзевулу;
Ему построю я алтарь и церковь,
Ему я в виде жертвы принесу
Кровь теплую детей новорожденных.

Входят Добрый Ангел и Злой Ангел.

Д о б р ы й А н г е л .

О милый Фауст, брось искусство
Проклятое.

Ф а у с т

Молитвы, сокрушенья,
Раскаяние! Что в них?

Д о б р ы й А н г е л

В них пути.

Что приведут тебя отсюда к небу.

З л о й А н г е л

Нет, Фауст, думай только об одном:
О славе, о богатстве.

А н г е л ы у х о д я т .

Ф а у с т

О богатстве!

И Эмден⁶ будет мне принадлежать.
Какой же бог сразит меня, когда
Со мною рядом будет Мефистофель?
О Фауст, прочь боязнь, забудь сомненья.
Приди ко мне скорее, Мефистофель,
И радостную весть мне принеси
От Люцифера мощного! [...]

Входит Мефистофель.

Что ж говорит великий Люцифер?

М е ф и с т о ф е л ь

Он говорит, чтоб Фаусту служил я
Всю жизнь, когда он это пожелает
Приобрести ценой своей души.

Ф а у с т

Уж Фауст для тебя дерзнул на это.

М е ф и с т о ф е л ь

Но нужно, Фауст, сделать завещанье
Формальное, и дарственную запись
Своею нужно кровью написать.

Для полной достоверности ты должен
Ему такой представить документ.
А если ты не хочешь, так сейчас же
Я возвращаюсь в ад.

Фауст

Нет, подожди.
Постой, и объясни мне, Мефистофель,
Зачем ему нужна моя душа.

Мефистофель

Расширить царство.

Фауст

Это есть причина,
Что он стремится так нас искушать?

Мефистофель

Скажи, ты душу мне свою отдашь?
Отдашь,—тебе служить, как раб, я буду
И больше дам, чем сможешь ты спросить.

Фауст

Конечно, Мефистофель, эту душу
Ты можешь взять.

Мефистофель

Тогда, без колебаний,
Порань себе кинжалом руку, Фауст,
За душу поручись своею кровью,
Чтоб в некий день великий Люцифер
Мог взять ее, как собственность. Исполни—
И будь велик, как Люцифер.

Фауст (*нанося себе рану кинжалом*)

Гляди,
Я из любви к тебе поранил руку,
И собственною кровию моей
Свидетельствую ныне, что навеки
Моя душа принадлежит ему,
Верховному владыке вечной ночи.
Да здравствует великий Люцифер!

3

СЦЕНА ШЕСТНАДЦАТАЯ

Фауст (*студентам*)

О, помолитесь за меня, помолитесь за меня! Если вы услышите
какой-нибудь шум, не приходите ко мне, потому что ничто меня не может
спасти.

Второй студент

Молись, Фауст, а мы попросим бога, чтобы он сжалился над тобой.

Фауст

Прощайте, друзья мои. Если мне суждено дожить до утра, я навещу вас,
если нет,— значит, Фауст в аду.

Фауст, прощай!

Студенты уходят. Часы бьют одиннадцать.

Фауст

О Фауст,

Один лишь час еще перед тобою,—
И будешь ты навеки осужден!
Молю, остановитесь, сферы неба,
Чтоб время прекратилось, чтобы полночь
Не приходила больше никогда.
Лучистое природы око, вспыхни,
Зажгись опять и сделай вечный день.
Или позволь, чтоб этот час продлился
Год, месяц, хоть неделю, день один,
Чтоб Фауст мог раскаяться и душу
Спасти свою!

[...]

Часы бегут, вперед несутся звезды,
Уходит время, должный час пробьет,
И дьявол явится, и Фауст будет
Навеки осужден. О, если б мог я
До бога моего прыжком достигнуть!

[...]

Громады гор, сюда, сюда, скорее,
Низриньтесь на меня, меня закройте
От мщения разгневанного бога!
Нет! Нет!

Тогда скорее брошусь в глубь земли.
Земля, разверзнись! Нет, она не хочет
Дать мне приют! Я к вам взываю, звезды!
Вы, что моим рождением заправляли,
Вы, чье влияние дало смерть и яд,
Скорей умчите Фауста к высотам,
Как дымный пар, в провалы облаков,
Растущих там, чтоб в час, когда, созревши,
Обрушатся они на сонный воздух,
Из пастей их дымящихся мои
Низверглись члены мертвыми и только б
Моя душа взошла на небеса!

Часы бьют половину.

А! Полчаса прошло! Все вдруг пройдет!

О боже!

Пусть ты простить души моей не хочешь,
Но ради крови, пролитой Христом,
Как выкуп за меня, молю, назначь мне
Какой-нибудь конец для вечных мук;
Пусть Фауст будет жить в аду столетья,
Тысячелетья, сотни тысяч лет,
Но наконец—пусть, наконец—спасется!
О, нет конца для осужденных душ!

Моя душа должна навеки жить,
Чтоб быть в аду и мучиться. Да будут
Те прокляты, кем я рожден на свет!

Нет, Фауст, проклинай себя, пусть будет
Тобою проклят Люцифер, который
Тебя лишил блаженства в небесах!

Часы бьют двенадцать.

А! Полночь! Полночь! Тело, превратись
В прозрачный воздух или за тобою
Сейчас примчится Люцифер из ада.

Гром и молния.

Душа моя, будь каплями воды,
Сокройся в океан, будь там незримой.

Входят дьяволы.

О боже! Боже! Не смотри так страшно!
Ехидны, змеи, дайте мне пожить!
Ты, безобразный ад, не разверзайся!
Не приходи за мною, Люцифер!
Все книги я сожгу!—А! Мефистофель!

Дьяволы уходят с Фаустом.
Входит хор.

Хор

Сломалась ветвь, которая могла бы
Достигнуть роста полного, сожжен
Побег зеленый лавра Аполлона,
Что цвел порой в ученом этом муже.
Нет Фауста, погиб. Заметьте ныне
Его паденье адское, чтоб мудрый
Был предвешен сей демонской судьбой
Тому, чтоб лишь дивился, что запретно
И что влечет своею глубиною
Такие дерзновенные умы
Стремиться дальше, чем велит нам небо.

(Уходит.)

Christopher Marlowe, The
tragicall history of Dr. Faustus (1588).
Перепечатано из книги: К. Марло,
Трагическая история доктора
Фауста, изд. К. Ф. Некрасова, М.,
1912, стр. 29—36, 59—65, 148—152.
Перевод К. Д. Бальмонта.

БЕЗБОЖИЕ МАРЛО¹

1

Он [Марло] утверждает, что Моисей был только фокусником и что некий Эриотс может делать больше, чем он; что первоначально религия произошла от необходимости держать в страхе народ; что Моисею, научившемуся в Египте всем искусствам, легко было обмануть евреев, народ грубый и простой; что Христос был сыном плотника и что если евреи, среди которых он жил, распяли его, то они лучше знали его и его происхождение...

Из доноса Ричарда Бема на Марло.
Приведено в книге: Н. И. Сто-
роженко, Предшественники Шекс-
пира, т.1,.;примечания, стр.64, |:

Никому из предшественников не уступал в атеизме и нечестии и понес одинаковую с ними Кару наш соотечественник, недавно умерший Марло, человек ученый, воспитанник Кембриджского университета, занимавшийся, впрочем, сочинением драматических произведений и непристойных стихов. Этот человек, давший слишком много воли своему уму и совершенно распустивший удила своих страстей, скоро дошел, до такого неистовства, что отрицал бога и его сына, Иисуса Христа, и не только богохульствовал на словах против св. троицы, но даже, по весьма достоверным сведениям, писал об этом предмете целые книги, в которых доказывал, что спаситель был обманщик, а Моисей—фокусник и колдун, что библия есть собрание пустых нелепых сказок, а религия—изобретение политиков. Но смотрите, какой крюк господь вонзил в ноздри этого лаявшего пса! В смерти его правосудие божие проявилось самым очевиднейшим образом в том, что рука, которую он писал свои богохульные сочинения, сама пронзила мозг, задумавший их!

Из трактата Томаса Берда «Сцена: божьего суда» (Thomas Bird, Theatre of God's Judgements, 1597). Приведено в книге: Н. И. Стороженко, Предшественники Шекспира, т. I, стр. 213—214.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СПОРЫ ВОКРУГ РЕНЕССАНСНОЙ ДРАМЫ¹

1

В противоположность итальянцам и немцам, соблюдающим известные правила при сочинении театральных пьес, англичанин поступает в этом случае самым нелепым и беспорядочным образом. Прежде всего он строит свое произведение на целом ряде невозможностей,—в три часа пробегает весь мир, женится, рождает детей, которые в свою очередь вырастают и делаются героями, способными покорять царства и побивать чудовищ, и в довершение всего вызывает самих богов с неба и чертей из преисподней. Хуже всего то, что фундамент этих пьес не так плох, как плоха и несовершенна их обработка. Нередко для возбуждения смеха зрителей наши драматурги делают клоуна собеседником короля и перемешивают важные речи его с шутовскими прибаутками. Они употребляют один род речи для всех действующих лиц, что крайне неприлично, ибо, подобно тому как сладкая песнь соловья звучит дико в устах желающей ему подражать вороны, так и изящная речь короля неприлична в устах шута. Для хорошей комедии необходимо, чтобы старики поучали, чтоб молодежь носила на себе печать юношеского легкомыслия, а куртизанки—печать разврата; нужно все эти роли перемешать так, чтобы серьезное поучало, а забавное смешило; в противном же случае и внимание зрителей будет ослаблено и удовольствия будет меньше².

Из посвящения пьесы Джорджа Уэтстона «Промос и Кассандра» (George Whetstone, Promos and Cassandra, 1578). Приведено в книге: Н. И. Стороженко, Предшественники Шекспира, т. I, стр. 93—94.

2

Наши трагедии и комедии, не без причины вызывающие против себя столько жалоб, постоянно нарушают не только правила простого приличия, но и самые законы поэтического творчества. (Повторяю, я говорю о тех, которые

мне самому приходилось видеть.) Исключение составляет один «Горбодук», который, впрочем, несмотря на величественные монологи и благозвучные сентенции, достигающие высоты стиля Сенеки, несмотря на обилие нравственных правил, которыми он прекрасно поучает, удовлетворяя, таким образом, истинному назначению поэзии, сам весьма погрешает во внешнем воплощении своего содержания, что для меня очень прискорбно, ибо эти недостатки мешают ему служить образцом для всех трагедий. Он погрешает как относительно времени, так и относительно места—двух необходимых условий всякого вещественного действия, ибо сцена должна представлять собой только одно место; равным образом и самый большой период времени, назначаемый для совершения действия Аристотелем и здравым смыслом, не должен переходить за пределы одного дня, между тем как в «Горбодуке» действие продолжается много дней и происходит в различных местах. Если подобные ошибки встречаются в «Горбодуке», то чего же можно ожидать от других пьес? В них вы увидите, с одной стороны, Азию, а с другой—Америку и, кроме того, много других маленьких государств, так что когда актер выходит на сцену, он прежде всего должен предупредить публику, где он находится, иначе никто не поймет сюжета пьесы. Далее вы видите трех дам, рвущих цветы, и вы должны вообразить, что сцена представляет сад. Потом вдруг вы слышите рассказ о кораблекрушении, и ваша вина, если вы не можете принять сад за скалу. Но вот из-за скалы выходит, извергая из себя дым и пламя, отвратительное чудовище, и бедные зрители принуждены превращать эту скалу в пещеру. Минуту спустя появляются две враждебные армии, представляемые четырьмя мечами и шлемами, и чье сердце будет так жестоко, что не вообразит себе настоящего сражения? Что касается времени, то в этом отношении наша драматургия еще великодушнее. Положим, что молодые принц и принцесса влюблены друг в друга. После многих препятствий они соединяются, принцесса делается беременной и производит на свет прелестного мальчика; тот в свою очередь вырастает и готовится быть отцом—и все это в продолжение двух часов.

Из трактата Филиппа Сиднея «Апология поэзии» (Philip Sidney, An apology for poetry, 1581—1583).
Приведено в книге: Н. И. Стороже н к о, Предшественники Шекспира, т. 1, стр. 94—95.

3

Понять, что здесь готовится, вам трудно,
И должен я на помощь вам прийти.
Сюжет наш прост, убранство сцены скудно:
Вы пышности не ждите здесь найти.
Вот эта ветвь высокой будет елкой,
Что это так—вообразите вы.
Парчой—дерюга будет, трутень—пчелкой,
А голый пол покрыт ковром травы;
Вода у нас вино заменит в чаше,
Ключ будет морем, а сова—орлом,
Божественной—простая муза наша,
И ворон черный—белым голубком.

Мысль добрая укажет путь спасенья
Тем, кто пошел стезею прегрешенья.

Из пролога к пьесе Томаса Гейвуда
«Женщина, убитая добротой»
(Thomas Heywood, A woman
killed with kindness, 1607). Перевод
А. С. Бу л г а к о в а.

ПРИМЕЧАНИЯ

Забавная комедия о муже Джоне Джоне...

¹ Данная пьеса Джона Гейвуда представляет собой типичный образец интерлюдии—жанра, соответствующего в английском театре французскому фарсу и немецкому фастнахтшпилю. Вместе с интерлюдиями «Четыре П» и «Индальгеншик и монах» печатаемая нами интерлюдия представляет наиболее ценную часть драматургического наследия Гейвуда; она лишена всяких абстракций и аллегорий, полна действия, отличается живым диалогом и яркой обрисовкой персонажей. Мы печатаем интерлудию с небольшими сокращениями.

Горбодук

* «Горбодук» Нортон и Секвиля—первая оригинальная английская трагедия. Сюжет ее заимствован из хроники Гальфрида Монмутского и драматизирует эпизод из легендарного прошлого Англии. Старый король Горбодук, один из потомков короля Лира, повторяет его безумный поступок: разделяет при жизни свое королевство между двумя сыновьями—Феррексом и Поррексом. Между братьями начинается смертельная вражда на почве жажды власти. Младший брат Поррекс убивает старшего, любимца матери, и та в отместку закалывает его во время сна. Взволнованный этими убийствами, народ врывается во дворец и убивает короля с королевой. Назначается правление лордов, между которыми начинается смута, так как один из них домогается престола. Пьеса кончается монологом одного вельможи, оплакивающего Англию, терзаемую феодальной смутой. Пьеса написана под влиянием Сенеки и воспроизводит ряд формальных приемов его трагедий. Каждому акту предпосылается аллегорическая пантомима, изображающая то, что должно произойти.]

Александр и Кампаспа

¹ Джон Лили был старшим из драматургов, которых принято объединять наименованием «университетских умов». Больше других драматургов этой группы он связал свою работу с двором и писал для придворных и частных театров. Он написал восемь комедий; семь из них написаны прозой. Переход к прозе был немаловажным шагом на пути утверждения сценического реализма. Другими новшествами Лили были дифференциация персонажей по языку, введение в комедию параллельной к главному действию комической интриги, значительные успехи в области реалистической обрисовки характеров. Наибольший успех из комедий Лили имела «Александр и Кампаспа», в которой он драматизовал рассказанный Плинием анекдот об Александре Македонском. После взятия Фив Александру досталась в добычу красавица Кампаспа. Царь приказал своему художнику Апеллесу написать ее портрет. Апеллес и Кампаспа полюбили друг друга. Узнав об этом, Александр великодушно уступил любимую девушку Апеллесу. В пьесе имеется ряд вставных эпизодов, в которых выступают Платон, Аристотель и Диоген, состязающиеся в остроумии. Мы печатаем сцену встречи Александра с Диогеном.

Образчик эвфуистического стиля

¹ Еще до начала своей драматургической деятельности Лили попробовал свои силы в области романа. Его роман «Эвфуэс» (2 части, 1579—1580) имел огромный успех и вызвал множество подражаний. Популярность романа была основана не столько на его содержании (любовные приключения молодого афинянина, путешествующего по Англии), сколько на его языке, в котором Лили стилизовал вычурный светский жаргон, бывший в ходу у высшей лондонской знати. Этот манерный, изысканный, своеобразно затрудненный и украшенный слог, уснащенный каламбурами, аллитерациями, причудливыми метафорами и сравнениями, получил в Англии название эвфуизма. Эвфуизм повлиял на всех видных английских драматургов XVI—XVII веков, не исключая и Шекспира, отдавшего ему дань в своих ранних произведениях.

² Эвбулус (дословно—«хорошо мыслящий») —положительный персонаж из романа «Эвфуэс».

³ Милон Кротонский—легендарный греческий силач, -поднимавший быка.

Векфильдский полевой сторож

* «Векфильдский полевой сторож» —лучшая и наиболее зрелая пьеса Роберта Грина, одного из самых талантливых предшественников Шекспира. Источником этой пьесы послужили народные предания и песни о Джордже Грине, одном из любимейших народных героев Англии. В основу пьесы положен исторический факт—восстание графа Кендала и других английских феодалов в союзе с шотландским королем Иаковом против Эдуарда III (XIV в.). Восстание терпит неудачу из-за находчивости и смелости Грина, который прогоняет из Векфильда посла мятежных феодалов, а затем заманивает лордов в лес, избивает их и берет в плен. Когда король в знак благодарности хочет его возвести в рыцарское звание, он отказывается от этой «чести» и выражает желание остаться простым йоменом. В пьесу введены ряд побочных мотивов (любовь шотландского короля Иакова к Джен Варлей, бегство возлюбленной Грина Беттрис из отцовского дома). Очень интересны в пьесе эпизоды, рисующие жизнь народа; в одном из них выступает знаменитый народный герой Робин Гуд. Значение пьесы Грина—в том, что в ней впервые в английской драме крестьянин изображен в героических тонах.

Трагическая история доктора Фауста

¹ «Трагическая история доктора Фауста» Марло—первая драматургическая обработка знаменитой легенды о докторе Фаусте, которую Марло узнал из английского перевода «Народной книги о докторе Фаусте», изданной Шписом в 1587 году. Однако, в отличие от этой книги, мотивирующей отпадение Фауста от бога жадой чувственных наслаждений, Марло наделил Фауста чисто ренессансной жадой проникновения в тайны природы с целью властвовать над нею. Как и герои других трагедий Марло («Тамерлан Великий», «Мальтийский еврей»), Фауст—титаническая личность, наделенная роковой страстью. Он борется за то же, за что борются Тамерлан и Варавва («Мальтийский еврей»), но только другими средствами. Он лелеет широкую завоевательную программу, к которой присоединяет обширную программу государственного и культурного строительства. При всем том Марло делает в конце пьесы уступку господствующей морали и заставляет чертей унести Фауста в ад, после чего устами хора поучает зрителя не переходить установленной небом границы.

² Принц Пармский—Алессандро Фарнезе, который занимал с 1579 года Нидерланды, составлявшие тогда часть империи.

³ Речь идет о знаменитом взрыве брандера (судна, наполненного горючими веществами и употреблявшегося для поджога неприятельских кораблей), происшедшем во время блокирования принцем Пармским Антверпена в 1585 году и причинившем провал моста над Шельдой.

⁴ Музейос (Музей)—греческий поэт и прорицатель мифологических времен.

⁵ Корнелий Агриппа из Неттесгейма (1486—1535)—автор книги «Об оккультной философии», в которой он подробно излагает систему магии и, в частности, правила вызывания теней.

⁶ Эмден—приморский торговый город близ устья Эмса, пользовавшийся большой известностью в конце XVI века.

Теоретические споры вокруг ренессансной драмы

¹ Английская ренессансная драма формировалась путем синтеза народного и школьно-гуманистического начала. Несмотря на явное преобладание первого в практике ведущих ренессансных драматургов, вокруг вопроса о построении драмы в Англии велись горячие теоретические споры. Мы печатаем сначала высказывания сторонников классицистского канона Джорджа Уэтстона (1544—1587) и Филиппа Сиднея (1554—1586), нападающих на нестерпимые для них наивные несообразности народной сцены, на вольное обращение драматургов с местом и временем действия, на смешение в одной пьесе трагических и комических элементов, а затем даем высказывание защитника народной сцены со всеми ее наивностями—драматурга Томаса Гейвуда (1570—1640).

² Автор этих строк Джордж Уэтстон был не очень последовательным сторонником классицизма. В своей трагедии «Промос и Кассандра» (1578), написанной на сюжет, впоследствии разработанный Шекспиром в драме «Мера за меру», он противоречит собственным теоретическим установкам, сформулированным в ее посвящении: пьеса состоит из двух частей, каждая в пяти актах, драматические сцены перемежаются с комическими, единство места и времени не соблюдается и т. д.

ГЛАВА ВТОРАЯ
ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР
(1564—1616)

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА О ШЕКСПИРЕ

1

О, какая дивная поэзия заключена в провинциях Британии! Часто кажется, что ты находишься в golden days of merry England¹ и вот-вот увидишь Шекспира с ружьем за плечом, крадущимся в кустарниках за чужой дичью, или же удивляешься, что на этой зеленой лужайке не разыгрывается в действительности одна из его божественных комедий. Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие—в Италии, Франции или Наварре,—по существу перед нами всегда merry England, родина его чудацких простолюдинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом. Только в некоторых комедиях,—как, например, «Сон в летнюю ночь»,—в характерах действующих лиц чувствуется влияние юга с его климатом так же сильно, как в «Ромео и Джульетте».

Ф. Энгельс, Ландшафты (1840).
К- Маркс и Ф. Энгельс,
Соч., т. II, стр. 59—60.

2

Нельзя не считать искусственной попытку найти у Корнеля романтически-средневековые корни или же подходить с аналогичным масштабом к Шекспиру (за исключением сырого материала, который он заимствовал у средних веков). Не дает ли себя знать в этих утверждениях не совсем чистая совесть бывшего романтика², желающего избавиться от упреков в продолжающемся крипторомантизме³?

Ф. Энгельс, Воспоминания Им-
мермана (1841). К- Маркс и
Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 86.

3

Одною из особенностей английской трагедии, настолько отталкивающей чувство француза, что Вольтер даже называл Шекспира пьяным дикарем, является причудливая смесь возвышенного и низкого, ужасного и смешного, героического и шутовского. Но нигде Шекспир не возлагает на шута задачу—произнести пролог к героической драме. Честь этого изобретения принадлежит коалиционному министерству.

К. Маркс и Ф. Энгельс,
Военные дебаты в парламенте (1854).
Соч., т. X, стр. 13.

Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир. Относительно некоторых форм искусства, например эпоса, даже признано, что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом, в области самого искусства известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития. Если это имеет место в области искусства в отношениях между различными его видами, то еще менее поразительно, что это обстоятельство имеет место в отношении всей области искусства к общему социальному развитию. Трудность заключается только в общей формулировке этих противоречий. Стоит лишь выделить каждое из них, и они уже объяснены. Возьмем, например, отношение греческого искусства и затем Шекспира к современности⁴.

К. Маркс, Введение к «Критике политической экономии» (1858).
К. Маркс, Критике политической экономии, Госполитиздат, 1952 стр. 224.

5

Повергнутый, разбитый кумир⁵ уже никогда не может быть поставлен на свой пьедестал. Он может отступить в страхе при перспективе бури, поднятой им самим, и снова получить благословение папы и любезности британской королевы; но и то и другое будет только на словах. И папа и королева знают его теперь таким, каким народы уже давно знали его,—безрассудным игроком, отчаянным авантюристом, который так же охотно играет королевскими костями, как и всякими другими, если только игра сулит ему выигрыш. Они знают в нем человека, которому, подобно Макбету, пробравшемуся к короне кровавым путем, легче идти вперед, чем вернуться к состоянию мира и невинности.

К. Маркс, Историческая параллель (1859). К-Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XI, ч. II, стр. 115.

6

[...] По вечерам я читал для отдыха Аппиана⁶ о гражданских войнах в Риме, в греческом оригинале. Очень ценная книга. Он—родом египтянин. Шлюссер говорит, что у него «нет души», вероятно потому, что он старается докопаться до материальной основы этих гражданских войн. Спартак в его изображении является самым великолепным парнем во всей античной истории. Великий полководец (не Гарибальди), благородный характер, истинный представитель античного пролетариата. Помпеи же—настоящая дрянь; он незаслуженно прославился благодаря тому, что присвоил себе сначала успехи Лукулла (против Митридата), затем успехи Сертория (в Испании) и т. п., наконец, в качестве «юного наперсника» Суллы и т. д. [...] Как только ему пришлось показать в борьбе против Цезаря, чего он стоит, обнаружилось его ничтожество. Цезарь совершал крупнейшие военные ошибки, намеренно нелепые, чтобы сбить с толку противостоящего ему фи-

листера. Любой заурядный римский полководец, какой-нибудь Кресе, шесть раз разбил бы Цезаря во время Эпирской войны. Но с Помпеем можно было себе все позволить. Мне кажется, что Шекспир, когда писал комедию «Бесплодные усилия любви», имел уже некоторое представление о том, чем Помпеи был на деле⁷.

Письмо К. Маркса Ф. Энгельсу от 27 февраля 1861 г. К- Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 121—122.

/

Негодяй Родерих Бенедикс выпустил дурно пахнущую толстую книгу против «шекспиромании»⁸, в которой он подробно доказывает, что Шекспир не может равняться с нашими великими поэтами и даже с поэтами нового времени. Повидимому, Шекспира надо просто сбросить с пьедестала, чтобы на его место поставить толстозадого Р. Бенедикса. В одном только первом акте «Виндзорских проказниц» больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе; один только Лаунс со своей собакой Крабом⁹ стоит больше, чем все немецкие комедии вместе взятые.

Письмо Ф. Энгельса К. Марксу от 10 декабря 1873 г. К- Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 289.

8

[...] Не надо было, чтобы весь интерес сосредоточивался, как это происходит в твоей драме, на *дворянских* представителях революции, за чьими лозунгами единства и свободы все еще скрывается мечта о старой империи и кулачном праве. И, наоборот, представители крестьян (особенно их) и революционных элементов городов должны были бы составить весьма существенный активный фон. Тогда ты мог бы в гораздо большей степени высказывать устами своих героев как раз наиболее современные идеи в их самой наивной форме, между тем как сейчас основной идеей остается в сущности, кроме *религиозной* свободы, гражданское *единство*. Тебе волею-неволей пришлось бы тогда в большей степени *шекспиризировать*, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь по-шиллеровски, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени¹⁰.

К- Маркс, Письмо Ф. Лассалю от 19 апреля 1859 г. К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 111—112.

I

9,

Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне *плохой* индивидуализации, которая сводится к мелочному умничанью и составляет существенный признак выдыхающейся литературы эпигонов. Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она это делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу. Характеристика, как она давалась у *древних* авторов, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы н& плохо, если

бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы. [...]

Согласно моему пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером—Шекспира, привлечение тогдашней, поразительно пестрой плебейской общественности дало бы совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения и впервые представило бы в истинном свете само это движение. Какие только поразительно характерные образы ни дает эта эпоха разложения феодальных связей в лице странствующих королей-нищих, побирающихся ландскнехтов и всякого рода авантюристов,—поистине фальстафовский фон, который в исторической драме *такого* типа был бы еще эффектнее, чем, у Шекспира¹¹!

Ф. Энгельс, Письмо к Ф. Лассэлю от 18 мая 1859 г. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стр. 259—261.

10 .

В расстановке книг Маркс не руководился внешней симметрией; книги различных форматов и брошюры стояли тесно друг подле друга; он расставлял книги не по формату, а по их содержанию. Книги для него были духовными инструментами, а не предметами роскоши. [...]

Гейне и Гёте, которых он в разговоре часто цитировал, он знал наизусть. Он постоянно читал поэтов, выбирая их из всей европейской литературы. Ежегодно перечитывал он Эсхила в греческом оригинале; его и Шекспира он любил, как двух величайших драматических гениев, которых породило человечество. Шекспира, которого он очень любил, он специально изучал. Он знал его самых незначительных персонажей. В семье Маркса господствовал настоящий культ великого английского драматурга. Три дочери Маркса знали его наизусть. Когда после 1848 года Маркс задумал усовершенствоваться в английском языке, на котором он еще раньше умел читать, он стал собирать и приводить в систему все своеобразные шекспировские выражения [...].

Поль Лафарг, Воспоминания о Марксе. Сб. «Воспоминания о Марксе», «Молодая гвардия», 1940, стр. 55—56.

ГРИБОЕДОВ О ШЕКСПИРЕ

1

Шекспир писал очень просто: не много думал о завязке, об интриге, и брал первый сюжет, но обрабатывал его по-своему. В этой работе он был велик. А что думать о предметах! Их тысячи, и все они хороши: только умейте пользоваться.

Из статьи Кс. Полевого «О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова» (1828), приложенной ко второму изданию «Горя от ума» (СПБ, 1839). Перепечатано в сб. «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников» под ред. Н. К. Пиксанова, М., 1929, стр. 190.

Совестно читать Шекспира в переводе, если кто хочет вполне понимать его, потому что, как все великие поэты, он непереволим, и непереволим оттого, что национален.

Из статьи Кс. Полевого «О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова» (1828), приложенной ко второму изданию «Горя от ума» (СПБ, 1839). Перепечатано в сб. «А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников» под ред. Н. К. Пиксанова, М., 1929, стр. 190.

ПУШКИН О ШЕКСПИРЕ

1

Правдоподобие положений и правдивость диалога—вот истинное правило трагедии. (Я не читал ни Кальдерона, ни Беги¹), но до чего изумителен Шекспир! Не могу притти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик! [...]

Существует еще такая замашка: когда писатель задумал характер какого-нибудь лица, то что бы он ни заставлял его говорить, хотя бы самые посторонние вещи, всё носит отпечаток данного характера (таковы педанты и моряки в старых романах Фильдинга). [...] Отсюда эта принужденность и робость диалога. Вспомните Шекспира. Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру.

Письмо Н. Н. Раевскому-сыну от второй половины июля 1825 г. А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. X, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 775—776 (перевод с французского).

2

Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения.

Но мудрено отъять у Шекспира в его «Отелло», «Гамлете», «Мера за меру» и проч.—достоинства большой народности...

О народности в литературе. Черновой набросок (1826). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 38—39.

3

Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию—такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гёте в «Фаусте», Молиера в «Тартюфе».

Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (1827). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 67.

Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию² по системе Отца нашего Шекспира, и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, едва сохранив последнее.

Письмо к издателю «Московского вестника» (1827). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 72.

5

Многие из трагедий, приписываемых Шекспиру, ему не принадлежат, а только им поправлены. Трагедия «Ромео и Джульетта», хотя слогом своим и совершенно отделяется от известных его приемов, но она так явно входит в его драматическую систему и носит на себе так много следов вольной и широкой его кисти, что ее должно почесть сочинением Шекспира. В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и soncetti. Так понял Шекспир драматическую местность. После Джульетты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий Шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии. Поэт избрал его в представители итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века.

О «Ромео и Джульетте» Шекспира (1830). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 93—94.

6

Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов. У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку. У Расина полускиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза. Римляне Корнеля суть или испанские рыцари, или гасконские бароны, а Корнелеву Клитемнестру сопровождает швейцарская гвардия. Со всем тем, Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосыгаемой, и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов.

О народной драме и драме «Марфа посадница» (1830). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 212.

7

[...] Надобно признаться, что если герои выражаются в трагедиях Шекспира как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди.

О народной драме и драме «Марфа посадница» (1830). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 215.

8

Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на

узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки.

Из чернового плана статьи «О народной драме и драме «Марфа посадница» (1830). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 632—633.

9

Отелло от природы не ревнив—напротив: он доверчив.

Table-Talk (1834). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 515.

10

Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп—и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря; принимает имение под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер—потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!

Но нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии. Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою. Во-вторых, он трус, но, проведя свою жизнь с молодыми повесами, поминутно подверженный их насмешкам и проказам, он прикрывает свою трусость дерзостью уклончивой и насмешливой. Он хвастлив по привычке и по расчету. Фальстаф совсем не глуп, напротив. Он имеет и некоторые привычки человека, нередко видавшего хорошее общество. Правил нет у него никаких. Он слаб, как баба. Ему нужно крепкое испанское вино (the sack), жирный обед и деньги для своих любовниц; чтоб достать их, он готов на всё, только бы не на явную опасность.

Table-Talk (1834). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 516—517.

• ЛЕРМОНТОВ О ШЕКСПИРЕ

Вступаю за честь Шекспира. Если он велик, то это в «Гамлете», если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то-есть неподражаемый Шекспир,—то это в «Гамлете». Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перековерканной пьесы Дюсиса¹, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменил ход трагедии и выпустил множество характеристи-

ческих сцен: эти переводы, к сожалению, играют у нас на театре. Верно, в вашем «Гамлете» нет сцены могильщиков и других, коих я не запомню.

«Гамлет» по-английски написан половиной в прозе, половина в стихах.— Верно, нет той сцены, когда Гамлет говорит с своей матерью, и она показывает на портрет его умершего отца; в этот миг с другой стороны, видимая одному Гамлету, является тень короля, одетая как на портрете; и принц, глядя уже на тень, отвечает матери—какой живой контраст, как глубоко! Сочинитель знал, что, верно, Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака.

Верно, Офелия не является в сумасшествии! хотя сия последняя одна из трогательнейших сцен! Есть ли у вас сцена, когда король подсылает двух придворных, чтоб узнать, точно ли помещан притворившийся принц, и сей обманывает их; я помню несколько мест этой сцены; они (придворные) надоели Гамлету, и этот прерывает одного из них, спрашивая:

Гамлет. Не правда ли это облако похоже на пилу?

1-й придворный. Да, мой принц.

Гамлет. А мне кажется, что оно имеет вид верблюда, что похоже на животное!

2-й придворный. Принц, я сам лишь хотел сказать это.

Гамлет. На что же вы похожи оба?—и проч.

Вот как кончается эта сцена: Гамлет берет флейту и говорит: «Сыграйте что-нибудь на этом инструменте».

1-й придворный. Я никогда не учился, принц, я не могу.

Гамлет. Пожалуйста.

1-й придворный. Клянусь, принц, не могу (и проч.: извиняется).

Гамлет. Ужели после этого не чудачки вы оба? когда из такой малой вещи вы не можете исторгнуть согласных звуков, как хотите из меня, существа одаренного сильной волею, исторгнуть тайные мысли?...²

И это не прекрасно!..

Теперь следуют мои извинения, что я к вам, любезная тетенька, не писал: клянусь, некогда было; ваше письмо меня воспламенило: как обижать Шекспира? [...]

Из письма к М. А. Шан-Гирей от
1831 г. М. Ю. Лермонтов,
Поли. собр. соч., т. IV, Гослитиздат,
М.—Л., 1948, стр. 400—402.

БЕЛИНСКИЙ О ШЕКСПИРЕ

1

Но Шекспир, божественный, великий, недостижимый Шекспир, штиг и ад, и землю, и небо; царь природы, он взял равную дань и с добра и с зла, и подсмотрел в своем вдохновенном ясновидении биение пульса вселенной! Каждая его драма есть мир в миниатюре: у него нет, как у Шиллера, любимых идей, любимых героев. Посмотрите, как бесчеловечно смеется он над этим бедным Гамлетом, с замыслом гиганта и волею ребенка, который на каждом шагу падает под тяжестью подвига, предпринятого не по силам!.. Спросите у Шекспира, спросите у этого отца чародеев: для чего он сделал из Лира слабого полуумного старичишку, а не идеал нежного отца, как Дюсис или Гнедич¹; для чего он представил в Макбете человека, сделавшегося злодеем по слабости характера, а не по влечению ко злу, а в леди Макбет злодейку по чувству; для чего он сделал из Корделии нежную любящую дочь, с мягким женским сердцем, а на ее сестер наслал фурий зависти, честолюбия и неблагодарности? Он сказал бы вам в ответ, что так бывает в мире, что иначе быть не может!—Да! это беспристрастие, эта холодность поэта, который как будто говорит вам: *так было, а впрочем мне какое дело* \ есть высочайший

зени́т художественного совершенства, есть истинное творчество, есть удел немногих избранных.

Литературные мечтания (1834).
В. Г. Белинский, Собр. соч.
в трех томах, т. I, Гослитиздат,
М., 1948, стр. 19—20.

2

Наконец в XVI веке совершилась окончательная реформа в искусстве: Сервантес убил своим несравненным «Дон Кихотом» ложноидеальное направление поэзии, а Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительной жизнью. Своим безграничным и мирообъемлющим взором проник он в недоступное святилище природы человеческой и истины жизни, подсмотрел и уловил таинственные биения их сокровенного пульса. Бессознательный поэт-мыслитель, он воспроизводил в своих гигантских созданиях нравственную природу,сообразно с ее вечными незыблемыми законами,сообразно с ее первоначальным планом, как будто бы он сам участвовал в составлении этих законов, в начертании этого плана. Новый Протей, он умел вдыхать *душу живу* в мертвую действительность; глубокий аналитик, он умел в самых, повидимому, ничтожных обстоятельствах жизни и действиях воли человека находить ключ к разрешению высочайших психологических явлений еп> нравственной природы. Он никогда не прибегает ни к каким пружинам или подставкам в ходе своих драм; их содержание развивается у него свободно, естественно, из самой своей сущности, по непреложным законам необходимости. Истина, высочайшая истина—вот отличительный характер его созданий. У него нет идеалов, в общепринятом смысле этого слова; его люди—настоящие люди, как они есть, как должны быть. Каждая его драма есть символ, отдельная часть мира, сосредоточенная фокусом фантазии в тесных рамках художественного произведения и представленная как бы в миниатюре. У него нет симпатий, нет привычек, склонностей, нет любимых мыслей, любимых типов. [...]

Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового истинного искусства, и он нашел себе отзыв в поэтах новейшего времени, которые возвратили искусству его достоинство, униженное, поруганное французскими классиками².

О русской повести и повестях
г. Гоголя (1835). В. Г. Белин-
ский, Собр. соч. в трех томах,
т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 107.

3

Кому неизвестно, хотя понаслышке, имя Шекспира, одно из тех мировых имен, которые принадлежат целому человечеству?³ Слишком было бы смело и странно отдать Шекспиру решительное преимущество пред всеми поэтами человечества, как собственно поэту, но как драматург он и теперь остается без соперника, имя которого можно было бы поставить подле его имени. Обладая даром творчества в высшей степени и одаренный мирообъемлющим умом, он в то же время обладает и этой объективностью гения, которая сделала его драматургом по преимуществу и которая состоит в этой способности понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности, переселяться в них и жить их жизнью. Для Шекспира нет ни добра, ни зла: для него существует только жизнь, которую он спокойно созерцает и сознает в своих созданиях, ничем не увлекаясь, ничему не отдавая преимущества. И если у него злодей представляется палачом самого себя, то это не для назидательности и не по ненависти ко злу, а потому, что это так бывает в действительности, по вечному закону разума, вследствие которого кто добровольно отвергся от любви и света, тот живет в удушливой и мучительной атмосфере тьмы и ненависти. И если у него добрый в самом страдании нахо-

•ди какую-то точку опоры, что-то такое, что выше и счастья и бедствия, то опять не для назидательности и не по пристрастию к добру, а потому, что это так бывает в действительности, по вечному закону разума, вследствие которого любовь и свет есть естественная атмосфера человека, в которой ему легко и свободно дышать даже и под тяжким гнетом судьбы. Впрочем, эта объективность совсем не есть бесстрашие: бесстрашие разрушает поэзию, а Шекспир великий поэт. Он только не жертвует действительностию своим любимым идеям, но его грустный, иногда болезненный взгляд на жизнь доказывает, что он дорогою ценою искупил истину своих изображений. I..J

Каждая драма Шекспира представляет собою целый, отдельный мир, имеющий свой центр, свое солнце, около которого обращаются планеты с их спутниками. Но Шекспир не заключается в одной которой-нибудь из своих драм, так же как вселенная не заключается в одной которой-нибудь из своих мировых систем; но целый ряд драм заключает в себе Шекспира—слово символическое, значение и содержание которого велико и бесконечно, как вселенная. Чтобы разгадать вполне значение этого слова, надо пройти через всю галерею его созданий, эту оптическую галерею, в которой отразился его великий дух и отразился в необходимых образах, как конкретное тождество идеи с формой; *отразился*, говорим мы, потому, что мир, созданный Шекспиром, не есть ни случайный, ни особенный, но тот же, который мы видим и в природе, и в истории, и в самих себе,—но только как бы вновь воспроизведенный свободною самодеятельностию сознающего себя духа. Но и здесь еще не конец удовлетворительному изучению Шекспира: для этого мало, как сказали мы, пройти всю галерею его созданий: для этого надо сперва отыскать в этом бесконечном разнообразии картин, образов, лиц, характеров и положений, в этой борьбе столкновений и гармонии конечностей и частей—надо найти во всем этом одно общее и целое, где, как в фокусе зажигательного стекла лучи солнца, сливаются все частности, не теряя в то же время своей индивидуальной действительности; словом, надо уловить в этой игре жизней дыхание одной общей жизни—жизни духа; а этого невозможно сделать иначе, как опять-таки совлекшись всего призрачного и случайного, возвыситься до созерцания мирового и в своем духе ощутить трепетание мировой жизни. Но и это будет только полное и совершенное самоощущение себя в мире Шекспировой поэзии, но не полное и отчетливое сознание себя в ней. Мы почитаем себя слишком далекими даже от первого акта сознания; второй же предоставлен той мирообъемлющей и последней философии нашего века⁴, которая, развернувшись как величественное дерево из одного зерна, покрыла собою и заключила в себе, по свободной необходимости, все моменты развития духа и, не принимая в себе ничего чуждого, но, живя собственной жизнью, из своих же недр развитою, во всяком, даже конечном развитии видит развитие абсолютного духа, конкретно слитого с явлением, и к которой Шекспир вместе с Гете, другим исполином искусства, относится, как та же самая истина, но только другим путем и параллельно с нею проявившаяся. Повторяем: не посвященные в ее таинства и приподнявшие только край завесы, скрывающей от глаз конечности мир бесконечного, мы почтем себя счастливыми, если дадим чьей-нибудь дремлющей душе почувствовать, как прекрасен и чудесен этот дивный мир, и возбудим в ней стремление узнать его ближе, и в этом знании найти свое высшее блаженство. И потому, при всем нашем нежелании и опасении впасть в какое-нибудь субъективное мнение, вместо логического развития объективной истины, мы все-таки боимся не высказать удовлетворительно даже и того, что мы хорошо чувствуем, и почтем себя счастливыми, ежели в желании поделиться с другими немногими, но прекрасными ощущениями найдем свое оправдание... [...]

Говоря о характере действующих лиц в драме, нам должно выставить на вид эту действительность шекспировских лиц, эту конкретность выражающегося в них духа жизни с проявлением жизни. Каждое лицо Шекспира

есть живой образ, не имеющий в себе ничего отвлеченного, но как бы взятый целиком и без всяких поправок и переделок из повседневной действительности. Французы некогда думали (да и теперь еще думают то же, хотя и уверяют в противном), что *идеал* есть собрание воедино рассеянных по всей природе черт одной идеи. По этому прекрасному положению, злодей долженствовал быть соединением всех злодейств, а добродетельный всех добродетелей и, следовательно, не иметь никакой личности. [...] Шекспир есть совершенная противоположность этой жалкой теории, и потому-то французы даже и теперь еще не могут с ним сродниться, хотя и воображают себя его энтузиастами⁵.

«Гамлет» представляет собою целый отдельный мир действительной жизни, и посмотрите, как прост, обыкновенен и естествен этот мир при всей своей необыкновенности и высоте. Но и самая история человечества не потому ли и высока и необыкновенна она, что проста, обыкновенна и естественна? Вот молодой человек, сын великого царя, наследник его престола, увлекаемый жаждою знания, проживает в чуждой и скучной стране, которая ему не чужда и не скучна, потому что только в ней находит он то, чего ищет,—жизнь знания, жизнь внутреннюю. Он от природы задумчив и склонен к меланхолии, как все люди, которых жизнь заключается в них самих. Он пылок, как все благородные души: все злое возбуждает в нем энергическое негодование, все доброе делает его счастливым. Его любовь к отцу доходит до обожания, потому что он любит в своем отце не пустую форму без содержания, но то прекрасное и великое, к которому страстна его душа. У него есть друзья, его спутники к прекрасной цели, но не собутыльники, не участники в буйных оргиях. Наконец, он любит девушку, и это чувство дает ему и веру в жизнь и блаженство жизнию. Не знаем, был ли бы он великим государем, которому назначено составить эпоху в жизни своего народа, но мы знаем, что счастливить все, зависящее от него, и давать ход всему доброму—значило бы для него *царствовать*. Но Гамлет такой, каким мы его представляем, есть только соединение прекрасных элементов, из которых должно некогда образоваться нечто определенное и действительное; есть только *прекрасная душа*, но еще не действительный, не конкретный человек. Он пока доволен и счастлив жизнью, потому что действительность еще не расходилась с его мечтами; но еще не знает того, что прекрасно только то, что есть, а не то, что бы должно быть по его личному субъективному взгляду на вещи. Такое состояние есть состояние нравственного младенчества, за которым непременно должно последовать распадение: это общая и неизбежная участь всех *порядочных* людей: но выход из этого дисгармонического распадения в гармонию духа путем внутренней борьбы и сознания есть участь только *лучших* людей. И вот наша *прекрасная душа*, наш задумчивый мечтатель, вдруг получает известие о смерти обожаемого отца. Грусть по нем он почитает священным долгом для всех близких к царственному покойнику; и что же?—он видит, что его мать, эта женщина, которую его отец любил так пламенно, так нежно, что «запрещал небесным ветрам дуть ей в лицо», эта женщина не только не почла своею обязанностью душевного траура по мужу, но даже не почла за нужное надеть на себя личины, уважить приличие, и, забыв стыд женщины, супруги, матери, от гроба мужа поспешила к брачному алтарю, и с кем?—с родным братом умершего, с своим деверем, и принесла ему в приданое—престол государства! Тут Гамлет увидел, что мечты о жизни и самая жизнь совсем не одно и то же, что из двух одно должно быть ложно: и в его глазах ложь осталась за жизнью, а не за его мечтами о жизни. Что же случилось с нашей прекрасною душою, когда она от самой тени своего отца услышала и страшную повесть о братоубийстве, и намек о страшных замогильных тайнах, и страшный завет о мщении? О, она прокляла все доброе и злое—прокляла жизнь! Его мать—женщина слабая, ничтожная, преступная,—и женщина погибла в его понятии. Он впитал в грязь свое прекрасное чувство; он обременяет предмет своей любви всею

тяжестию позора и презрения, которое заслуживает в его глазах женщина; он говорит Офелии такие слова, каких женщина не должна ни от кого слышать, а тем меньше от того, кого любит; он делает ей такие оскорбления, за которые от женщины нет прощения мужчине, как бы ни любила она его. Вера была жизнью Гамлета, и эта вера убита или по крайней мере сильно поколеблена в нем—и отчего же?—оттого, что он увидел мир и человека не такими, какими бы он хотел их видеть, но увидел их такими, каковы они суть в самом деле. Любовь была его второю жизнью, и он отрекается от нее, потому что презирает женщину—почему же?—потому, что его мать заслуживает презрение, как будто недостойнство его матери уничтожает достоинство женщины вообще. Присовокупите к этому, что Гамлет несколько не отделяет своего царственного достоинства от своего человеческого достоинства, что не поклонничества, но любви и сочувствия требует он от людей, а между тем видит в них только раболепных придворных, которые спекулируют своим подданничеством,—и вам будет еще понятнее это разочарование. Но потерять веру в людей вследствие какого-нибудь горького опыта еще не значит потерять все и потерять безвозвратно; такая потеря кажется потерей только вследствие мгновенного ожесточения, которое может продолжаться более или менее, но не может быть всегдашним состоянием великой души; но—потерять веру в самого себя, увидеть свои убеждения в совершенном разладе с своею жизнью—это потеря, и потеря ужасная. Таково было состояние Гамлета. Он узнал о гибели отца из уст тени этого самого отца, он выслушал от него завет мести, он убежден, что эта месть его священный долг; в первом порыве взволнованного чувства он клянется в небом и землею лететь на мщение как на свидание любви—и вслед за этим сознает свое бессилие выполнить и долг и клятву... отчего в нем это бессилие?—оттого ли, что он рожден любить людей и делать их счастливыми, а не карать и губить их, или в самом деле от недостатка этой силы духа, которая умеет соединить в себе любовь с ненавистью и из одних и тех же уст изрекать людям и слова милости и счастья, и слова гнева и кары; повторяем: как бы то ни было, но мы видим *слабость*. Однако эта слабость должна же иметь какой-нибудь смысл, если она избрана таким великим гением, каков Шекспир, основною идеею одного из лучших его созданий и если она так сильно, так мощно останавливает на себе мысль человека?—Объективность не может быть единственным достоинством художественного произведения: тут нужна еще и глубокая мысль. Слабость человека не есть понятие отвлеченное, но в то же время и не в ней заключается жизнь духа, проявляющаяся в человеке и, следовательно, не она должна быть предметом творческой деятельности мирового, абсолютного гения. Не забудьте, что Гамлет есть главное лицо драмы, в котором выражена ее основная мысль и на котором поэтому сосредоточен ее интерес. И что за особенное наслаждение смотреть на зрелище человеческой слабости ничтожества? И где же в таком случае был бы абсолютный взгляд Шекспира на жизнь? И почему бы эта пьеса возбуждала в душе читателя или зрителя такое спокойное, примирительное и глубокое чувство? Напротив, в таком случае она должна была возбуждать в нем чувство отчаяния, отвращения к жизни, как эти чудовищные произведения *духовномалолетных* гениев юной французской литературы. Нет, это не то! Гамлет выражает собою слабость духа—правда; но надо знать, что значит эта слабость. Она есть распадение, переход из младенческой, бессознательной *гармонии и самонаслаждения* духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимое условие для перехода в *мужественную и сознательную* гармонию и самонаслаждение духа. В жизни духа нет ничего противоречащего, и потому дисгармония и борьба суть вместе и ручательства за выход из них: иначе человек был бы слишком жалким существом. И чем человек выше духом, тем ужаснее бывает его распадение, и тем торжественнее бывает его победа над своею конечностью, и тем глубже и святее его блаженство. Вот значение гамлетовой слабости. В самом деле, посмотрите: что привело его в такую

ужасную дисгармонию, ввергло в такую мучительную борьбу с самим собою?—*несообразность действительности с его идеалом жизни*: вот что. Из этого вышла и его слабость и нерешительность, как необходимое следствие дисгармонии. Потом посмотрите: что возвратило ему гармонию духа?—очень простое убеждение, что «быть всегда готову—вот все». Следствие этого убеждения он нашел в себе и силу и решимость: смерть дяди была решена им, и он убил бы его, если бы новые злодеяния последнего снова не возмутили и не взволновали на минуту его души. Он *прощает* Лаэрту свою смерть и говорит: «Смерть! так вот она, Горацио»; потом, завещавши своему другу открытием истины спасти его имя от поношения, умирает, и мысль о его смерти сливается для зрителя с звуками унылой музыки, душа, просветленная созерцанием абсолютной жизни, невольно предается грусти, но эта грусть спокойна и торжественна, потому что душа зрителя уже не видит в жизни ничего случайного, ничего произвольного, но одно необходимое, и примиряется с действительностью.

Итак, вот идея Гамлета: *слабость воли, но только вследствие распада*, а не по его природе. От природы Гамлет человек сильный; его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходки в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде—все это свидетельствует об энергии и великости души. Он велик и силен в своей слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека в самом его восстании. Эта идея столько же проста, сколько и глубока: а это и старались мы показать⁶. [...]

Офелия занимает в драме второе лицо после Гамлета. Это одно из тех созданий Шекспира, в которых простота, естественность и действительность сливаются в один прекрасный, живой и типичный образ. Сверх того, это лицо женское, а кто хочет знать женщину, как конкретную идею, как существо, определяемое самою ее жизнью—тот должен видеть ее в изображениях Шекспира. Офелия есть одно из лучших его изображений. Представьте себе существо кроткое, гармоническое, любящее в прекрасном образе женщины; существо, которое совершенно чуждо всякой сильной потрясающей страсти, но которое создано для чувства тихого, спокойного, но глубокого; существо, которое неспособно вынести бурю бедствия, которое умрет от любви отверженной или, что еще скорее, от любви, сперва разделенной, а после презренной, но которое умрет не с отчаянием в душе, а угаснет тихо, с улыбкою и благословением на устах, с молитвою на устах, с молитвою за того, кто погубил его; угаснет, как угасает заря на небе в благоухающий майский вечер: вот вам Офелия. Это не Дездемона, которая, будучи существом столь же женственным и слабым, сильна в своей женственной слабости; это не юная, прекрасная и обольстительная Дездемона, которая умела отдаться своей любви вполне, навсегда, без раздела, и в старом и безобразном мавре умела полюбить *великого* Отелло; не Дездемона, для которой любовь сделалась чувством высшим, поглотившим в себе все другие чувства, все другие склонности и привязанности; не Дездемона, которая на слова своего престарелого и нежно ею любимого отца—«выбирай между мною и им»—при целом сенате Венеции сказала твердо, что она любит отца, но что муж для нее дороже; которая, наконец, умирая, невинно задущенная когтями африканского тигра, сама себя обвиняет пред Эмилиею в своей смерти и просит ее оправдать перед супругом. Нет, не такова Офелия: она любит Гамлета, но в то же время любит и отца, и брата, и все, что к ней близко, и для ее счастья недостаточно жизни в одном Гамлете: ей нужна еще жизнь и в отце и в брате. Она любит Гамлета, любит истинно и глубоко, запирает в сердце благоразумные советы брата и ключ отдает ему; передает отцу письма и подарки Гамлета и, одним словом, ведет себя как нельзя аккуратнее. А как она любит своего отца! Так, просто—как отца: чтобы любить его, ей не нужно знать его хороших, человеческих сторон,—ей нужно только не знать его пошлых сторон, да если

бы она и их заметила, то стала бы плакать об нем, но не перестала бы любить его. Так же она любит и своего брата. Простодушная и чистая, она не подозревает в мире зла и видит добро во всем и везде, даже там, где его и нет. Ей нет нужды до Полония и Лаэрта, как до людей: она их знает и любит—одного, как отца, другого, как брата. В сарказмах Гамлета, обращенных к ней, она не подозревает ни измены, ни охлаждения, а видит сумасшествие, болезнь и горюет молча. Но когда она увидела окровавленный труп своего отца и узнала, что его смерть есть дело человека, так нежно ею любимого,—она не могла снести тяжести этого двойного несчастья, и ее страдание разрешилось сумасшествием... И вот в голове ее смутно мелькают две мысли: то о каком-то старике, который был

С белой как снег бородой,
С волосами как чесаный лен,

и который

Во гробе лежал с непокрытым лицом,
С непокрытым, с открытым лицом;

то о какой-то девушке, обманутой своим любезным...

Что за люди на свете, пречистая мать!
Как в них совести много святой!
Положись на мужчин; они все, как один!
Пусть им будет господь судьей!

Вот она является в своем горестном и все-таки грациозном безумии и поет песню о милом друге, который насмеялся над ее любовью; потом она выходит, убранный цветами и соломой, как будто для встречи своего милого—и поет песню, в которой поэзия смешана с непристойностями, не подозревая ее оскорбительного смысла. [...]

Это существо столько же не выдуманное поэтом, сколько и не списанное с природы, но созданное так конкретно, как может творить только одна природа. И если в действительной жизни мы не встретим Офелии, то потому, что одно и то же явление не повторяется дважды; а совсем не потому, чтобы это создание принадлежало к миру идеальному. Прекрасное одно, но оно много-различно до бесконечности в своих проявлениях. Сверх того, как все необыкновенное и великое, оно редко, и для того, чтобы видеть его, надо иметь глаза, одаренные ясновидением прекрасного...

От Гамлета и Офелии, как самых важных лиц в драме и представителей высшего мира, перейдем к Лаэрту, как представителю мира среднего, а от него к Полонию, королю и королеве, как представителям мира низшего. Впрочем, из этого не следует, чтобы у Шекспира были подобные деления миров. [...] В его драме драма заключается не в главном действующем лице, а в игре взаимных отношений и интересов всех лиц драмы, отношений и интересов, вытекающих из его личности. Главное лицо в его драме только сосредоточивает на себе ее интерес, но не заключает в себе ее. [...]

Лаэрт—это, как говорится, малый добрый, но пустой. Он не глуп, но и не умен; не зол, но и не добр: это какое-то отрицательное понятие. Как все молодые люди, он пылок, но эта пылкость устремлена на мелочи. Из Парижа приехал он в Данию на коронацию и по окончании ее опять просится в Париж. А зачем? Да так—*кутить*, то-есть затем, зачем и теперь ездят туда веселые люди, которые Парижем ограничивают свои путешествия и только потому заглядывают в скучную для них Германию, что через нее нельзя же перепрыгнуть в шумную столицу наслаждений. Лаэрт любил отца—но как?—не больше, как доброго, снисходительного отца, который, не отказываясь от своей отеческой власти, не мешал ему веселиться вволю вследствие общности своих понятий о *веселии* с сыновними. Он любил Офелию, но уже не по одной привычке, но и не потому, чтобы мог оценить ее. Он чувствовал, что мог гордиться своею сестрою, но не понимал, что в ней именно хорошего. Смерть отца поразила его особенно тем образом, каким она слу-

чилась, и еще тем, что его отец похоронен просто как человек частный, а не с аристократической пышностью. Смерть сестры подействовала на него иначе, потому что у него точно было доброе сердце. По слабости характера позволил он королю сделать из себя орудие убийства, по доброте души и притом, видя себя наказанным за свою проделку, он просил у Гамлета прощения и открыл ему все, прежде нежели умер. Одним словом, это был *добрый малый*, но больше ничего.

Теперь обратимся к Полонию. Это уже не отрицательное, но положительное, хотя и гадкое, понятие. И немудрено: Полоний так много жил на свете, что имел время определиться вполне, тогда как Лаэрт был еще слишком молод для этого. Что же такое этот Полоний?—Да просто—*добрый малый*—*bon vivant*⁷, как говорят французы. Смолоду он был шалун, ветренник, повеса; потом, как водится, перебесился, остепенился. [...]

Полоний—человек способный к администрации или, что гораздо вернее, умеющий казаться способным к ней. Сверх того, он умеет развеселить своего государя острым словечком, даже говоря с ним о государственных делах. Так же он любит и *тряхнуть стариною*, как говорит русская поговорка, то-есть представить из себя грешного старичка. Не говоря уже о его собственных намеках на этот предмет, вспомните, что сказал об нем Гамлет актеру: «Продолжай, друг мой! он засыпает, если не слышит шуток или непристойностей». Но этим еще не ограничиваются дарования Полония: он еще один из тех придворных, которых Гамлет называет *губкою*. Словом, Полоний—добрый малый, умный и опытный человек. Вспомните только, какие прекрасные советы дает он своему сыну, отпуская его во Францию: он даже советует ему, «подружившись, быть верным в дружбе»; он знает, что знатному человеку, сыну вельможи, *полезно* быть верным в дружбе, так же как и быть верным в своем слове, потому что сын придворного не то, что простой человек, который не знает *приличий* и *хорошего тона*. О, Полоний столько же нежный отец, сколько и умный, опытный человек, глубоко изучивший трудную науку жизни! Он очень хорошо знал, что в жизни есть богатство, почести, знатность, вкусный стол, мягкая постель, спокойный сон, волокитство, обольщение; но не знал, что в этой же самой жизни есть нечто выше всего этого—есть жизнь в истине и духе, дающая человеку такое сокровище, которого ни ржа источить, ни вор похитить не может: есть любовь двух душ, которая, уничтожая отдельное существование человека в другом, создает ему новое и преображенное бытие; наконец, есть мщение за поруганное добро, за убитого предательски отца... Да, бедный Полоний не знал всего этого; впрочем, он был добрый малый.

Король и королева так же благоразумны, как и Полоний; как и он, они видят в жизни только богатство, почести и власть, а больше ничего. Ни одного из них нельзя назвать злодеем. Королева просто слабая женщина. Она любила искренне своего покойного мужа и была истинно счастлива его любовью. Только ее любовь имела *свой* характер, потому что любовь одна, но она характеризуется степенью нравственного развития и силою души человека. Поэтому и ее проявления различны; поэтому есть люди, которые могут любить только один раз в жизни и, лишаясь предмета любви своей, умирают для всякого другого подобного чувства; и потому же самому есть люди, которые могут любить два, три и более раз в жизни, и их любовь так же истинна по своей сущности, как и любовь тех сильных и глубоких душ, которые могут любить только однажды в жизни; разница в характере и степени любви: у одних она принимает характер всеобщий, мировой; у других—характер частности и большей или меньшей, смотря по силе духа и степени развития субъекта, ограниченности. Итак, королева, еще при жизни своего мужа, полюбила его брата за то, что он моложе и румянее лицом: это-слабость, но не злодейство. Увлеченная своим обольстителем, она не знала и даже не подозревала ужасной тайны братоубийства. Она искренно, матерински любит своего сына, любит его потому только, что она

родила его, что он ее сын, а совсем не потому, чтобы она видела в нем проблемски человеческого достоинства. Как бы то ни было, только она любит своего сына и любит его искренно. Его печаль, которой она не подозревает причины, тяжело легла на ее сердце. В *первом* явлении *второго* действия, когда Полоний хлопочет устроить встречу Гамлета с своею дочерью, королева, увидев вдали Гамлета, идущего с книгою в руках, говорит:

Посмотрите: вот он идет, читает что-то—*как уныл!*

В последнем явлении последнего акта, во время дуэли Гамлета с Лаэртом, она всеми силами старается показать ему свое участие: говорит ему ласковые слова и пьет за его здоровье. И сам Гамлет искренно любит свою мать, хотя и понимает ее ничтожество, и это-то, заметим мимоходом, было еще одною из причин его слабости.

«Мать моя, ты испугалась за меня!»—говорит он ей после роковой дуэли, и в его словах отзывается так много любви и нежности, несмотря на то, что это слова человека, умирающего, вероломно отравленного и идущего на страшный и последний расчет со своим жесточайшим врагом...

Итак, королева не злодейка и даже не столько преступная, сколько слабая женщина. Она любит сына, от всей души желает ему всякого счастья, и соединение его с Офелиею есть ее любимейшая мечта, а для себя она просит только пощады, снисхождения, только того, чтобы смотрели сквозь пальцы на ее проступок, из которого был только один выход—разорвать преступную связь, чего она в не в силах была сделать.

Король тоже не злодей, но только слабый человек, а если и злодей, то по слабости характера, а не по ожесточению сильной души. [...] У него не может быть ни сильных привязанностей, ни сильных ненавистей, почему отличительная черта его характера, как всех пошлых людей, есть безразличная доброта. Посмотрите на Яго: вот *злодей* в истинном смысле этого слова, злодей-художник, который веселится всяким своим ужасным делом, как художник веселится своим произведением. Он понимает все изгибы душ благородных и обязан этим не близорукому опыту, но своему внутреннему созерцанию, вследствие которого он умеет себя ставить во всякое человеческое положение. В нем были все элементы доброго, но не было силы развить их; для него была эпоха распада, борьбы, и в этой борьбе он пал, побежденный своим эгоизмом. Он понимает, глубоко понимает блаженство добра и, видя, что оно не для него, он мстит за всякое превосходство над собою, как за личную обиду. Это человек конченный, но с сильною душою. И потому, когда все его злодейства выходят наружу, и когда Отелло и другие спрашивают его о причинах таких злодейств,—он отвечал им спокойно, в своем сатаническом величии: «Я сделал свое; вы знаете, что знаете; больше я ничего не скажу». Нет, не такой Клавдий: он сделал злодейство не по убеждению, сделал его рукою трепещущею, с лицом бледным и отвращенным от своей жертвы, от которой убежал, не удостоверившись в ее гибели, чтобы скрыться и от людей и от самого себя. Он не отбил корону брата, как разбойник, но украл ее, как вор. И чем она, эта корона, так прельстила его? Не мыслию об этой царственной деятельности, в которой привольно жить душе сильной; не потребностию осуществлять на деле внутренний мир своих помыслов; нет: она прельстила его блеском своего золота, своих камней, своею фигурою, прельстила его, как игрушка прельщает дитя. Он любит поесть и попить, но не просто, а так, чтобы каждый глоток его сопровождался звуками труб; он любит пиры, но так, чтобы быть героем их; он любит не рабство, но льстивые речи, низкие поклоны, знаки глубокого и благоговейного уважения, как любят их все выскочки. Присовокупите к этому еще и его любовь к жене своего брата: каково бы ни было это чувство, но если оно не просветлено, оно мучительно и, для удовлетворения себя, заставляет человека быть неразборчивым на средства. Душа истинно благородная умеет желать сильно и мучительно, но умеет и оставаться при одном желании, если удовлетворение его сопряжено с преступлением, потому что истинно благородная душа

в самой себе находит и отпор, или противодействие своему желанию и вознаграждение за неудовлетворение своего желания. Не таков Клавдий: у него в душе было пусто—и он сдался на голос своего желания, а сдавшись, сделался мучеником. Он хочет быть добрым, справедливым, и точно добр и справедлив, но только до тех пор, пока пиры, почести и королева оставляются за ним бесспорно; но как скоро Гамлет намекнул ему о незаконности его владения и тем и другим, он тотчас увидел, что ему невозможно ограничиться одним злодейством, и что кто раз пошел по этой дороге, тот или погибай, или не останавливайся. Но он не понял, что как ни велика наша мудрость, но она не может изменить, по своей воле, порядка событий и обратить их в нашу пользу, и что в этом отношении есть нечто такое, что смеется над нашею мудростью и обращает ее в глупость на нашу же гибель.

Кроме этих лиц, особенно примечательно лицо Горацио: это добрый малый, который любит добро по инстинкту, не рассуждая об нем; человек честный и откровенный. Он любит Гамлета как доброго, благородного человека, но и не подозревает в нем великой души, осужденной на адскую борьбу с самой собою. Поэтому Гамлет делится с ним своею внутреннею жизнью не больше, как столько, сколько она доступна для доброго Горацио, и открывает ему свои тайны больше по необходимости, нежели по чувству дружбы. Такие люди, как Гамлет, бессознательно умеют понимать каждого на своем месте и, вследствие этого, с каждым определить свои отношения.

Я за то тебя люблю,
Что ты терпеть умеешь. В счастье,
В несчастья равен ты, Горацио.

Так говорит ему Гамлет, и в этих словах заключается полная характеристика Горацио и объяснение взаимных отношений друг к другу этих двух лиц. [...]

Говоря о характерах лиц, мы имели в виду показать простоту, естественность и действительность содержания и хода драмы, образующей собою целый, отдельный мир действительной жизни. Не знаем, успели ли мы в этом, но считаем необходимым прибавить ко всему сказанному нами на этот предмет, что во всех драмах Шекспира есть один герой, имени которого он не выставляет в числе действующих лиц, но которого присутствие и первенство зритель узнает уже по опущении занавеса. Этот герой есть—жизнь, или, лучше сказать, вечный дух, проявляющийся в жизни людей и открывающийся в ней самому себе. Этому-то незримо присутствующему герою и главному лицу всех своих драм обязан Шекспир своею вечно неумирающею славою, потому что в нем заключается его абсолютность. Вглядитесь пристальнее в лица, образующие собою драму «Гамлет»: что вы увидите в каждом из них?—Субъективность, конечность, сосредоточение на личных интересах. Посмотрите на самого Гамлета: все прочие лица драмы или враги ему, или друзья. Он называет свою мать «*чудовищем порока*», тогда как она не больше, как слабая женщина; короля он тоже ставит на какие-то ходули, почитая его ужасным, чудовишным злодеем, тогда как он только жалок и ничтожен; наконец, Гамлет даже в Полонии видит какого-то для себя врага, тогда как тот из всех сил хлопчет о его женитьбе на своей дочери. Уже к концу пьесы выходит он, в торжественную минуту просветления, из своей личности и возвышается до абсолютного созерцания истины, но тогда оканчивается и драма. Что делает король? Старается обеспечить себе похищенную корону, обладание королевою и удовольствие пить вино при звуках труб. А королева?—примирением с любимым, но не понятым ею сыном доставить себе возможность весело жить с новым мужем. А эта кроткая, прекрасная и гармоническая Офелия?—Она занята своими думами любви и горестью о несбывшихся надеждах. А Полоний?—Он хлопчет породниться с царскою кровью. А Лаэрт?—Сперва он весь в мысли о своем любезном Париже и его веселостях, а потом в бешенстве на Гамлета за смерть отца и помешательство сестры.

А прочие придворные? — они заняты своим странным положением между Гамлетом, как *будущим* королем, и между Клавдием, как *настоящим* королем. [...]

Итак, все эти лица находятся в заколдованном кругу своей личности, нимало не догадываясь, что они, живя для себя, живут в общем и, действуя для себя, служат целому драмы. И вот опускается занавес: Гамлет погиб, Офелия погибла, король также; нет ни доброго, ни злого—все погибло. Какое мучительное чувство должно бы возбудить в душе зрителя это кровавое зрелище! А между тем зритель выходит из театра с чувством гармонии и спокойствия в душе, с просветленным взглядом на жизнь и примиренный с нею, и это потому, что в борьбе конечностей и интересов он увидел жизнь общую, мировую, абсолютную, в которой нет относительного добра и зла, но в которой все—безусловное благо!..

Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета (1838). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 302—303, 335—348.

4

Трагедия выражает не одно положение, но и отрицание жизни,—только отрицание трагического характера. Мы разумеем те страшные уклонения от нормальности, к которым способны только сильные и глубокие души. Макбет Шекспира—злодей, но злодей с душою глубокою и могучею, отчего он вместо отвращения возбуждает участие; вы видите в нем человека, в котором заключалась такая же возможность победы, как и падения, и который при другом -направлении мог бы быть другим человеком. Но есть злодеи как будто по своей натуре, есть демоны человеческой природы, по выражению Рётшера⁸: такова леди Макбет, которая подала кинжал своему мужу, подкрепила и вдохновила его сатаническим величием своего отвержения от всего человеческого и женственного, своим демонским торжеством над законами человеческой и женственной природы, адским хладнокровием своей решимости на мрачное злодейство. Но для слабого сосуда женской организации был слишком не в меру такой сатанический дух и сокрушил его своею тяжестью, разрешил безумство сердца помешательством рассудка, тогда как сам Макбет встретил смерть подобно великому человеку и этим помирил с собою душу зрителя, для которого в его падении совершилось торжество нравственного духа. Вообще демоны человеческой природы возбуждают в нашей душе больше трагического ужаса, нежели человеческого участия: только их гибель мирит нас с ними.

Горе от ума, сочинение А. С. Грибоедова (1840). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 479.

5

«Буря» и «Сон в летнюю ночь» представляют собою совершенно другой мир творчества Шекспира, нежели его прочие драматические произведения,—мир фантастический. Словно какие тени, в прозрачном сумраке ночи, из-за розового занавеса зари, на разноцветных облаках, сотканных из ароматов цветов, носятся перед вами лица «Бури», начиная от безобразного чудовища Калибана до светлого духа Ариеля, от сурового волшебника Проспера до пленительной Миранды. Словом, «Буря» Шекспира—очаровательная опера, в которой только нет музыки, но фантастическая форма которой производит на вас самое музыкальное впечатление. Однако фантастическое Шекспира совсем не то, что фантастическое немецкое, фантастическое Гофмана⁹: при всей своей волшебной обаятельности, оно не улетучивается в какую-то форму без содержания или в какое-то содержание без формы, а является

в резко очерченных, в строго определенных формах и образах. Такое тесное и живое слияние (конкретия) подобных противоположностей, каковы—фантастическая неопределенность содержания и художественная определенность формы, возможно только для великих художников, для тех единственно и исключительно истинных жрецов искусства, которые, по своей глубоко художественной натуре, никогда не выходят из сферы творчества и не допускают в нее чуждого ей элемента—отвлеченного мышления (рефлексии). [...] Шекспир поэт действительности, а не идеальности. [...] В сущности Шекспир более идеальный поэт, нежели Шиллер; но Шекспир, возносясь в превыспреннюю сферу вечных идеалов, низводил их на землю и общее обособлял в индивидуальные, определенные и замкнутые в самих себе явления. [...]

Пределы журнальной рецензии не позволяют нам критически рассматривать «Бурю» Шекспира, и потому мы по необходимости должны ограничиться легкими замечаниями. Оригинальность и верность характеров, их резкая очерченность и определенность, художественная ответственность содержания с формой, полнота, оконченность—все это неотъемлемые качества каждого произведения Шекспира, — качества, о которых или должно говорить все, или ничего не говорить. К особенностям «Бури» принадлежит этот полусумрачный, таинственный колорит, который происходит от элемента фантастического. Прочтете — и словно проснетесь от какого-то тревожного, но волшебного-сладкого сна. И как дивно-обаятельно, как бесконечно-прекрасно фантастическое Шекспира! [...]

Какая роскошная фантазия! Она раскрывает таинственные убежища замкнутых в явления духов жизни, дает им причудливо-обольстительные образы и населяет ими и небо, и землю, и воды, и леса... Вот истинный мир фантастического!.. Но в «Буре» много и других элементов: тут и высокая драма, и смешная комедия, и волшебная сказка. И все это так слито, так проникнуто одно другим и составляет такое чудное целое!.. «Буря»—прекрасный сюжет для оперного либретто, если бы искусная рука взялась за него¹⁰. А характеры?.. Одна Миранда представляет собою целый мир поэтической красоты. Девушка, с младенчества не видевшая никого, кроме своего отца да чудовища Калибана, не имеющая никакого представления о мужчине, встречается с прекрасным молодым человеком,—и только кисть Шекспира могла нарисовать такую дивно-верную картину развивающегося чувства любви в девственном сердце юного, прекрасного, младенчески простодушного существа!..

Пантеон русского и всех иностранных театров (1840). Сб. «Белинский о драме и театре. Избранные статьи и высказывания», «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 183—186.

6

Шекспир в ограниченном объеме драмы сосредоточивает всю жизнь исторического лица, например, какого-нибудь Ричарда II, или важнейшее событие из жизни героя, которое в действительности могло совершиться только в несколько лет. Он включает в свою драму только те черты из жизни ее героя, только те факты из события, избранного для драматической картины, которые имеют прямое отношение к идее его создания, а все прочее, хотя бы само по себе и интересное, но не относящееся к основной идее его произведения, он исключает, как ненужное.

Стихотворения М. Лермонтова (1841). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 642.

«Макбет» и «Отелло» представляют собою совершеннейшие образцы коллизии как драматической сущности. Торжествующий полководец, знаменитый вельможа и родственник доброго, благородного старца короля, Макбет слышит в себе ревуший голос глубоко затаенного, но сильного и страстного честолюбия. Эта страсть, столь ужасная и гибельная в душах мощных, но не проникнутых идейною теплотою любви и правдивости, является ему в страшной апофеозе трех ведьм. Их загадочные предсказания, сейчас же сбывающиеся, ненадолго смущают его, ибо скоро узнает он в них осуществившийся глубокий и мрачный замысел собственной души. Его честолюбие является ему в новой и еще более чудовищной апофеозе — в лице его жены, этого демонского существа в виде женщины. Она заглушает в нем последний ропот совести, примером собственной сатанинской решимости на злодейство возбуждает в нем ложный стыд и окончательно подвигает его на проклятое дело. Здесь событие почти не играет никакой роли: оно приготавливается волею самого Макбета, а роковое стечение благоприятствующих злодейству обстоятельств только помогает совершению злодейства, но не порождает его. Мы видим Макбета в борьбе с самим собою, в трагической коллизии: он мог победить в себе греховное побуждение и мог последовать ему. И это вина его воли, что он последовал влечению злого начала; его воля родила событие, но не событие дало направление его воле. Остальная часть этой драмы представляет уже следствие свободного выхода Макбета из роковой борьбы: уже не в его воле изменить последовавшие за цареубийством события; преступление отдало его во власть фуриям, которые взяли его за руки и, как слепца, повели от злодейства к новому злодейству. От его воли зависело только пасть с честью — и он пал, сраженный, но не побежденный, как довлеет виновному, но великому в самой вине своей мужу. Событие поставляет Отелло в состояние ревности. Это событие вышло, конечно, не из его воли или сознания, но тем не менее он сам способствовал его совершению своим вулканическим темпераментом, своими знойными страстями, которые мгновенно вспыхивали, подобно песчаным метелям в пустынях Аравии, и не покорялись голосу рассудка, своим младенчески-доверчивым характером, своим суеверным воображением, напоминавшим его восточное африканское происхождение. Обуздай он в роковую минуту свое зверство в отношении к мнимовиновной Дездемоне, — и истина открылась бы глазам его для счастья и блаженства жизни; но он не хотел или не мог обуздать порыва животной мести, — и свет истины озарил его глаза, подобно адскому блеску от светочей Эвменид¹¹, для того только, чтоб он мог измерить глубину бездны, в которую стремглав низвергся...

Разделение поэзии на роды и виды (1841). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 19—20.

Из новейших народов ни у кого драма не достигла такого полного и великого развития, как у англичан. Шекспир есть Гомер драмы; его драма — высочайший первообраз христианской драмы¹². В драмах Шекспира все элементы жизни и поэзии слиты в живое единство, необъятное по содержанию, великое по художественной форме. В них — все настоящее человечества, все его прошедшее и будущее; они — пышный цвет и роскошный плод развития искусства у всех народов и во все века. В них и пластицизм и рельефность художественной формы, и целомудренная непосредственность вдохновения, и рефлектирующая дума, мир объективный и мир субъективный проникли друг друга и слились в неразрывном единстве. Говорить о глубоком сердцеведении, верности натуре и действительности, бесконечности и высокости творческих идей этого царя поэтов всего мира — значило бы повторять уже

много раз сказанное тысячами людей. Определять достоинство каждой его драмы—значило бы написать огромную книгу и не высказать сотой доли того, что бы хотелось высказать и не высказать миллионной частицы того, что заключается в них.

Разделение поэзии на роды и виды (1841). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. II, Гослитиздат, М., 1948, стр. 57—58.

»

9

«Макбет»—одно из самых колоссальных и вместе с тем самых чудовищных произведений Шекспира, где, с одной стороны, отразилась вся исполинская сила творческого его гения, а с другой—все варварство века, в котором жил он. Много рассуждали и спорили о значении ведьм, играющих в «Макбете» такую важную роль: одни хотели видеть в них просто ведьм, другие—олицетворение честолюбивых страстей Макбета, глухо свирепствовавших на дне души его; третьи—поэтические аллегории. Справедливо только первое из этих мнений. Шекспир, может быть, величайший из всех гениев в сфере поэзии, каких только видел мир; но в то же время он был сын своего времени, своего века, того варварского века, когда разум человеческий едва начинал пробуждаться от тысячелетнего сна, когда в Европе тысячами жгли колдунов и когда никто не сомневался в возможности прямых сношений человека с нечистой силою. Шекспир не был чужд слепоты своего времени, я, вводя ведьм в свою великую трагедию, он несколько не думал делать из них философические олицетворения и поэтические аллегории. Это доказывается, между прочим, и важною ролью, какую играет в «Гамлете» тень отца героя этой великой трагедии. «Друг Горацио,—говорит Гамлет,—на земле есть много такого, о чем и не бредила ваша философия». Это убеждение Шекспира, это говорит он сам, или, лучше сказать, невежество и варварство его века,—а обскуранты нашего времени так и ухватились за эти слова, как за оправдание своего слабоумия. Шекспир видел и бог весть какую удивительную драматическую и трагическую пружину в ходе Бирнамского леса и в том обстоятельстве, что Макбет не может пасть от руки человека, рожденного женою. Дело оказалось чем-то вроде плохого каламбура; но такова творческая сила этого человека, что, несмотря на все нелепости, которые ввел он в свою драму, «Макбет» все-таки огромное, колоссальное создание, как готические храмы средних веков. Что-то сурово-величаво-грандиозно-трагическое лежит на этих лицах и их судьбе; кажется, имеешь дело не с людьми, а с титанами, и какая глубина мысли, сколько обнаженных тайн человеческой природы, сколько решенных великих вопросов, какой страшный и поучительный урок!.. Вот доказательство, что время не губит гения, но гений торжествует над временем, и что каждый момент всемирно-исторического развития человечества дает равно обильную жатву для поэзии. Пройдут еще два века, а может быть и меньше, когда будут дивиться варварству XIX столетия, как мы дивимся варварству XVI; не найдут в нем Шекспира, но найдут Байрона и Жоржа Занда... И это не круг, в котором безвыходно кружится человечество, а спираль, где каждый последующий круг обширнее предшествующего. Наш век имеет перед XVI то важное преимущество, что он заранее знает, в чем последующие века должны увидеть его варварство.

Петербургский сборник (1846). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. III, Гослитиздат, М., 1948, стр. 95—96.

10

Мы лучше объясним значение пафоса указанием на него в великих произведениях искусства. Пафос Шекспировой драмы «Ромео и Джульетта» составляет идея любви,—и потому пламенными волнами, сверкающими

ярким светом звезд льются из уст любовников восторженные *патетические* речи... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любование друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви, как божественного чувства. В тех монологах Ромео и Джульетты, когда их любви начало угрожать несчастье, бурным потоком изливается энергия раздраженного чувства, вдруг встретившего препятствие своему вольному и широкому разливу. Пафос «Гамлета» составляет борьба негодования на порок и преступление с бессилием вступить с ними в открытый и отчаянный бой, как того требует сознание долга. Гамлет в покойном короле страстно любил отца и высоко уважал великого человека,—этот король вероломно, изменнически убит—и кем же?—шутом и пьяницею, человеком бездушным и подлым, который украл у своего родного брата и корону, и жизнь, и честь его жены, Гамлетовой матери, которая по ничтожеству своего характера делит с убийцею своего царя и брата, а ее мужа, несправедливо добытую власть и оскверненное прелюбодением ложе!.. Сколько причин для Гамлета мстить неумолимо, страшно за поруганное право, за грех цареубийства и братоубийства, за порок матери, за украденную под полюю корону, за добродетель, за себя самого!.. Он знает, что ему должно делать, на что его вызвала судьба,—и он робеет предстоящего подвига, бледнеет страшного вызова, колеблется и только *говорит*, вместо того чтоб *делать*, в своей позорной нерешительности. Не если слаба его воля, то душа его столько же велика, сколько и чиста. Он это сознает,—с какою горечью, с какою страстью высказывается его презрение к самому себе в этих больших монологах, которые тотчас, как он остается один и сдерживаемое им доселе чувство получает свободу, вырываются из него словно огромная река, скинувшая с себя вешний лед и затопляющая окрестные поля... В этих *патетических* монологах высказывается весь *пафос* этой трагедии, выступает наружу та внутренняя эксцентрическая сила, которая заставила поэта взяться за перо, чтоб сложить с души своей тяготившее ее время...

Сочинения Александра Пушкина
Статья пятая (1844). В. Г. Б е л и н с к и й, Собр. соч. в трех томах, т. III, Гослитиздат, М., 1948, стр. 379.

11

Личность Шекспира просвечивает сквозь его творения, хотя и кажется, что он так же равнодушен к изображаемому им миру, как и судьба, спасающая или губящая его героев. [...] Личность поэта не есть что-нибудь безусловное, особо стоящее, вне всяких влияний извне. Поэт прежде всего—человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других. Шекспир был поэтом *старой веселой* Англии, которая в продолжение немногих лет вдруг сделалась суровою, строгою, фанатическою. Пуританское движение имело сильное влияние на его последние произведения, наложив на них отпечаток мрачной грусти. Из этого видно, что, родись он десятилетиями двумя позже, гений его остался бы тот же, но характер его произведений был бы другой.

Взгляд на русскую литературу
1847 года. Статья первая (1848).
В. Г. Б е л и н с к и й, Собр. соч.
в трех томах, т. III, Гослитиздат, М.
1948, стр. 792.

12

Обыкновенно ссылаются на Шекспира и особенно на Гете, как на представителей свободного, чистого искусства; но это—одно из самых неудачных указаний. Что Шекспир—величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его

поэзии не видит богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все это передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии.

Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая (1848). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. III, Гослитиздат, М., 1948, стр. 796.

ГЕРЦЕН О ШЕКСПИРЕ

1

Протестантский мир дает Шекспира. Шекспир—это человек двух миров. Он затворяет романтическую¹ эпоху искусства и растворяет новую. Гениальное раскрытие субъективности человеческой во всей глубине, во всей полноте, во всей страстности и бесконечности, смелое преследование жизни до заповеднейших тайников ее и обличение найденного не составляет романтизма, а *переходит его*. Главный характер романтизма выражается сердечным стремлением куда-то, непременно грустным, потому что «там никогда не будет здесь». Он вечно стремится оставить грудь; ему нет примирения в ней. Для Шекспира грудь человека—вселенная, которой космологию он широко набрасывает мощной и гениальной кистью.

Дилетантизм в науке. Статья вторая (1842). А. И. Герцен, Избранные философские произведения, т. I, Госполитиздат, 1948, стр. 39.

2

В мысли островитянина есть всегда что-то ограниченное; она определена, положительна, тверда, но с тем вместе видны берега, видны пределы. Англичанин перерывает нить своей мысли на том месте, где она отклоняется от существующего порядка, и порванная нить слабнет на всем протяжении. Только Шекспир и Гоббс не подойдут сюда; поэтическое созерцание жизни, глубина понимания ее, действительно, беспредельна у Шекспира; Гоббс был до чрезвычайности смел и консеквентен².

Письма об изучении природы. Письмо восьмое (1845). А. И. Герцен, Избранные философские произведения, т. I, Госполитиздат, 1948, стр. 288.

3

Поэт и художник в истинных своих произведениях всегда народен. Что бы он ни делал, какую бы он ни имел цель и мысль в своем творчестве, он выражает, волею или неволею, какие-нибудь стихии народного характера и выражает их глубже и яснее, чем сама история народа. Даже отрешаясь от всего народного, художник не утрачивает главных черт, по которым можно узнать, *чьих он*. Гёте—немец и в греческой «Ифигении» и в восточном «Диване»³. Поэты в самом деле, по римскому выражению,—«пророки»; только они высказывают не то, чего нет и что будет случайно, а то, *что неизвестно, что есть* в тусклом сознании масс, что еще дремлет в нем.

Все, что искони существовало в душе народов англо-саксонских, перехвачено, как кольцом, одной личностью,—и каждое волокно, каждый намек, каждое посягательство, бродившее из поколения в поколение, не отдавая себе *отчета*, получило форму и язык.

Вероятно, никто не думает, чтобы Англия времен Елизаветы, особенно большинство народа, понимала отчетливо Шекспира; она и теперь не понимает отчетливо, да ведь они и себя не понимают отчетливо. Но что англи-

чанин, ходящий в театр, инстинктивно, по сочувствию понимает Шекспира, в этом я не сомневаюсь. Ему на ту минуту, когда он слушает, становится что-то знакомее, яснее. Казалось бы, народ, такой способный на быстрое соображение, как французы, мог бы тоже понять Шекспира. Характер Гамлета, например, до такой степени общечеловеческий, особенно в эпоху сомнений и раздумья, в эпоху сознания каких-то черных дел, совершившихся возле них, каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого, что трудно себе представить, чтоб его не поняли. Но, несмотря на все усилия и опыты. Гамлет чужой для француза.

Былое и думы. Часть четвертая. Юная Москва (1855). А. И. Герцен, Избранные философские произведения, т. II, Госполитиздат, 1948, стр. 198—199.

ТУРГЕНЕВ О ШЕКСПИРЕ

1

23 апреля 1564 года, ровно три столетия тому назад¹, в год рождения Галилея и смерти Кальвина, в небольшом городке средней полосы Англии явился на свет ребенок, темное имя которого, тогда же записанное в церковной приходской книге, давно уже стало одним из самых лучезарных, самых великих человеческих имен—явился Вильям Шекспир. Он родился в полном разгаре XVI века, того века, который по справедливости признается едва ли не самым знаменательным в истории европейского развития, века, изобиловавшего великими людьми и великими событиями, видевшего Лютера и Бэкона, Рафаэля и Коперника, Сервантеса и Микель-Анджело, Елизавету Английскую и Генриха Четвертого. [...] Восемь лет после рождения Шекспира в Париже произошла Варфоломеевская ночь; на всей Европе еще лежали мрачные тени средних веков, но уже занялась заря новой эпохи,—и явившийся миру поэт был в то же время один из полнейших представителей нового начала, неослабно действующего с тех пор и долженствующего пересоздать весь общественный строй: начала гуманности, человечности, свободы.

[...] Когда исполнилось первое столетие после рождения Шекспира, имя его было почти совершенно забыто даже в родной его стране; Англия только что выходила из-под власти республиканцев и пуритан, считавших драматическое искусство развратом и запретивших сценические представления; да и самое возрождение театра при Карле Втором не имело ничего общего с целомудренным духом Шекспира, было недостойно его. В 1764 году, двести лет после его рождения, Англия уже знала своего поэта, уже гордилась им; в Германии Лессинг уже указал на него своим соотечественникам, Виланд переводил его, и юноша Гёте, будущий творец «Гёца», читал его с благоговением; но все-таки слава его не проникла в массы, не распространилась далее некоторой части образованного общества литературных кружков; в самой Англии, где в течение почти ста лет не явилось ни одного издания Шекспира, известный актер Гаррик, желая отпраздновать годовщину его рождения, не усомнился дать Отелло, «приспособленного» для сцены, с приделанной развязкой; а во Франции о Шекспире знал едва ли не один Вольтер, да и тот величал его варваром. Упомянуть ли нам о России? Тогда только что начиналось царствование Екатерины—и Сумароков считался нашим великим трагиком...

Но вот прошло еще сто лет,—и что же мы видим? Без преувеличения можно сказать, что нынешний день празднуется или поминается во всех концах земли. В отдаленнейших краях Америки, Австралии, Южной Африки, в дебрях Сибири, на берегу священных рек Индостана с любовью и признательностью произносится имя Шекспира, так же, как во всей Европе. Оно произносится и в чертогах и в хижинах, в светлых покоях богачей и в тесных

рабочих комнатах, в отдалении от родного крова и близ домашнего очага, под воинской палаткой и под шалашом промышленника, на суше и на море, старыми и молодыми людьми, семейными и одинокими, счастливыми, которых оно радует, и несчастными, которых утешает...

Целый мир им завоеван: его победы прочней побед Наполеона и Цезарей. Каждый день, как волны во время прилива, прибывают новые его подданные—и с каждым днем шире и шире становятся эти людские волны. Ни один образ не вырос так в последние сто лет, как образ Шекспира, и не будет конца его росту. Сколько в эти сто лет явилось изданий переводов, на скольких различных языках, сколько художников, живописцев, музыкантов, ваятелей воплотили его типы, вдохновлялись ими! Сколько их еще видится впереди! Сколько грядущих поколений, сколько племен, теперь еще едва известных, сколько наречий, быть может, едва лепечущих теперь, примкнут к торжественному шествию его славы! Мы празднуем его трехсотлетнюю годовщину; но мы уже ныне с уверенностью можем предсказать праздник его тысячелетия. Да; подобно своему единственному сопернику, величайшему поэту древнего мира, Гомеру, который, доживая свое третье тысячелетие, весь сияет блеском бессмертной молодости и неувядаемой силы, величайший поэт нового мира создан для вечности—и будет жить вечно!

Мы, русские, празднуем память Шекспира, и мы имеем право ее праздновать. Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошел в нашу плоть и кровь. Ступайте в театр, когда даются его пьесы (заметим мимоходом, что только в Германии и в России они не сходят с репертуара), ступайте в театр, пробегите все ряды собравшейся толпы, приглядитесь к лицам, прислушайтесь к суждениям,—и вы убедитесь, что перед нашими глазами совершается живое, тесное общение поэта с его слушателями, что каждому знакомы и дороги созданные им образы, понятны и близки мудрые и правдивые слова, вытекшие из сокровищницы его всеобъемлющей души! Или образ Гамлета не ближе, не понятнее нам, чем французам,—скажем более—чем англичанам? Не соединилось ли навек для нас навсегда с этим образом воспоминание о величайшем русском—именно русском—актере Мочалове? Не приветствуем ли мы с особенным участием каждую попытку передать нам Шекспировские творения нашими родными звуками? И наконец, может ли не существовать особой близости и связи между беспощаднейшим и, как старец Лир, всепрощающим сердцеведцем, между поэтом, более всех и глубже всех проникнувшим в тайны жизни, и народом, главная отличительная черта которого до сих пор состоит почти в беспримерной жажде самосознания, в неутомимом изучении самого себя,—народом, так же не щадящим собственных слабостей, как и прощающим их у других, народом, наконец, не боящимся выводить эти самые слабости на свет божий, как и Шекспир не страшится выносить темные стороны души на свет поэтической правды, на тот свет, который в одно и то же время и озаряет и очищает их?

Речь о Шекспире (1864). И. С. Тургенев, Собр. соч., т. XI, изд. «Правда», М., 1949, стр. 20—23.

2

Из всех произведений Шекспира едва ли не самое популярное—«Гамлет»². Эта трагедия принадлежит к числу пьес, несомненно и всякий раз наполняющих театр. При современном состоянии нашей публики, при ее стремлении к самосознанию и размышлению, при ее сомнении в самой себе и ее молодости—это явление понятно; но, не говоря о красотах, которыми преисполнено это, быть может, замечательнейшее произведение новейшего духа, нельзя не удивляться гению, который, будучи сам во многом сродни своему Гамлету, отделил его от себя свободным движением творческой силы и поста-

вил его образ на вечное изучение потомству. Дух, создавший этот образ, есть дух северного человека, дух рефлексии и анализа, дух тяжелый, мрачный, лишенный гармонии и светлых красок, не закругленный в изящные, часто мелкие формы, но глубокий, сильный, разнообразный, самостоятельный, руководящий. Из самых недр своих извлек он тип Гамлета и тем самым показал, что и в области поэзии, как и в других областях народной жизни, он стоит выше своего чада, потому что вполне понимает его.

Гамлет и Дон Кихот (1860).
И. С. Тургенев, Собр. соч.,
т. XI, изд. «Правда», М., 1949.
стр. 15.

ДОБРОЛЮБОВ О ШЕКСПИРЕ

1

В литературе, впрочем, являлось до сих пор несколько деятелей, которые (в своей пропаганде) стоят так высоко, что их не превзойдут ни практические деятели (для блага человеческого), ни люди чистой науки. Эти писатели были одарены так богато природою, что умели как бы по инстинкту приблизиться к естественным понятиям и стремлениям, которых еще только искали современные им философы с помощью строгой науки. Мало того: истины, которые философы только предугадывали в теории, гениальные писатели умели схватывать в жизни и изображать в действии. Таким образом, служа полнейшими представителями высшей степени человеческого сознания в известную эпоху и с этой высоты обзревая жизнь людей и природы и рисуя ее перед нами, они возвышались над служебной ролью литературы и становились в ряд исторических деятелей, способствовавших человечеству в яснейшем сознании его живых сил и естественных наклонностей. Таков был Шекспир. Многие из его пьес могут быть названы открытиями в области человеческого сердца; его литературная деятельность подвинула общее сознание людей на несколько ступеней, на которые до него никто не поднимался и которые были только издали указываемы некоторыми философами. И вот почему Шекспир имеет такое всемирное значение: им обозначается несколько новых ступеней человеческого развития. Но зато Шекспир и стоит вне обычного ряда писателей. Имена Данте, Гёте, Байрона часто присоединяются к его имени, но трудно сказать, чтоб в каждом из них так полно обозначалась целая новая фаза общечеловеческого развития, как а Шекспире.

Луч света в темном царстве (1860).
Н. А. Добролюбов, Избранные
философские сочинения, т. II, Гос-
политиздат, 1946, стр. 330—331.

2

В поступке Большова¹ действительно есть внешнее сходство с поступком Лира, но именно настолько, насколько может комическое явление походить на трагическое. Лир представляется нам также жертвой уродливого развития; поступок его, полный гордого сознания, что он *сам, сам по себе* велик, а не по власти, которую держит в своих руках, поступок этот тоже служит к наказанию его надменного деспотизма. Но если мы вздумаем сравнивать Лира с Болыновым, то найдем, что один из них с ног до головы король британский, а другой—русский купец; в одном все грандиозно и роскошно, в другом все хило, мелко, все рассчитано на медные деньги. В Лире действительно сильная натура, и общее раболепство пред ним только развивает ее односторонним образом—не на великие дела любви и общей пользы, а единственно на удовлетворение собственных, личных прихотей. Это совершенно понятно в человеке, который привык считать себя источником всякой радости и горя, началом и концом всякой жизни в его царстве.

Тут, при внешнем просторе действий, при легкости исполнения всех желаний, не в чем высказываться его душевной силе. Но вот его самообожание выходит из всяких пределов здравого смысла: он переносит прямо на свою личность весь тот блеск, все то уважение, которым пользовался за свой сан; он решается сбросить с себя власть, уверенный, что и после того люди не перестанут трепетать его. Это безумное убеждение заставляет его отдать свое царство дочерям и чрез то, из своего варварски-бессмысленного положения, перейти в простое звание обыкновенного человека и испытать все горести, соединенные с человеческою жизнью. Тут-то, в борьбе, начинающейся вслед за тем, и раскрываются все лучшие стороны его души; тут-то мы видим, что он доступен и великодушию, и нежности, и состраданию о несчастных и самой гуманной справедливости. Сила его характера выражается не только в проклятиях дочерям, но и в сознании своей вины перед Корделиею, и в сожалении о своем крутом нраве, и в раскаянии, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил истинную честность. Оттого-то Лир и имеет такое глубокое значение. Смотря на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту; но, следя за развитием драмы, все более примираемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняемся негодованием и жгучею злобой уже *не к нему*, а *за него* и за целый мир,—к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру. Не знаем, как на других, но по крайней мере на нас «Король Лир» постоянно производил такое впечатление.

Темное царство (1859). Н. А. Д о б р о л ю б о в, Избранные философские сочинения, т. II, Госполитиздат, 1946, стр. 40—41.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О ШЕКСПИРЕ

1

Поэзия—в правде жизни. Почему Шекспир величайший поэт? Потому, что в нем больше правды жизни, меньше обольщения, чем у других поэтов.

Н. Г. Чернышевский, Что делать? (1863). Серия «Библиотека русского романа», Гослитиздат, М., 1947, стр. 85.

2

Вторая форма трагического¹—то, когда человек погибает или страдает, потому что совершил преступление или ошибку, или, наконец, просто обнаружил слабую сторону своей сильной, глубокой природы и через это стал в противоречие с законами, правящими судьбою людей, которые подавляют его своею силою, несмотря на все его величие. Так Дездемона погибает от своей доверчивости, непредусмотрительности, наивности, возмущившей спокойствие мужа; так Офелия погибает от легковерия своей любви к Гамлету, которая заставляла ее во всем слушать Гамлета, вполне отдаться ему. Здесь проступок так мал, что его должно назвать простой ошибкой; но тем не менее Дездемона и Офелия через ошибку свою вызвали против себя силу, под бременем которой падают. Ужасно и возвышенно в их положении то, что следствие ошибки неизбежно, необходимо: такая простодушно неосторожная женщина, как Дездемона, должна непременно вызвать не тем, так другим ревность мужа; такая доверчивая девушка, как Офелия, должна непременно и потерять свою честь, и потерять своего милого, потому что не понимает, как может ее милый не любить ее так же безгранично, как она любит его. Необходимо, с другой стороны, и впасть им в эти ошибки: если бы не была Дездемона так простодушно и неосторожно невинна, не могла бы так

любить Отелло, как любит, а Офелия не была бы Офелиею, не была бы существом, которое способно чувствовать безграничную любовь, если бы могла угадывать, чем кончится ее любовь к Гамлету. Виною столкновения с грозною судьбою у Дездемоны и Офелии только ошибка; но точно так же бывает причиною такого столкновения преступление или преступная страсть, источник целого ряда преступлений; примеры этого—Отелло и Макбет. И в их участи опять двойная необходимость: характер их таков, что они не могли иначе действовать; погибель их—неизбежное, необходимое следствие самого их преступления. Возвышенность трагического заключается здесь, во-первых, в непобедимой неизбежности рокового события при данном характере действующего лица и при данной обстановке, во-вторых, в неизбежном падении его от самого того дела, в котором выказывается сила его характера: велика сила его мощного характера, все преодолевает она; но со всей этой силою сокрушается он, как слабое, ничтожное существо, тою непреклонною силою законов, правящих миром, которые вызвал он на борьбу с собою,—и вот в этом-то падении такого сильного человека и открывается нам все беспредельное могущество силы, правящей миром. Это называется трагическим проступком или преступлением. Но есть еще высшая форма трагического—трагическое нравственное столкновения.

Поступок и следствие поступка в судьбе Офелии и Дездемоны, Отелло и Макбета связаны неизбежно; тем не менее связь их, повидимому, зависит от случайных обстоятельств: не будь Яго с его ненавистью к Родриго—и ревность Отелло не пробудилась бы; не будь у Дункана детей—и Макбет не имел бы себе соперников. Но борьба и падение могут не иметь и по внешности этого случайного характера. Общий нравственный закон дробится на частные требования, которые часто находятся в противоположности между собою, так что, удовлетворяя одному, человек необходимо оскорбляет другое. Борьба эта, не приводимая никакими случайными внешними обстоятельствами, истекает из самого нравственного требования, ищущего себе удовлетворения в противность другим нравственным требованиям. [...]

В истории две противоположные нравственные идеи, из которых каждая имеет на своей стороне справедливость, и борьба их выразилась, например, в борьбе эвпатридов и демоса в Афинах, потом в борьбе Афин и Спарты, в борьбе патрициев и плебеев, потом римских граждан и итальянских союзников (*bellum sociale*²), наконец, в борьбе Марии и Суллы, Помпея и Цезаря, Брута и Октавия; в средних веках мы находим такую же борьбу между немецкими императорами и папами, гвельфами и гибеллинами; и, вообще, все великие эпохи и все великие события истории состоят в борьбе двух идей, из которых каждая имеет на своей стороне право. Но одно из этих двух противоречащих стремлений справедливее и потому сильнее другого; оно сначала побеждает, уничтожает все противоположное ему и тем самым становится уже несправедливо, подавляя законное и справедливое право противоположного стремления. Теперь справедливость на стороне противоположной, и стремление, бывшее, в сущности, более справедливо, погибает под тяжестью собственной несправедливости, под ударами противоположного стремления, которое, будучи оскорблено им в своем праве, имеет за себя всю силу истины и необходимости, и само, в свою очередь, точно таким же образом впадает в несправедливость, которая влечет за собою погибель или страдание. Прекрасно все это развивается в «Юлии Цезаре» Шекспира: Рим стремится к монархической форме правления; республиканская обветшала, сделалась негодною для римского государства, и представителем этого направления является Юлий Цезарь. Оно справедливее, потому сильнее, нежели противоположное направление, стремящееся сохранить настоящее, издавна установившееся устройство Рима, и Юлий Цезарь сильнее Помпея, представителя последнего принципа. Юлий Цезарь быстро кончает борьбу победою над своим противником. Но существующее также имеет право существовать; оно разрушено Юлием Цезарем, и законность, этим

оскорбленная, восстает против Цезаря в лице Брута; Цезарь погибает, но заговорщики сами мучатся сознанием того, что Цезарь, погибающий от них, выше их, и, наконец, погибают и сами от той силы, против которой восстали и которая воскресает в триумвирах. Но на гробе Брута Антоний и Октавий высказывают свое сожаление о Бруте и признают справедливость его стремления. Так совершается, наконец, примирение противоположных стремлений, из которых каждое и справедливо и несправедливо в своей односторонности; односторонность эта постепенно сглаживается падением и страданием каждого из них, и из борьбы и гибели возникает единство и новая жизнь.

Возвышенное и комическое. Неоконченная статья (1854). Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, 1950, стр. 261—264.

3

Юмор, насмешка над собою и над людьми, высказывается фарсом и острою; человек в юморе позволяет себе фарс и шутовство, потому что считает себя и хочет выставить себя смешным; остроты его бывают большею частью иронические, потому что он оскорбляется, а ирония—острота оскорбленного, едкая острота. Гамлет позволяет себе делать глупости и говорить смешные и грубые остроты в шутовском роде. Юморист может до того теряться в остротах, шутках, фарсах, дурачествах, что для непонимающих юмора может в самом деле казаться шутком или отчасти помешанным, как и думают о Гамлете. Но его дурачества—насмешка мудреца над человеческою слабостью и глупостью; его смех—горестная улыбка сострадания к себе и к людям.

В каждом юморе есть и смех и горе; но если расположенный к юмору человек, видя, что все высокое в человеке сопровождается мелочным, слабым, жалким, находит это смешение только нелепым, не понимая всей глубины замечаемого им нравственного противоречия, то в его юморе будет гораздо больше смеха, нежели горя. Такой юмор немецкие эстетики называют *Laune*³ [...].

Представителем его у Шекспира является шут. [...]

Такая шутливость, более подсмеивающаяся над слабостями и низостью в себе и в других, нежели скорбящая о ней, в человеке порочном может доходить до бесстыдства, до насмешливого самохвальства своими пороками. Такое лицо у Шекспира Фальстаф, который очень хорошо понимает всю свою низость, порочность, гнусность, но до того погряз в ней, что думает уже быть правым, подсмеиваясь над нею, и через насмешку над своими и чужими пороками примиряется с ними.

Зато люди, одаренные нежною натурою и горячей любовью к нравственной чистоте, очень легко доходят до того, что во всем смешном, нелепом, мелочном видят одну только мрачную, тяжелую сторону противоречия с нравственностью и с высшим достоинством человека; недовольство собою и миром берет в них решительный перевес над тем, что в юморе может быть веселого. Их юмор печален, доходит до отчаяния, переходит в ипохондрию и меланхолию. Таков был юмор Байрона. И сам Шекспир под конец жизни сделался, кажется, мрачен, грустен в своем юморе.

Возвышенное и комическое. Неоконченная статья (1854). Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, 1950, стр. 292—293.

4

«В характере великого человека,—говорит господствующая эстетическая теория⁴,—всегда есть слабая сторона; в действовании замечательного

человека есть всегда что-нибудь ошибочное или преступное. Эта слабость, проступок, преступление губят его. А между тем они необходимо лежат в глубине его характера, так что великий человек гибнет от того же самого, в чем источник его величия». Не подвержено никакому сомнению, что часто бывает это на самом деле: бесконечные войны возвысили Наполеона; они же и низвергли его; почти то же было и с Людовиком XIV. Но не всегда бывает так. Часто великий человек погибает без всякой вины с своей стороны. Так погиб Генрих IV, и с ним вместе пал Сюлли⁵. До некоторой степени это безвинное падение находим и в трагедиях, несмотря на то, что авторы их бывали связаны своими понятиями: неужели Дездемона была в самом деле причиною своей гибели? Всякий видит, что одни гнусные хитрости Яго погубили ее. Неужели Ромео и Джульетта сами были причиною своей гибели? Конечно, если мы захотим непременно в каждом погибающем видеть преступника, то можем обвинять всех: Дездемона виновата тем, что была невинна душою и, следовательно, не могла предвидеть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тем, что любят друг друга. Мысль видеть в каждом погибающем виноватого—мысль натянутая и жестокая. Связь ее с идеею греческой судьбы и различными ее видоизменениями очень ясна. Здесь можно указать на одну сторону этой связи: по греческим понятиям о судьбе, в гибели своей бывает всегда виноват сам человек; если бы он поступил иначе, его не постигла бы гибель.

Эстетические отношения искусства к действительности (1855). Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, 1950, стр. 83—84.

5

Мы хотим знать, почему Гамлет—Гамлет, то-есть человек, при всех прекрасных качествах своей души делающийся мучением для самого себя и причиною гибели для тех, судьба которых от него зависит и которым он очень искренне желает добра,—например, причиною гибели Офелии и Лаэрта. Одною слабостью характера при силе ума, склонного к рефлексии, этого дела не объяснишь; мало ли людей с слабым характером, сильным умом и склонностью к рефлексии проживают свой век очень счастливо для себя и для близких к себе? Есть тут другое обстоятельство: Гамлет находится в фальшивом или, проще сказать, ненатуральном положении. Он, как сын, должен был бы любить свою мать и, однако же, должен ненавидеть ее, как убийцу своего отца. Он искренно и очень горячо любит Офелию—и, однако же, не считает приличным для себя жениться на ней. Положение обоих дел так противоестественно, что может наделать чепухи в голове человека и не имеющего склонности к рефлексии, может повести к поступкам, нелепо непоследовательным и пагубным для него самого и для других, даже такого человека, который не отличается особенною слабостью воли. Только немногие негодяи, одаренные очень редкою бессовестностью, или еще менее многочисленные счастливы, одаренные железным стоицизмом, могли бы поступать благоразумно и быть счастливы на месте Гамлета. Из ста человек девяносто девять, будучи в его положении, точно так же мучились бы, наделали бы точно таких же бед и себе и другим. Различие темпераментов относительно таких дел имеет мало важности. В том и заключается всемирное значение драмы Шекспира, что в Гамлете вы видите самих себя в данном положении, каков бы ни был ваш темперамент.

Рецензия на книгу: Губернские очерки. Из записок отставного надворного советника Щедрина. Собрал и издал М. Е. Салтыков, два тома. Москва (1857). Н. Г. Чернышевский, Поли. собр. соч., т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 291.

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА¹

(1549)

Отрывок из трагедии

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА II

Сад Капулетти.

Р о м е о

Им по незнанию эта боль смешна.
Но что за блеск я вижу на балконе?
Там брезжит свет. Джульетта, ты как день!
Стань у окна. Убей луну соседством;
Она и так от зависти больна,
Что ты ее затмила белизною.

На балконе показывается Джульетта.

²Оставь служить богине чистоты.
Плат девственницы жалок и невзрачен.
Он не к лицу тебе. Сними его.
О милая! О жизнь моя! О радость!
Стоит, сама не зная, кто она.
Губами шевелит, но слов не слышно.
Пустое, существует взглядов речь!
О, как я глуп! С ней говорят другие.
Две самых ярких звездочки, спеша
По делу с неба отлучиться, просят
Ее глаза покамест посверкать.
Ах, если бы глаза ее на деле
Переместились на небесный свод!
При их сиянии птицы бы запели,
(Принявши ночь за солнечный восход.
Стоит одна, прижав ладонь к щеке.
О чем она задумалась украдкой?
О, быть бы на ее руке перчаткой,
Перчаткой на руке!

Д ж у л ь е т т а

О горе мне!

Р о м е о

Проговорила что-то. Светлый ангел,
Во мраке на балконе надо мной
Ты решишь, как крылатый вестник неба
Над головами пораженных толп,
Которые рассматривают снизу,
Как он над ними по небу плывет.

Д ж у л ь е т т а

Ромео, как мне жаль, что ты Ромео!
Отринь отца да имя измени,
А если нет, меня женою сделай,
Чтоб Капулетти больше мне не быть.

Р о м е о

Прислушиваться дальше иль ответить?

Д ж у л ь е т т а

Лишь это имя мне желает зла.
Ты был бы ты, не будучи Монтекки.
Что есть Монтекки? Разве так зовут
Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?
Неужто больше нет других имен?
Что значит имя?, Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет.
Ромео под любым названьем был бы
Тем верхом совершенств, какой он есть.
Зовись иначе как-нибудь, Ромео,
И всю меня бери тогда взамен.

Р о м е о

О, по рукам! Теперь я твой избранник.
Я новое крещение приму,
Чтоб только называться по-другому.

Д ж у л ь е т т а

Кто это проникает в темноте
В мои мечты заветные?

Р о м е о

Не смею

Назвать себя по имени. Оно
Благодаря тебе мне ненавистно.
Когда б оно попало мне в письмо,
Я б разорвал бумагу с ним на клочья.

Д ж у л ь е т т а

Десятка слов не сказано у нас,
А как уже знаком мне этот голос!
Ты не Ромео? Не Монтекки ты?

Р о м е о

Ни |тот, |ни |этот: имена запретны.

Д ж у л ь | е т т а

Как (ты сюда пробрался? Для чего?
Ограда высока и неприступна.
Тебе здесь неминуемая смерть,
Когда тебя найдут мои родные.

Р о м е о

Меня перенесла сюда любовь,
Ее не останавливают стены.
В нужде она решается на все,
И потому—что мне твои родные?

Д ж у л ь е т т а

Они тебя увидят и убьют.

Р о м е о

Твой взгляд опасней двадцати кинжалов.
Взгляни с балкона дружелюбней вниз,
И это будет мне от них кольчугой.

Д ж у л ь е т т а

Не попадись им только на глаза.

Р о м е о

Меня плащом укроет ночь. Была бы
Лишь ты тепла со мною. Если ж нет,
Предпочитаю смерть от их ударов,
Чем долгий век без нежности твоей.

Д ж у л ь е т т а

Кто показал тебе сюда дорогу?

Р о м е о

Ее нашла любовь. Я не моряк,
Но если б ты была на крае света,
Не медля мига, я бы, не страшась,
Пустился в море за таким товаром.

Д ж у л ь е т т а

Мое лицо спасает темнота,
А то б я, знаешь, со стыда сгорела,
Что ты узнал так много обо мне.
Хотела б я восстановить приличье,
Да поздно, притворяться ни к чему.
Ты любишь ли меня? Я знаю, верю,
Что скажешь «да». Но ты не торопись.
Ведь ты обманешь. Говорят, Юпитер
Не ставит ни во что любовных клятв.
Не лги, Ромео. Это ведь не шутка.
Я легковойной, может быть, кажусь?
Ну ладно, я исправлю впечатленья
И откажу тебе в своей руке,
Чего не сделала бы добровольно.
Конечно, я так сильно влюблена,
Что глупою должна тебе казаться.
Но я честнее многих недотрог,
Которые разыгрывают скромниц.
Мне следовало б сдержаннее быть,
Но я не знала, что меня услышат.
Прости за пылкость и не принимай
Прямых речей за легкость и доступность.

Р о м е о

Мой друг, клянусь сияющей луной.
Посеребренной кончики деревьев...

Д ж у л ь е т т а

О, не клянись луною, в месяц раз
Меняющейся,—это путь к изменам.

Р о м е о

Так чем мне клясться?

Д ж у л ь е т т а

Не клянись ничем
Или клянись собой как высшим благом,
Которого достаточно для клятв.

Ромео

Клянусь, мой друг, когда бы это сердце...

Джюльетта

Не надо, верю. Как ты мне ни мил,
Мне страшно, как мы скоро сговорились.
Все слишком второпях и сгоряча,
Как блеск зарниц, который потухает,
Едва сказать успеешь «блеск зарниц».
Спокойной ночи! Эта почка счастья
Готова к цвету в следующий раз.
Спокойной ночи! Я тебе желаю
Такого же пленительного сна,
Как светлый мир, которым я полна.

Ромео

Но как оставить мне тебя так скоро?

Джюльетта

А что прибавить к нашему сговору?

Ромео

Клянись и ты, как клялся я тебе.

Джюльетта

Я первая клялась и сожалею,
Что дело в прошлом, а не впереди.

Ромео

Ты б эту клятву взять назад хотела?

Джюльетта

Да, для того, чтоб дать ее опять.
Мне не подвластно то, чем я владею.
Моя любовь без дна, а доброта,
Как ширь морская. Чем я больше трачу,
Тем становлюсь безбрежней и богаче.

Голос кормилицы за сценой.

Меня зовут. Я ухожу. Прощай.
Иду, иду!—Прости, не забывай.
Я, может быть, вернусь еще. Постой-ка.
{Уходит.}

Ромео

Святая ночь, святая ночь! А вдруг
Все это сон, так непомерно счастье,
Так сказочно и чудно это все!

На балкон возвращается Джюльетта.

Джюльетта

Еще два слова. Если ты, Ромео,
Решил на мне жениться не шутя,
Дай завтра знать, когда и где венчанье.
С утра к тебе придет мой человек
Узнать на этот счет твое решение.

Я все добро сложу к твоим ногам
И за тобой последую повсюду.

Кормилица *(за сценой)*
Голубонька!

Джюльетта

Иду! Сию минуту!—
А если у тебя в уме обман,
Тогда, тогда...

Кормилица *(за сценой)*
Голубонька!

Джюльетта

Немедля
Оставь меня и больше не ходи.
Я завтра справлюсь.

Ромео

Я клянусь спасеньем...

Джюльетта

Сто тысяч раз прощай. *(Уходит.)*

Ромео

Сто тысяч раз
Вздохну с тоской вдали от милых глаз.
К подругам мы—как школьники домой,
А от подруг— как с сумкой в класс зимой.
(Направляется к выходу.)

На балкон возвращается Джюльетта.

Джюльетта

Ромео, где ты? Дудочку бы мне,
Чтоб эту птичку приманить обратно!
Но я в неволе, мне кричать нельзя.
А то б я эхо довела до хрипа
Немолчным повтореньем этих слов:
Ромео, где ты? Где же ты, Ромео?

Ромео

Моя душа зовет меня опять.
Как звонки ночью голоса влюбленных!

Джюльетта

Ромео!

Ромео

Милая!

Джюльетта

В каком часу
Послать мне завтра за ответом?

Ромео

В девять.

Д ж у л ь е т т а
До этого ведь целых двадцать лет!
Я изождусь... Что я сказать хотела?

Р о м е о
Припомни, я покамест постою.

Д ж у л ь е т т а
Постой, покамест я опять забуду.
Чтоб только удержать тебя опять.

Р о м е о
Припоминай и забывай, покуда,
Себя не помня, буду я стоять.

Д ж у л ь е т т а
Почти рассвет. Пора тебе исчезнуть.
А как, скажи, расстаться мне с тобой?
Ты, как ручная птичка щеголихи,
Прикованная ниткою к руке.
Ей то дают взлететь на весь подвесок,
То тащат вниз на шелковом шнурке.
Вот так и мы с тобой.

Р о м е о
Я был бы счастлив
Быть этой птицей.

Д ж у л ь е т т а
Рада бы и я,
Да я б тебя убила частой лаской.
Однако окончательно прощай.
Прощай, прощай, а разойтись нет мочи!
Так и твердить бы век: «Спокойной ночи!»

{Уходит.}
Р о м е о
Прощай. Спокойный сон к тебе приди
И сладкий мир разлей в твоей груди!
Г а я пойду к отцу Лоренцо в келью
За помощью в сердечном нашем деле.
{Уходит.}

W. Sh a k e s p e a r e , Romeo and
Juliet (1594). Перепечатано из книги:
Вильям Шекспир в переводе Бори-
са Пастернака, «Искусство», М.,
1950, т. 1, стр. 49—57. Перевод
Б. Л. П а с т е р н а к а .

ГАМЛЕТ'

(1601)

Отрывки из трагедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕПА II

Г а м л е т

О, если б этот плотный сгусток мяса
Растаял, сгинул, изошел росой!

Иль если бы предвечный не оставил
Запрет самоубийству! Боже! боже!
Каким докучным, тусклым и ненужным
Мне кажется все, что ни есть на свете!
О мерзость! Это буйный сад, плодящий
Одно лишь семя; дикое и злое
В нем властвует. До этого дойти!
Два месяца, как умер! Меньше даже.
Такой король! Сравнить их—Гиперйон
И сатир². Так любивший мать мою,
Что ветрам неба он бы не дал тронуть
Ее лица. О небо и земля!
Мне ль вспоминать? Она в него впивалась,
Как если б голод только возрастал
От насыщенья. А чрез месяц,—
Не думать бы об этом!—бренность ты
Зовешься: женщина!—и башмаков
Не износив, в которых шла за гробом,
Как Ниобея³, вся в слезах,—она,—
О боже, зверь, лишенный разуменья,
Скучал бы дольше!—замужем за дядей,
Который на отца похож не больше,
Чем я на Геркулеса. Через месяц!
Еще и соль ее бесчестных слез
На покрасневших веках не исчезла,
Как вышла замуж. Гнусная поспешность—
Так броситься на одр кровосмешенья!
Нет и не может в этом быть добра.—
Но смолкни, сердце, скован мой язык!

Входят Горацио, Марцелл и Бернардо.

Г о р а ц и о

Привет вам, принц!

Г а м л е т

Я очень рад вас видеть,
Горацио,—или я сам не я.

Г о р а ц и о

Он самый, принц, и бедный ваш слуга.

Г а м л е т

Мой добрый друг; пусть то взаимно будет.
Но почему же вы не в Виттенберге?—
Марцелл?

М а р ц е л л

Мой добрый принц...

Г а м л е т

Я очень рад вас видеть. *(Бернардо.)*
Добрый вечер.—
Так почему же вы не в Виттенберге?

Г о р а ц и о

По склонности к безделью, добрый принц.

Г а м л е т

Мне этого и враг ваш не сказал бы,
И слух мой не насилуйте и вы,
Чтоб он поверил вашему извету
На самого себя; вы не бездельник.
Но что у вас за дело в Эльсиноре?
Пока вы здесь, мы вас научим пить.

Г о р а ц и о

Я плыл на похороны короля.

Г а м л е т

Прошу тебя, без шуток, друг-студент;
Скорей уже—на свадьбу королевы.

Г о р а ц и о

Да, принц, она последовала быстро.

Г а м л е т

Расчет, расчет, приятель! От поминок
Холодное пошло на брачный стол.
О, лучше бы мне встретился в раю
Мой злейший враг, чем этот день, Горацио!
Отец!., мне кажется, его я вижу.

Г о р а ц и о

Где, принц?

Г а м л е т

В очах моей души, Горацио.

Г о р а ц и о

Его я помню: истый был король.

Г а м л е т

Он человек был, человек во всем;
Ему подобных мне уже не встретить.

2

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА I

Г а м л е т

Быть или не быть,—таков вопрос;
Что благородней духом—покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством? Умереть, уснуть,—
И только; и сказать, что сном кончаешь
Тоску и тысячу природных мук,
Наследье плоти,—как такой развязки
Не жадать? Умереть, уснуть.—Уснуть!
И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность;
Какие сны приснятся в смертном сне,
Когда мы сбросим этот бранный шум,—
Вот что сбивает нас; вот где причина

Того, что бедствия так долговечны;
Кто снес бы плети и глумленье века,
Гнет сильного, насмешку гордеца,
Боль презренной любви, судей неправду,
Заносчивость властей и оскорбленье,
Чинимые безропотной заслуге,
Когда б он сам мог дать себе расчет
Простым кинжалом? Кто бы плелся с ношей,
Чтоб охоть и потеть над нудной жизнью,
Когда бы страх чего-то после смерти,—
Безвестный край, откуда нет возврата
Земным скитальцам,—волю не смущал,
Внушая нам терпеть невзгоды наши
И не спешить к другим, от нас сокрытым?
Так трусами нас делает раздумье,
И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледным,
И начинанья, взнесшиеся мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия. Но тише!
Офелия?—В твоих молитвах, нимфа,
Да вспомнятся мои грехи.

детель'

О ф е л и я

Мой принц,
Как поживали вы все эти дни?

Г а м л е т

Благодарю вас; чудно, чудно, чудно.

О ф е л и я

Принц, у меня от вас подарки есть;
Я вам давно их возвратить хотела;
Примите их, я вас прошу.

Г а м л е т

Я? Нет;
Я не дарил вам ничего.

О ф е л и я

Нет, принц мой, вы дарили; и слова,
Дышавшие так сладко, что вдвойне
Был ценен дар; их аромат исчез,—
Возьмите же; подарок нам не мил,
Когда разлюбит тот, кто подарил.
Вот, принц.

Г а м л е т

Ха-ха! Вы добродетельны?

О ф е л и я

Мой принц?

Г а м л е т

Вы красивы?

О ф е л и я

Что, ваше высочество, хотите сказать?

Г а м л е т

То, что если вы добродетельны и красивы, ваша добродетель не должна допускать собеседований с вашей красотой.

О ф е л и я

Разве у красоты, мой принц, может быть лучшее общество, чем добродетель¹

Г а м л е т

Да, это правда; потому что власть красоты скорее преобразит добродетель из того, что она есть, в сводню, нежели сила добродетели превратит красоту в свое подобие; некогда это было парадоксом, но наш век это доказывает. Я вас любил когда-то.

О ф е л и я

Да, мой принц, и я была вправе этому верить.

Г а м л е т

Напрасно вы мне верили; потому что, сколько ни прививать добродетель к нашему старому стволу, он все-таки в нас будет сказываться; я не любил вас.

О ф е л и я

Тем больше была я обманута.

Г а м л е т

Уйди в монастырь; к чему тебе плодить грешников? Сам я скорее честен; и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет: я очень горд, мстителен, честолюбив; к моим услугам столько прегрешений, что мне нехватает мыслей, чтобы о них подумать, воображения, чтобы придать им облик, и времени, чтобы их совершить. К чему таким молодцам, как я, пресмыкаться между небом и землей? Все мы отпетые плуты; никому из нас не верь. Ступай в монастырь. Где ваш отец?

О ф е л и я

Дома, принц.

Г а м л е т

Пусть за ним запирают двери, чтобы он разыгрывал дурака только у себя. Прощайте.

О ф е л и я

О помощи ему, всеблагое небо!

Г а м л е т

Если ты выйдешь замуж, то вот какое проклятие я тебе дам в приданое: будь ты целомудренна, как лед, чиста, как снег, ты не избежешь клеветы. Уходи в монастырь; прощай. Или, если уж ты непременно хочешь замуж, выходи замуж за дурака, потому что умные люди хорошо знают, каких чудачков вы из них делаете. В монастырь—и поскорее. Прощай!

О ф е л и я (в сторону)

О силы небесные, исцелите его!

Г а м л е т

Слышал я про вашу живопись вполне достаточно; бог дал вам одно лицо, а вы себе делаете другое; вы приплясываете, вы припрыгиваете, и щебечете, и даете прозвища божьим созданиям, и свое беспутство выдаете за неве-

дение/Нет, с меня довольно: это свело меня с ума. Я говорю, у нас не будет больше браков; те, кто уже в браке, все, кроме одного, будут жить; прочие останутся, как они есть. В монастырь. (*Уходит.*)

О ф е л и я

О, что за гордый ум сражен! Вельможи,
Бойца, ученого—взор, меч, язык;
Цвет и надежда радостной державы,
Чекан изящества, зеркало вкуса,
Пример примерных—пал, пал до конца!
А я, всех женщин жалче и злосчастней,
Вкусившая от меда лирных клятв,
Смотрю, как этот мощный ум скрежещет,
Подобно треснувшим колоколам,
Как этот образ юности цветущей
Растерзан бредом; о, как сердцу снести:
Видав бывшее, видеть то, что есть!

3

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

СЦЕНА III

Другой зал в замке.

Входит король с приближенными.

К о р о л ь

За принцем послано и тело ищут,
Как пагубно, что он на воле ходит!
Однакоже быть строгим с ним нельзя;
К нему пристрастна буйная толпа,
Судящая не смыслом, а глазами;
Она лишь казнь виновного приметит,
А не вину. Чтоб гладко все сошло,
Должно казаться, что его отъезд
Решен давно; отчаянный недуг
Врачуют лишь отчаянные средства
Иль никакие.

Входит Розенкранц.

Что там? Что случилось?

Р о з е н к р а н ц

Куда он спрятал тело, государь,
Узнать мы не могли.

К о р о л ь

А где он сам?

Р о з е н к р а н ц

Здесь рядом; под присмотром, в ожиданье
Велений ваших.

К о р о л ь

Пусть его введут.

Р о з е н к р а н ц

Эй, Гильденстерн! Введите принца.

Входят Гамлет и Гильденстерн.

К о р о л ь

Ну, что же, Гамлет, где Полоний?

Г а м л е т

За ужином.

К о р о л ь

За ужином? Где?

Г а м л е т

Не там, где он ест, а там, где его едят; у него как раз собрался некий сейм политических червей. Червь—истинный император по части пищи. Мы откармливаем всех прочих тварей, чтобы откормить себя, а себя откармливаем для червей. И жирный король и сухопарый нищий—это только разные смены, два блюда, но к одному столу; конец таков.

К о р о л ь

Увы, увы!

Г а м л е т

Человек может поймать рыбу на червя, который поел короля, и поест рыбы, которая питалась этим червем.

К о р о л ь

Что ты хочешь этим сказать?

Г а м л е т

Я хочу вам только показать, как король может совершить путешествие «о кишкам нищего.

К о р о л ь

Где Полоний?

Г а м л е т

На небесах; пошлите туда посмотреть; если ваш посланный его там не найдет, тогда поищите его в другом месте сами. А только если вы в течение месяца его не сыщете, то вы его почуете, когда пойдете по лестнице на галерею.

К о р о л ь *{нескольким слугам}*

Пойдите, поищите его там.

Г а м л е т

Он вас подождет.

Уходят слуги.

К о р о л ь

Во имя твоего же, Гамлет, блага,
Которым дорожим мы, как скорбим
О том, что ты свершил, ты должен скрыться
Быстрее огня; так соберись в дорогу;
Корабль готов, благоприятен ветер,
Ждут спутники, и Англия вас ждет.

Г а м л е т

Ждет Англия?

К о р о л ь

Да, Гамлет.

Г а м л е т

Хорошо.

К о р о л ь

Да, так и есть, коль ведать наши мысли.

Г а м л е т

Я вижу херувима, который видит их.—Но едем; в Англию!—
Прощайте, дорогая мать.

К о р о л ь

Твой любящий отец, Гамлет.

Г а м л е т

Моя мать; отец и мать—муж и жена; муж и жена—единая плоть, и по-
этому—моя мать.—Едем! в Англию! (*Уходит.*)

4

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

СЦЕНА I

Кладбище.

Входят два могильщика с заступами и пр.

1-й м о г и л ь щ и к

Разве такую можно погребать христианским погребением, которая
самочинно ищет своего же спасения?

2-й м о г и л ь щ и к

Я тебе говорю, что можно; и потому копай ей могилу живее; следова-
тель рассматривал и признал христианское погребение.

1-й м о г и л ь щ и к

Как же это может быть, если она утопилась не в самозащите?

2-й м о г и л ь щ и к

Да так уж признали.

Хочешь знать правду? Не будь она знатная дама, ее бы не хоронили
христианским погребением.

1-й м о г и л ь щ и к

То-то оно и есть; и очень жаль, что знатные люди имеют на этом свете
больше власти топиться и вешаться, чем их братья-христиане.—Ну-ка, мой
заступ. Нет стариннее дворян, чем садовники, землекопы и могильщики:
они продолжают ремесло Адама.

2-й м о г и л ь щ и к

А он был дворянин?

1-й м о г и л ь щ и к

Он первый из всех ходил вооруженный.

2-й м о г и л ь щ и к

Да у него не было оружия.

1-й м о г и л ь щ и к

Да ты кто? Язычник, что ли? Как ты понимаешь Писание? В Писании сказано: «Адам копал»; как бы он копал, ничем для этого не вооружась? Я тебе еще вопрос задам; если ты ответишь невпопад, то покайся...⁴

2-й м о г и л ь щ и к

Ну, валяй.

1-й м о г и л ь щ и к

Кто строит прочнее каменщика, судостроителя и плотника?

2-й м о г и л ь щ и к

Виселичный мастер; потому что это сооружение переживет тысячу постояльцев.

1-й м о г и л ь щ и к

Твое словцо мне нравится, скажу по правде; виселица—это хорошо; но только как это хорошо? Это хорошо для тех, кто поступает дурно; а ты вот поступаешь дурно, говоря, что виселица построена прочнее, нежели церковь; отсюда эрго⁵: виселица была бы хороша для тебя. Ну-ка, начинай сначала.

2-й м о г и л ь щ и к

Нет, черт, не могу.

Входят Гамлет и Горацио, поодаль.

1-й м о г и л ь щ и к

Не ломай себе над этим мозги; потому что глупый осел от колотушек скорее не пойдет, а ежели тебе в другой раз зададут такой вопрос, скажи: «Могильщик»; дома, которые он строит, простоят до судного дня. Вот что, сходи-ка к Йогену; принеси мне склянницу водки.

Уходит 2-й м о г и л ь щ и к .

1-й м о г и л ь щ и к *{копает и поет}*

«В дни молодой любви, любви
Я думал—милей всего
Коротать часы—ох!—с огнем—ух!—в крови,
Я думал—нет ничего».

Г а м л е т

Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу?

Г о р а ц и о

Привычка превратила это для него в самое простое дело.

Г а м л е т

Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее.

1-й м о г и л ь щ и к *(поет)*

«Но старость, крадучись как вор,
Взяла своей рукой
И увезла меня в страну,
Как будто я не был такой».

(Выбрасывает череп.)

Г а м л е т

У этого черепа был язык, и он мог петь когда-то; а этот мужик швыряет его оземь, словно это Каинова челюсть, того, кто совершил первое убийство! Может быть, это башка какого-нибудь политика, которую вот этот осел теперь перехитрил; человека, который готов был провести самого господ бога,—разве нет?

Г о р а ц и о

Возможно, принц.

Г а м л е т

Или придворного, который говорил: «Доброе утро, дражайший государь мой! Как вы себя чувствуете, всемилостивейший государь мой? Быть может, это государь мой Такой-то, который хвалил лошадь государя моего Такого-то, рассчитывая ее выпросить,—разве нет?

Г о р а ц и о

Да, мой принц.

Г а м л е т

Вот именно; а теперь это—государыня моя Гниль, без челюсти, и ее стучает по крышке заступ могильщика; вот замечательное превращение, если бы только мы обладали способностью его видеть. Разве так дешево стоило вскормить эти кости, что только и остается играть ими в рюхи? Моим костям больно от такой мысли.

1-й м о г и л ь щ и к *(поет)*

«Лопата и кирка, кирка,
И саван бел, как снег;
Ах, довольно яма глубока,
Чтоб гостю был ночлег».

(Выбрасывает еще череп.)

Г а м л е т

Вот еще один. Почему бы ему не быть черепом какого-нибудь закона-веда? Где теперь его крючки и каверзы, его казусы, его кляузы и тонкости? Почему теперь он позволяет этому грубому мужику хлопать его грязной лопатой по затылку и не грозитя привлечь его за оскорбление действием? Хм! Быть может, в свое время этот молодец был крупным скупщиком земель, со всякими закладными обязательствами, купчими, двойными поручительствами и взысканиями; неужели все его купчие и взыскания только к тому и привели, что его землевладельческая башка набита грязной землей? Неужели все его поручительства, даже двойные, только и обеспечили ему из всех его приобретений что длину и ширину двух рукописных крепостей? Даже его земельные акты вряд ли уместились бы в этом ящике; а сам обладатель только это и получил?

Г о р а ц и о

Ровно столько, мой принц.

Г а м л е т

Ведь пергамент выделывают из бараньей кожи?

Г о р а ц и о

Да, мой принц, и из телячьей также.

Г а м л е т

Бараны и телята—те, кто ищет в этом обеспечения. Я поговорю с этим малым.—Чья это могила, любезный?

1-й могильщик

Моя, сударь.

{Поет.}

«Ах, довольно яма глубока,
Чтоб гостю был ночлег».

Гамлет

Для какого христианина ты ее роешь?

1-й могильщик

Ни для какого, сударь.

Гамлет

Ну, так для какой христианки?

1-й могильщик

Тоже ни для какой..

Гамлет

Кого в ней похоронят?

1-й могильщик

Того, кто был когда-то христианкой, сударь; но она—упокой, боже, ее душу—умерла.

Гамлет

До чего точен этот плут! Приходится говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности. Ей-богу, Горацио, за эти три года я заметил: все стали до того остры, что мужик носком задевает пятки придворному и бередит ему болячки.—Как давно ты могильщиком?

1-й могильщик

Из всех дней в году я начал в тот самый день, когда покойный король наш Гамлет одолел Фортинбраса.

Гамлет

Как давно это было?

1-й могильщик

А вы сами сказать не можете? Это всякий дурак может сказать: это было в тот самый день, когда родился молодой Гамлет, тот, что сошел с ума и послан в Англию.

Гамлет

Вот как; почему же его послали в Англию?

1-й могильщик

Да потому, что он сошел с ума; там он придет в рассудок; а если и не придет, так там это неважно.

Гамлет

Почему?

1-й могильщик

Там в нем этого не заметят; там все такие же сумасшедшие, как он сам.

[...]

Г а м л е т

Сколько времени человек пролежит в земле, пока не сгниет?

1-й м о г и л ь щ и к

Да что ж, если он не сгнил раньше смерти,—ведь нынче много таких гнилых покойников, которые и похороны-то едва выдерживают,—так он вам протянет лет восемь, а то и девять лет; кожевник, тот вам протянет девять лет.

Г а м л е т

Почему же он дольше остальных?

1-й м о г и л ь щ и к

Да шкура у него, сударь, от ремесла такая дубленая, что долго не пропускает воду; а вода, сударь,—великий разрушитель для такого собачьего мертвеца. Вот еще череп; этот череп пролежал в земле двадцать лет и три года.

Г а м л е т

Чей же это?

1-й м о г и л ь щ и к

Сумасброда одного собачьего; по-вашему, это чей?

Г а м л е т

Право, не знаю.

1-й м о г и л ь щ и к

Чума его разнеси, шелопаю сумасбродного! Он мне однажды бутылку ренского на голову вылил. Вот этот самый череп, сударь, это—череп Йорика, королевского шута.

Г а м л е т

Этот?

1-й м о г и л ь щ и к

Этот самый.

Г а м л е т

Покажи мне. (*Берет череп.*) Увы, бедный Йорик!—Я знал его, Горацио; человек бесконечно остроумный, чудеснейший выдумщик; он тысячу раз носил меня на спине; а теперь—как отвратительно мне это себе представить! У меня к горлу подступает при одной мысли. Здесь были эти губы, которые я целовал, сам не знаю, сколько раз.—Где теперь твои шутки? твои дурачества? твои песни? твои вспышки веселья, от которых всякий раз хохотал весь стол? Ничего не осталось, чтобы подтрунить над собственной ужимкой? Совсем отвисла челюсть? Ступай теперь в комнату к какой-нибудь даме и скажи ей, что, хотя бы она нарядилась на целый дюйм, она все равно кончит таким лицом; посмеши ее этим.—Прошу тебя, Горацио, скажи мне одну вещь.

Г о р а ц и о

Какую, мой принц?

Г а м л е т

Как ты думаешь, у Александра⁶ был вот такой же вид в земле?

Г о р а ц и о

Точно такой.

Г а м л е т

И он так же пахнул? Фу! (*Кладет череп наземь.*)

Г о р а ц и о

Совершенно так же, мой принц.

Г а м л е т

На какую изменную потребу можем мы пойти, Горацио! Почему бы воображению не проследить благородный прах Александра, пока оно не найдет его затыкающим бочечную дыру?

Г о р а ц и о

Рассматривать так—значило бы рассматривать слишком пристально.

Г а м л е т

Нет, право же ничуть; это значило бы следовать за ним с должной скромностью и притом руководясь вероятностью; например, так: Александр умер, Александра похоронили, Александр превращается в прах; прах есть земля; из земли делают глину; и почему этой глиной, в которую он обратился, не могут заткнуть пивную бочку?

«Державный Цезарь, обращенный в тлен,

Пошел, быть может, на обмазку стен;

Персть, целый мир страшившая вокруг,

Платает щели против зимних вьюг!»

Но тише! Отойдем! Идет король.

W. Shakespeare, The tragedy of Hamlet, prince of Denmark (1601). Перепечатано из книги: В. Шекспир, Избранные произведения, Гослитиздат, Л., 1939, стр. 5—6, 21—22, 32—33, 40—42. Перевод М. Л. Лозинского.

ОТЕЛЛО, ВЕНЕЦИАНСКИЙ МАВР¹

(1604)

Отрывки из трагедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА III

Венеция. Зал совета.

Входят Бранцио, Отелло, Яго, Родриго и офицеры.

Д о ж

Отелло доблестный, сейчас должны мы
Употребить вас в дело против турок,
Врагов республики. Но я не вижу...(*Бранцио.*)
А, здравствуйте, почтеннейший сеньор!
И ваш совет и ваша помощь нынче
Нам всем нужны.

Б р а б а н ц и о

А я их жду от вас.

Светлейший дож, простите мне: не сан мой,
Не эта весть о новом, важном деле

Заставили меня с постели встать.
Мне дела нет до общего волнения
Затем, что скорбь душевная моя
Бежит таким потоком неудержным,
Что скорби все другие поглощает,
Не становясь слабее ни на миг.

Д о ж

Но что, сеньор, что с вами? Что случилось?

Б р а б а н ц и о

Дочь, дочь моя!..

Д о ж

Мертва?

Б р а б а н ц и о

Да, для меня!

Обманута, похищена ворами,
Обольщена снадобьем колдунов
И чарами, затем что невозможно,
Не будучи слепой, кривой, безумной.
Впасть в страшное такое заблужденье
Без колдовства.

Д о ж

Кто б ни был человек,
Решившийся таким гнуснейшим средством
У вас взять дочь, а у нее—сознание,
Кровавую закона книгу вы
Раскроете и выберете в ней
Возмездие, какое захотите.
Хоть будь мой сын родной, не изменю я
Решения.

Б'р а б а н ц и о

Нижайше вашу светлость
Благодарю. Виновный—этот мавр²,
Которого по делу государства
Вы, кажется, послали звать сюда.

Д о ж и с е н а т о р ы

Такую весть нам очень грустно слышать.

Д о ж (*Отелло*)

Что можете вы отвечать на это?

Б р а б а н ц и о

Да только то, что правду я сказал.

О т е л л о

Почтенные, знатнейшие синьоры
И добрые начальники мои,
Что дочь увез у этого я старца—
Не выдумка; не выдумка и то,
Что я на ней женился; но на этом
Кончается и весь проступок мой.

Я груб в речах; к кудрявым фразам мира
Нет у меня способности большой,
Нет потому, что этими руками
Я с семи лет до нынешнего дня
На лагерных полях привык работать.
Изо всего, что в мире происходит,
Я говорить умею лишь о войнах,
Сражениях; вот почему теперь,
Здесь говоря за самого себя,
Едва ли я сумею скрасить дело.
Но пусть и так: я, с вашего согласия,
Все ж расскажу вам прямо, без прикрас
Весь ход любви моей; скажу, какими
Снадобьями и чарами, каким
Шептанием и колдовством всесильным—
Ведь в этом я пред вами обвинен—
Привлек к себе я дочь его. [...] Прошу
Пошлите вы сейчас к «Стелку» за нею
И пусть она в присутствии отца
Все обо мне расскажет; если я
Из слов ее виновным окажусь,
Тогда меня не только что доверья
И сана, мне дарованных от вас,
Лишите вы, но пусть ваш суд правдивый
И жизнь мою отнимет у меня.

Д о ж

Пошлите же сейчас за Дездемоной.

О т е л л о *(Яго)*

Сведи их, друг: ты знаешь, где она.

Яго уходит с несколькими офицерами

А между тем, почтенные синьоры,
Пока она придет сюда, я вам
Так искренне, как богу, открываю
Свои грехи: скажу, как я успел—
Снискать любовь прекрасной этой девы
И как она мою приобрела.

Д о ж

Рассказывай: мы слушаем, Отелло.

О т е л л о

Ее отец любил меня и часто
Звал в дом к себе. Он заставлял меня
Рассказывать историю всей жизни,
Год за год — все сражения, осады
И случаи, пережитые мной.
Я пробегал все это, начиная
От детских дней до самого мгновенья,
Когда меня он слышать пожелал.
Я говорил о всех моих несчастьях,
О бедствиях на суше и морях.

Рассказам этим всем
С участием внимала Дездемона
[...]

И мне клялась, что это странно, чудно
И горестно, невыразимо горько;
Что лучше уж желала бы она
И не слышать про это; но желала б,
Чтоб бог ее такой, как я, создал.
Потом она меня благодарила,
Прибавивши, что, если у меня
Есть друг, в нее влюбленный: пусть он только
Расскажет ей все то, что я сказал,—
И влюбится она в него. При этом
Намеке я любовь свою открыл.
Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним.
Вот чары, все к которым прибегал я.
Она идет — спросите у нее.

Входят Дездемона, Яго и офицеры.

Д о ж

Ну, и мою бы дочь увлек, конечно,
Такой рассказ. Брабанцио почтенный,
Что кончено, того не воротить,
И следует вам с этим примириться.

Б р а б а н ц и о

Я прошу:

Послушайте еще ее признание,
И если здесь сознается она
В участии своем хоть вполовину,—
Пусть смерть падет на голову мою,
Когда его смущу я укоризной.
Поди сюда, любезное дитя!
Ты знаешь ли, кому из здесь сидящих
Почтеннейших синьоров ты должна
Оказывать всех больше послушанья?

Д е з д е м о н а

Я знаю то, отец мой благородный,
Что надвое распался здесь мой долг:
Вам жизнь и воспитаньем я
Обязана; и жизнь и воспитанье
Сказали мне, что вас должна я чтить:
Вы мой глава, я ваша дочь, родитель.
Но вот мой муж. Позвольте же и мне
Быть столько же покорной мавру, сколько
И мать моя, с своим отцом расставшись
И выбрав вас, была покорна вам.

Б р а б а н ц и о

Ну, бог с тобой! Я кончил, ваша светлость.
Угодно вам — мы перейдем к делам
Республики. О, лучше б я хотел
Приемыша иметь, чем дочь родную!
Мавр, подойди и выслушай меня.
От всей души даю тебе я то,
Что у тебя от всей души бы вырвал,

Когда б ты им уже не завладел.
(Дездемоне.) Ну, милое сокровище, душевно
Я радуюсь, что дочери другой
Нет у меня, иначе бы тираном
Чрез твой побег я сделался и в цепи
Ее сковал. Я кончил, ваша светлость.

2

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА III

Перед замком.

О т е л л о

Чудесное создание! Да погибнет
Моя душа, когда любовь моя
Не вся в тебе, и быть опять хаосу,
Когда тебя любить я перестану!

Я г о

Мой генерал!

О т е л л о

Что, Яго?

Я г о

Я желал бы
Спросить у вас: в то время, как еще
Искали вы руки синьоры, знал ли
Про эту страсть ваш Кассио?

О т е л л о

Да, знал
От самого начала до конца.
Но для чего ты это знать желаешь?

Я г о

Так, пустяки. Хотелось разрешить
Одно недоуменье.

О т е л л о

А какое?

Я г о

Не думал я, что он знаком был с ней.

О т е л л о

О, да, давно; он даже между нами
Посредником был прежде.

Я г о

Право?

О т е л л о

Право?

Ну, да! Что ж в том такого видишь ты?
Иль Кассио не честен?

Я г о
Честен?

О т е л л о
Честен?

Я г о
Да, сколько мне известно.

О т е л л о
Что ж такое
Ты думаешь?

Я г о
Что думаю, синьор?

О т е л л о
«Что думаю, синьор!» Клянуся небом,
Он вторит мне, как эхо; будто в мыслях
Чудовище такое держит скрытым,
Которое и показать ужасно.
Ты что-то там задумал, вижу я!
Я слышал, как недавно ты, увидев,
Что Кассио отсюда уходил,
Проговорил: «Не нравится мне это!»
Что ж тут тебе не нравится? Когда ж
Я объявил тебе, что он все время
Посредником в любви моей служил,
Воскликнул ты в недоуменьи: «Право?»
И брови так ты сдвинул, будто в мозг
Хотел замкнуть ужаснейшую мысль.
Но если ты действительно мне предан,
То эту мысль откроешь.

Я г о
Генерал,
Вы знаете, как я люблю вас.

О т е л л о
Знаю,
И именно затем-то, что уверен
В твоей любви и честности и в том,
Что слова ты не выпустишь наружу,
Не взвесивши его, тревожусь я
Ответами неясными твоими.
Подобные ответы у бесчестных
Мошенников — обычная увертка;
Зато в устах у праведных людей
Они — намек сокровенный, из души
Волнуемой стремящийся наружу.

Я г о
Что Кассио касается, так я
Поклясться рад, что он, должно быть, честен.

О т е л л о
Я также в том уверен.

Я г о

Людам надо б
Всегда быть тем, чем кажутся они,
А тем, чем быть не могут, не казаться.

О т е л л о

Да, я с тобой согласен: надо б людам
Всегда быть тем, чем кажутся они.

Я г о

Вот почему сдается мне, что честен
Ваш лейтенант.

О т е л л о

Нет, что-то есть другое
В твоих словах. Прошу тебя, открой
Мне мысль свою, как самому себе,
И будь она гнуснейшая, словами
Гнуснейшими ты передай ее.

Я г о

Ах, генерал, простите. Хоть обязан
Я вам служить, повиноваться вам,
Но все же в том, мне кажется, я волен,
В чем и рабы свободны. Передать
Вам мысль мою? А если эти мысли
Обманчивы и гадки? [...]

О т е л л о

Ты в заговор вступаешь против друга,
Когда его считаешь оскорбленным,
И мысль свою скрываешь от него.

Я г о

Ах, генерал, быть может, ошибаюсь
В догадках я; мой нрав уже такой,
Что я во всем хочу найти дурное,
И много уж поступков небывалых
Я создавал по страсти к подозреньям.
Вот почему я умоляю вас
Не обращать вниманья никакого
На слабые суждения мои
И перестать догадками такими,
Неясными и шаткими, смущаться.
Ни ваш покой, ни благо вашей жизни,
Ни возраст мой, ни честность, ни рассудок —
Ничто, ничто не позволяет мне
Вам мысль мою открыть.

О т е л л о

Да что ж такое
Ты думаешь?
[...]

Я г о

Нет, если б даже вы
В своих руках мое держали сердце,

И тут бы я молчал, как и теперь.
Когда оно в моей груди хранится.

О т е л л о

Ага! Вот как!

Я г о

О генерал, пусть бог
Вас сохранит от ревности: она—
Чудовище с зелеными глазами,
С насмешкой ядовитой над тем,
Что пищею ей служит. О, блаженны,
Блаженны те рогатые мужья,
Которые, в судьбе своей уверясь,
Изменницу любить перестают.
Но сколько мук проклятых переносит
Тот, в ком любовь с сомнением неразлучна,
Кто ревностью мучится, и все ж
Любовию безумною томится.

О т е л л о

Постой!

К чему ведут, что значат эти речи?
Не мнишь ли ты, что ревностью жить
Я захочу и каждый день встречать,
Одно другим сменяя подозренья?

Пусть говорят, что у меня жена
И хороша, и любит наряжаться,
И выезжать, и бойко говорит,
И хорошо поет, играет, пляшет,—
Ревнивым я от этого не стану.
Когда в душе есть добродетель, все
Наклонности такие непорочны;
И даже то, что у меня так мало
Заманчивых достоинств, не способно
В меня вселить малейшую боязнь,
Малейшее сомненье: ведь имела
Она глаза и выбрала меня.
Нет, Яго, нет; чтоб усомниться, должен
Я увидеть; а усомнился — надо
Мне доказать, а после доказательств —
Вон из души и ревность и любовь!

Я г о

Я очень рад такому рассуждению,
И уж теперь открыто вам решаюсь
Мою любовь и верность показать.
Послушайте ж, что я считаю долгом
Вам объявить, хоть ясных доказательств
Нет у меня: смотрите, генерал,
За вашею женою хорошенько, .
Внимательно следите вы за нею
И Кассио: глаз не спускайте с них,
Ни ревностью себя не ослепляя,
Ни верую в их честность — не хотел бы

Я ни за что, чтоб добротой своей
Обманута была душа такая
Открытая и честная; за всем
Внимательно следите. Мне знакомы
Характеры венецианских жен.-
Лишь небесам решаются они
Те открывать проделки, о которых
Мужьям своим не смеют рассказать,
И совесть их не в том, чтоб воздержаться,
А в том одном, чтоб скрыть свои дела.

О т е л л о

Ты думаешь?

Я г о

Ведь обмануть умела
Она отца, когда пошла за вас,
И между тем, как всем казалось, будто
Ваш взгляд один так страшен для нее,—
Она его так горячо любила.

О т е л л о

Да, да, ты прав.

Я г о

Вот видите! Итак,
Когда она уж в молодости первой
Умела так искусно притворяться,
Что ослепить ей удалось отца,
И мысль свою так затворила плотно,
Что колдовству все приписал старик,
Так уж теперь...Но я зашел далеко.
Простите мне — я умоляю вас—
За то, что я люблю вас слишком сильно.

О т е л л о

Нет, ты меня навеки обязал.

Я г о

Мне кажется, мой разговор встревожил
Вас несколько.

О т е л л о

О, нет, ничуть, ничуть)

Я г о

А я боюсь за это, верьте чести.
Но все-таки, надеюсь, вы поймете,
Что преданность заставила меня
Так говорить. Нет, вижу я, вы точно
Взволнованы. О, умоляю вас
Не придавать словам моим значенья
И важности: ведь это все догадки
Неверные!

О т е л л о

Да я не придаю.

Я го

А если вы так думать захотите,
Мои слова получат гнусный смысл,
К которому я и не думал метить.
Ведь Кассио — достойнейший мой друг.
Ах, генерал, я вижу, вы в волненьи!

О т е л л о

Нет, пустяки. Я убежден в одном:
Не может быть бесчестной Дездемона.

Я го

И дай господь жить долго ей, чтоб быть
Безгрешною, а вам — чтоб в это верить.

О т е л л о

А что, когда и самая природа,
Забыв себя...

Я го

Вот тут-то и вопрос!
Вы знаете, — осмелюсь говорить
Открыто вам — что ведь она отвергла
Искания различных женихов
Ее страны, и цвета, и сословья;
Из этого, пожалуй, заключать
Иной бы стал о мыслях развращенных,
Желаниях постыднейших ее
И прихотях гнуснейших. Но, простите,
Я слов моих к супруге вашей
Не отношу, хоть все-таки боюсь,
Чтоб чувств ее не покорила рассудок
И чтоб она, сравнив наружность вашу
С наружностью соотчицей своих,
Не вздумала раскаиваться после.

О т е л л о

Прощай, прощай! Удастся что-нибудь
Тебе еще заметить — объяви мне.
Пусть жена твоя глядит за ней.
Ну, а теперь оставь меня.

Я го

Прощайте. *(Иде*

[...]

О т е л л о

Вот человек' — честнейший из людей,
И как умом глубоким он умеет
Всех дел людских причины постигать!
О, если я найду, что ты, мой сокол,
Стал дик, твои я путы разорву,
Хоть будь они из струн сердечных, —
И бог с тобой: лети, куда захочешь!

3

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

СЦЕНА II

Спальня. Дездемона спит на постели.
На столе горит свеча. Входит Отелло.

Отелло

Вот, вот причина — вот причина, сердце!
Не назову я вам ее, о звезды.
Безгрешные светила... Вот причина!
Но не хочу пролить я эту кровь,
Я не хочу царапать эту кожу
Белее снега, глаже изваяний
Алебастровых; а умереть ей должно.

{Снимает меч.}

Да, умереть. Иначе и других
Она еще обманет в этом мире. [...]

(Целует ее.)

О сладкое дыханье! Правосудье
Само бы меч сломало пред тобой. [...]
Я плачу! Как ужасны эти слезы!
Моя печаль — печаль небес: она
Карает все, что любит. А, проснулась!

Дездемона

Кто здесь? Отелло, ты?

Отелло

Я, Дездемона.

Дездемона

Что ж не идешь ложиться ты в постель?

Отелло

Молилась ли ты на ночь, Дездемона?

Дездемона

Молилась, да.

Отелло

Когда ты за собою
Какой-нибудь припомнить можешь грех,
Которого не отпустило небо,
Молись скорей.

Дездемона

Что это значит, милый?

Отелло

Ну-ну, молись, да только покороче.
Я похожу покамест. Не хочу я
Тебя убить, пока ты к смерти духом
Не приготовилась, нет, боже сохрани!
Твоей души я убивать не стану.

Д е з д е м о н а
Ты говоришь о смерти?
О т е л л о
Да, о смерти.
Д е з д е м о н а
О господи, спаси меня!
О т е л л о
Аминь
От всей души.
Д е з д е м о н а
Аминь ты произносишь,
Так ты меня не умертвишь?
О т е л л о
Гм! Гм!
[...]
О т е л л о
Подумай о грехах своих скорее.
Д е з д е м о н а
Мои грехи — любовь моя к тебе.
О т е л л о
Вот за нее ты и умрешь сегодня.
Д е з д е м о н а
Смерть за любовь с природой не согласна.
Как страшен ты! Зачем кусаешь губы?
Какое-то кровавое волнение
Приводит в дрожь все существо твое.
То страшные предвестники; но все же
Надеюсь я — надеюсь, что не мне
Быть жертвой их.
О т е л л о
Молчи, ни слова больше!
Д е з д е м о н а
Я замолчу. Чего ж, скажи, ты хочешь?
О т е л л о
Ты Кассио платок тот отдала,
Что подарил тебе я и который
Был дорог мне.
Д е з д е м о н а
О, нет, клянусь душой
И жизнь! За Кассио пошли,
Спроси его.

О т е л л о

О милая, страшись,
Страшись клятвопреступничать: ведь ты
Лежишь теперь на ложе смерти.

Д е з д е м о н а

Боже!

Но не убьешь же ты меня сейчас.

О т е л л о

Сейчас. И так, покайся добровольно
В своих грехах, затем, что даже клятвой,
От каждого отрекшись обвиненья,
Ты ни сломить, ни изменить не в силах
Упорное решение мое
И для меня — предмет тяжелых стонов.
Так — ты умрешь!

Д е з д е м о н а

Спаси меня, о боже!

О т е л л о

Аминь.

Д е з д е м о н а

И ты, ты смилуешься также.
Я никогда тебя не оскорбляла,
Я Кассио любила только тою
Любовию, какую бог велит
Питать ко всем на свете. Не дарила
Я ничего ему.

О т е л л о

Да, бог свидетель,
Что мой платок я видел у него.
О женщина коварная, ты в камень
Мне превращаешь сердце, заставляешь
То называть убийством, что намерен
Я совершить и что считал я жертвой!
У Кассио платок я видел.

Д е з д е м о н а

Он

Нашел его, а я не отдавала.
Пошли за ним: пусть он всю правду скажет.

О т е л л о

Уж он сказал.

Д е з д е м о н а

Но что же?

О т е л л о

Что с тобою

Он был в связи.

Д е з д е м о н а
Как? В незаконной?

О т е л л о
Да.

Д е з д е м о н а
Он этого не повторит.

О т е л л о
Конечно,
Затем, что рот ему теперь зажали.
Об этом постарался честный Яго.

Д е з д е м о н а
Мой ужас все мне объяснил: он умер?

О т е л л о
Да если б каждый волос у него
Был жизнью, то волосом бы каждым
Я утолил месть страшную мою.

Д е з д е м о н а
О горе! Он обманут клеветой!
Погибла я!

О т е л л о
Ага, прелюбодейка!
В моих глазах о нем ты смеешь плакать!

Д е з д е м о н а
Не убивай, а прогони меня!

О т е л л о
Смерть, смерть блуднице!

Д е з д е м о н а
О, убей хоть завтра;
Но эту ночь дай мне прожить!

О т е л л о
Напрасно!

Д е з д е м о н а
Хоть полчаса.

О т е л л о
Нет, нет! Зачем отсрочка?

Д е з д е м о н а
Дай мне прочесть молитву.

О т е л л о
Поздно, поздно!

{Душит ее.}

Входят Лодовико, Монтано, Кассио, несомый на носилках,
и офицеры;
между ними Яго, связанный.

Лодовико

Где этот безумный и несчастнейший человек?

Отелло

Что прежде был Отелло? Здесь.

Лодовико

Где эта
Змея? Пускай мерзавец подойдет.

Отелло

Я на ноги смотрю его³; но это
Все выдумки, коль ты и вправду черт,
Убить тебя мне верно не удастся.

{Ранит Яго.}

Лодовико

Возьмите меч из рук его!

Яго

Я ранен,
Но не убит.

Отелло

Я очень рад тому.
Желал бы я, чтоб жил ты. Умереть,
По-моему, блаженство.

Лодовико

О Отелло!

Дак мне назвать тебя, который прежде
Героем был, а нынче жертвой стал
Проклятого мерзавца?

Отелло

Как-нибудь:

Желаете — так назовите честным
Убийцею, затем что ничего
Я не свершил из ненависти, все же
Из чести лишь.

Лодовико

Мерзавец этот нам
Уже почти сознался в гнусном деле.
То правда ли, что согласились с ним
Вы Кассио убить?

Отелло

Да, это правда.

Кассио

Я никогда, мой добрый генерал,
Вам повода не подавал.

Отелло

Я верю
И вас прошу простить меня. Пускай

Ответит вам вот этот полудьявол.
К чему мой дух и тело страшно так •
Опутал он?

Я г о

Оставьте все расспросы.
Что знаете, то знайте. С этих пор
Ни одного я слова не промолвлю.

Л о д о в и к о

Как, и затем, чтоб помолиться!

Г р а ц и а н о

Пытка

Твой рот раскрыть сумеет.

О т е л л о

Да, ты прав:

Придумал ты отличнейшее средство. [...]

Л о д о в и к о

Теперь,

Отелло, вы должны отсюда выйти
И следовать за нами. Ваша власть
Снимается, и Кассио назначен
Правителем на Кипре вместо вас. [...]

О т е л л о

Постойте. Слова два
Хочу сказать вам прежде. Я немало
Оказывал республике услуг,
И это ей известно. Не об этом
Здесь речь моя. Я вас прошу, когда
Вы будете об этих всех несчастьях
Писать в сенат, таким меня представить,
Каков я есть, ни уменьшать вину,
Ни прибавлять к ней ничего нарочно.
Пишите им, что я был человек
С любовью безумною, но страстной;
Что ревность я не скоро ощущал,
Но, ощутив, не знал уже пределов;
Что, как глупец индеец, я отбросил
Жемчужину, дороже всех сокровищ
Его страны; что из моих очей,
К слезливым ощущениям непривычных,
Теперь текут струей обильной слезы,
Как из дерев Аравии камедь.
И к этому всему потом прибавьте,
Что раз один, в Алеппо, увидав,
Как турок злой, ругаясь над сенатом,
При этом бил венецианца, я
За горло взял обрезанца собаку
И заколол его—вот точно так...

(Закалывается.)

W. Shakespeare, Othello, the Moor of Venice (1604). Перепечатано из книги: В. Шекспир, Поли. собр. соч., в переводе русских писателей, т. III, изд. Н. В. Гербеля. СПб., 1899, стр. 404—406, 422—425, 445—447, 450—452. Перевод П. И. Вейнберга.

КОРОЛЬ ЛИР¹

(1605)

Отрывки из трагедии

1

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА II

Другая часть степи. Буря продолжается. Входят Лир и шут.

Лир

Злись, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!
Потоки, ураганы, затопите
Все колокольни, флюгера залейте!
Вы, серные огни, быстрее мысли,
Предвестники дубы крушащих стрел,
Спалите голову мою седую!
Разящий гром, расплющи шар земной!
Разбей природы форму, уничтожь
Людей неблагодарных семья!

Шут

Да, дяденька, святая вода при дворе в сухом помещении куда приятнее, чем дождевая под открытым небом. Добрый дяденька, пойдём; попроси прощенья у своих дочек. Такая буря ни умника, ни дурака не пожалеет.

Лир

Греми вовсю! Сверкай, огонь! Лей, дождь!
Гром, дождь, огонь, — не дочери вы мне;
Вас не корю, стихии, за жестокость;
Не отдавал вам царства я, не звал вас
Детьми: вы не подвластны мне, — бушуйте ж
В потехе грозной. Вот я здесь, ваш раб,
Старик несчастный, презренный и слабый!
Но вы, угодливые слуги, в помощь
Злым дочерям вы всей небесной мощью
Обрушились на голову — такую
Седую, старую! О, стыдно, стыдно!

Шут

У кого есть кровля над головой, у того голова в порядке. [...] Потому что нет такой красавицы, которая не любила бы строить гримасы перед зеркалом.

Лир

Нет, нет, я буду образцом терпенья;
Ни слова больше!

Входит Кент.

*

Кент

Кто здесь?

Шут

Да кто? Величье и шутовские штаны; умник и дурак. '•

К е н т

Вы, государь? Как! И ночные твари
Таких ночей боятся; ярость неба
И хищников, привыкших к мраку, гонит
В пещеры, в норы. Как себя я помню,
Подобных молний и раскатов грома
И воя бури с ливнем я не слышал
И не видал. Не вынести человеку
Такого ужаса!

Л и р

Пусть же боги,
Гремящие над нашей головой,
Найдут своих врагов! Дрожи, преступник,
Чье преступление скрыто от закона!
Убийца, прячь кровавую десницу!
Клятвопреступник и кровосмеситель,
Невинный с виду! Трепещи, злодей,
Под кроткою личиной лицемерья
Замысливший убийство! Тайный грех,
Свои покровы сбрось! И о пощаде
Ты грозных вестников небес моли!
Я—человек, перед которым грешны
Другие больше, чем он грешен.

К е н т

Горе!
С открытой головой!.. Мой государь!
Здесь есть шалаш; он даст приют от бури.
Укройтесь там. [...]

Л и р

С ума схожу я!

{Шуту.}

Пойдем, дружок; здесь холодно тебе.
И я озяб.

(Кенту.)

Где твой шалаш, приятель?
Как странно: может жалкое нужда
Бесценным сделать. Где же твой шалаш? [...]

СЦЕНА IV

Степь. Перед шалашом.
Входят Лир, Кент и шут.

К е н т

Вот здесь, мой добрый государь; войдите
Жестокость этой ночи невозможно
Терпеть на воздухе!

Буря продолжается.

Л и р

Оставь меня.

К е н т

Я вас прошу...

Л и р
Разбить мне хочешь сердце?

К е н т
Свое б скорей разбил. Прошу, войдите.

Л и р
Ты думаешь, так важно то, что ливень
Нас до костей промочит? Для тебя —
Быть может; но где есть недуг тягчайший,
Мы меньшего не чувствуем. Ты будешь
Спасаться от медведя, но, завидев
Бушующее море пред собой,
Невольно повернешься к пасти зверя.
Когда свободен дух, тогда и тело
Чувствительно; в душе смятенной буря
Все чувства заглушила; бьется тут
Одно: дочерняя неблагодарность!
Ведь тут как бы уста кусают руку,
Что пишу им дает. Но я отмщу.
Нет, не заплачу я. В такую ночь
Прогнать меня! Лей, лей, я все стерплю!
В такую ночь!—Регана, Гонерилья!
Отца, что вас любил, что все вам отдал!—
Но это путь к безумью; не хочу я!
Ни слова больше!

К е н т
Государь, войдите.

Л и р
Войди ты сам, ищи себе защиты.
Такая буря мне мешает думать
О худшем зле. Но все же я войду.
(Шуту.)
Идя, дружок, вперед, бедняк бездомный.
Войди! Я помолюсь и тоже лягу.

Ш у т входит в шалаш.
Несчастные, нагие бедняки,
Гонимые безжалостною бурей,
Как бесприютным и с голодным брюхом,
В дырявом рубище, как вам бороться
С такою непогодой? О, как мало
Об этом думал я! Лечись, величье:
Проверь ты на себе все чувства нищих,
Чтоб им потом отдать свои избытки
И доказать, что небо справедливо!

Буря продолжается.

Л и р
Вот дочери что сделали с несчастным!
Ты ничего не спрятал? Все им отдал?

Ш у т
Все, кроме лохмотьев, чтобы не стыдно было.

Л и р

О, пусть все язвы, что тлетворный воздух
Таит в себе для кары дел людских,¹
На дочерей твоих падут!

К е н т

Но у него нет дочерей.

Л и р

Изменник, лжешь! Природу так унижить
Лишь дочери бесчувственные могут.
Но разве должен изгнанный отец
Так не шадить своей злосчастной плоти?
Что ж, поделом! Ведь это он родил
Подобных пеликанам² дочерей.

Ш у т

Эта холодная ночь может всех нас обратить в дураков и сумасшедших

Л и р

Да, лучше бы тебе лежать в могиле, чем предоставлять нагое тело всей ярости небес. И человек — не больше, чем вот это! Посмотрите на него хорошенько. Ничем никому ты не обязан: ни шелком — червю, ни мехом — зверю, ни шерстью — овце, ни духами — мускусной кошке³! Так! Мы все трое поддельные, а ты — то, что есть. Человек без прикрас — только бедное, нагое, двуногое животное, как ты. Прочь, прочь, все чужое! Расстегивайте же скорей! *{Срывает с себя одежду.}*

Ш у т

Дяденька, прошу тебя, успокойся, в такую ночь купаться вовсе не удовольствие. Теперь хотя бы маленький костер в пустом поле: он был бы, как сердце старого развратника — крошечная искра, а все остальное застыло

2

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

СЦЕНА VI

Местность близ Довера. Глостер и Эдгар, одетый крестьянином. Входит Лир, причудливо убранный полевыми цветами.

Э д г а р

Рассудок здравый так не нарядил бы
Владыки своего.

Л и р

Нет, они не смеют запретить мне чеканить монету, ведь я сам король.

Э д г а р

Мне сердце разрывает этот вид!

Л и р

Природа в этом деле выше искусства. Вот вам деньги на вербовку солдат⁴. Этот малый держит лук, как воронье пугало. Лук должен быть прям, как аршин суконщика. Смотрите, смотрите, мышь! Тише, тише... Этот ломтик поджаренного сыра нам поможет. Вот моя железная рукавица, я бро-

саю ее в лицо великану. Подать сюда алебарды! А, славно полетела птичка!
В цель, прямо в цель! Скажи пароль

Э д г а р

Душистый майоран.

» Л и р

Проходи.

Г л о с т е р

Знакомый голос!

Л и р

А! Гонерилья с седой бородой! Они меня ласкали, как собачку, и уверяли, что у меня седая борода, когда у меня и бороды-то не было. «Да», «нет» говорили на все, что бы ни сказал! «Да» и «нет» в одно и то же время— это не по-дружески. Вот когда меня промочило дождем да продуло ветром так, что зуб на зуб не попадал, и гром не смолкал по моему приказу, тогда я понял их, узнал цену их словам. Да, слово у них расходится с делом. Они говорили мне, что я сильнее всех; это ложь: лихорадка оказалась сильнее меня.

Г л о с т е р

Я этот голос знаю хорошо.
Ужель король?

Л и р

Король, король — от головы до ног!
Взглянуть мне стоит — все кругом трепещет
Дарую жизнь ему. В чем он виновен?
В прелюбодействе?
Ты не умрешь. Как? Смерть за этот грех?
Нет! Королек и золотая мошка
Так на глазах моих блудят.
Блуд, процветай! Сын Глостера побочный
Добрей к отцу, чем дочери мои,
Зачатые на брачном ложе.
Смелей плодитесь! Мне нужны солдаты!
Смотри на эту чопорную леди,
Чей вид пророчит лед у ней внутри;
Чиста притворно, головой качает,
Едва услышав слово «наслажденье»,
Но в сладострастье не жадней ее
Хорек иль молодая кобылица.
Да, ниже пояса они — кентавры⁵,
Хоть женщины вверху!
До пояса они—богов наследье,
А ниже — дьяволу принадлежат;
Там ад, там мрак, там серный дух, там бездна,
Жар, пламя, боль, зловонье, разрушенье.

Фу, фу, фу, брр! Дай мне унцию мускуса, добрый аптекарь, чтобы освежить мое воображенье.

Г л о с т е р

О, дай облобызать мне руку.

Л и р

Сначала вытру: пахнет мертвечиной.

Г л о с т е р

О ты, разрушенная часть природы!
Весь этот мир когда-нибудь вот так же
Разрушится.—Ты узнаешь меня?

Л и р

Я хорошо помню твои глаза⁶. Ты что на меня косишься? Напрасный
груд, слепой Купидон: я не могу любить. Прочти-ка этот вызов; обрати
внимание на слог.

Г л о с т е р

Будь солнцем буква каждая, не вижу.

Э д г а р *(в сторону)*

Я не поверил бы, но это правда,
И сердце разрывается мое!

Л и р

Читай!

Г л о с т е р

Но чем? Орбитами пустыми?

Л и р

Ого! Вот как у нас обстоит дело? Ни глаз во лбу, ни денег в кармане?
Глазам трудно, зато кошельку легко. Однако ты видишь, что творится на
свете.

Г л о с т е р

Не вижу, но чувствую.

Л и р

Что ты с ума сошел? Человек и без глаз может видеть то, что творится
на свете. Смотри ушами: видишь, как судья издевается над мелким простым
воришкой? Дай-ка я тебе скажу на ухо: пусть поменяются местами; раз,
два, три,—где теперь судья? Где вор? Видал ты, как дворовый пес лает на
нищего?

Г л о с т е р

Да, государь.

Л и р

И как бедняк убегает от него? Вот тебе настоящий образ власти: собака
исполняет служебные обязанности, и надо повиноваться ей.

Палач негодный, придержи-ка руки
Кровавые! За что сечешь ты девку?
Бичуй себя: ты страстно жаждал сам
Творить с ней то, за что ее стегаешь.
Обманщика повесил ростовщик!
Сквозь рубище порок малейший виден;
Парча и мех все спрячут под собой.
Позолоти порок — копьё закона
Сломаешь об него; одень в лохмотья—
Пронзит его соломинка пигмея.
Виновных нет! Никто не виноват!
Я оправдаю всех: да, друг, я властен
Всем рты зажать, кто станет обвинять!

Купи себе стеклянные глаза
И, как политик гнусный, притворяйся
Что видишь то, чего не видишь. Ну,
Тащи с меня сапог! Покрепче... так!

Э д г а р

О смесь бессмыслицы со здравым смыслом!
В безумье — разум.

Л и р

Коль хочешь плакать над моей судьбой,
Возьми мои глаза. Тебя я знаю:
Ты, Глостер, потерпи! Ведь ты же знаешь,
Что с плачем мы являемся на свет;
Едва понюхав воздуха, вопим мы
И плачем. Проповедь скажу я, слушай.

Г л о с т е р

О горький, горький день!

Л и р

Родясь, мы плачем, что должны играть
В театре глупом... А! Какая шляпа!
Вот — для военной хитрости: взять войлок
И лошадям подковы обернуть...
Попробую! К зятьям моим подкрадусь —
И бей, бей, бей, бей, бей!

W. Shakespeare, King Lear
(1605). Перепечатано из книги.
В. Шекспир, Избранные про-
изведения, Гослитиздат, Л., 1939.
стр. 144—147, 157—158. Перенад
Т. Л. Щепкиной-Купер-
ник.

МАКБЕТ¹

(1605)

Отрывки из трагедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА V

Инвернес. Комната в замке Макбета. Входит леди Макбет, читая письмо

Л е д и М а к б е т *{читает}*

«Они встретились со мною в день победы, и я убежден фактом, что зна-
ние их сверхъестественно². Когда я сторал желанием расспросить их под-
робнее, они превратились в воздух и исчезли. Я не успел еще опомниться
от удивления, как передо мной стояли уже посланные от короля и поздра-
вили меня таном³ кавдорским — сан, которым только что приветствовали
меня вешие сестры, намекнув на будущее восклицанием: «Да здравствует
Макбет, король в грядущем!» Я счел за нужное уведомить тебя от этом,
милая соучастница моего величия. Я не хотел лишить тебя твоей доли ра-
дости, умолчав о происшедшем. Запечатлей его в сердце и прощай».

Гламис и Кавдор! Королем ты будешь!
Но я боюсь: в твоей душе так много
Млека любви, что ты не избереешь
Пути кратчайшего. В тебе, я знаю,
И гордость есть и жажда громкой славы,
Да негу зла, их спутника. Престола
Путем прямым желал бы ты достигнуть
И честно банк надеешься сорвать.
Нельзя, Гламис: звучат неотразимо
Слова: «Убей иль откажись от власти!»
А ты смущен и страхом и желаньем.
Спеши сюда: в твой слух пролью я смелость
Моей души и бодрыми словами
Заставлю взять златой венец. Судьба
И сонм духов тебя уже венчали.

Входит Макбет.

Великий тан гламисский и кавдорский,
Король, судьбой отмеченный на царство,
Твое письмо меня уже умчало
Из этих жалких настоящих дней!
Всю будущность я сознаю теперь.

Макбет

Душа моя, Дункан приедет к ночи.

Леди Макбет

А едет он когда отсюда?

Макбет

Завтра—

Так он предполагал.

Леди Макбет

О, никогда

Такого завтра не увидеть солнцу!
В твоём лице, мой милый тан, как в книге,
Прочтут недоброе. Смотри светлей!
Обманем свет, надев его личину:
Радушный взгляд да ласковые речи,
Да вид цветка с змеей, под ним сокрытой.
Мы гостя угостим. Я позабочусь,
Чтоб даром ночь не потерять. Она
Всем нашим будущим ночам и дням
Доставит власть, доставит славу нам.

Макбет

Поговорим об этом после.

Леди Макбет

Да.

Но ободрись, смотри повеселее:
Кто изменяется в лице, тот трус.
За остальное я сама берусь.

Уходят.

[...]

СЦЕНА VII

Комната в замке Макбета. Гобои и факелы. Кравчий и несколько слуг проходят через сцену с кушаньями. Потом входит М_ак б е т.

М а к б е т

Удар! один удар! Будь в нем все дело,
Я не замедлил бы! Умчи с собою
Он все следы, подай залог успеха,
Будь он один начало и конец—
Хоть только здесь, на отмели времен,—
За вечность мне перелететь нетрудно.
Но суд свершается над нами здесь:
Едва урок кровавый дан, обратно
Он на главу учителя падет.
Есть суд и здесь: рукою беспристрастной
Подносит нам он чашу с нашим ядом.

И что влечет меня? Желанье славы?
Как ярый конь, поднявшись на дыбы,
Оно обрушится,— и я задавлен.

Входит леди Макбет.

Оставим этот план. Он так недавно
Меня наградами почтил; в народе
Я мнение золотое заслужил.
Дай сохранить его прекрасный блеск!
Его не должно помрачать так скоро!

Л е д и М а к б е т

Так, верно, пыл, в который ты рядился,
Был жар вина? С тех пор тебе вздремнулось,
И вот со сна мутит тебе в глазах
От смелых дум. Теперь я оценила
Твою любовь. Ты на желанья смел,
На дело — нет. Иль ты бы согласился
Носить венец—красу и славу жизни—
И труса сознавать в себе? Сказать
«Хочу» и вслед за тем: «Не смею»?

М а к б е т

Замолчи!

На все, что может человек, готов я.
Кто смеет больше, тот не человек, а зверь.

Л е д и М а к б е т

Какой же зверь мне умысел доверил?
Задумал ты как человек; исполни—
И будешь выше ты: не зверь, а муж.

М а к б е т

Но если не удастся?

Л е д и М а к б е т

Не удастся?

Решись — и нам удастся все. Дункан
Уснет, усталый от пути дневного;

Тогда пажей его я угощу
Таким вином, что память, страж рассудка,
Как дым в трубу, сквозь череп улетит.
Когда ж вином пропитанное тело
Погрызнет в сне, чего над беззащитным
Не сделать нам? Чего не своротить
На пьяных слуг? И плата за труды
Придется им.

Макбет

Рожай мне мальчиков одних!
Огонь, пылающий в твоей крови,
Одних мужей производить способен.
Что, если спящих мы обрызжем кровью
И их кинжалами его пронзим,—
Не ясно ль будет, что работа их?

Леди Макбет

И кто ж дерзнет подозревать другое?
Нам возгласов лишь стоит не жалеть
И воплей горести.

Макбет

Так решено!
Вся сила органов слилась в одно.
Пойдем. Ужасный час недалеко;
Но все равно мы будем улыбаться.

Уходят.

2

СЦЕНА II

Форес. Другая комната во дворце. Входят леди Макбет и слуга

Леди Макбет

Уехал Банко?

Слуга

Да, но он сказал,
Что к ночи возвратится.

Леди Макбет

Попроси
Его величество на пару слов.

Слуга уходит.

Что пользы нам желать и все желать?
Где ж тот покой, венец желаний жарких?
Не лучше ли в могиле тихо спать,
Чем жить среди души волнений жалких?

Входит Макбет.

Ну что, мой друг? Зачем ты все один,
Все с мрачной думою? Твоим мечтам
Пора бы в гроб, к тому, о ком мечтают.
Чему помочь нельзя, к чему ж и думать?
Что сделано, того не воротить.

Макбет

Змею рассекли мы, но не убили;
Она срастется — и опять жива,
И мы опять должны в бессильной злобе
Дрожать за жизнь. Но нет, скорей погибнет
Союз вещей и дрогнут оба мира,
Чем нам наш хлеб придется есть со страхом
И спать во тьме под гнетом мрачным снов,
Гостей полуночи! С убитым нами,
Купившим мир ценой своей короны,
Спать легче, чем страдать в душевной пытке
Среди мучений злых и без конца.
Дункан в своей могиле: безмятежно,
Спокойно спит он после бури жизни.
Измена, ты взяла свое! Теперь
Ни нож, ни яд, ни брат, ни чужеземец
Не посягнут уж на него.

Леди Макбет

И, полно!

Послушай, проясни свой дикий взор;
Будь весел и приветлив: скоро ужин.

Макбет

О, скорпионами полна душа!
Ты знаешь: Банко, Флинс еще живут⁴!

Леди Макбет

Но им бессмертье не дано.

Макбет

Да, к счастью.

Их разрушаемость отрадна мне.
Порадуйся: еще не встрепенется
Пустынный нетопырь и жук крылатый
Еще не прожужжит во тьме ночной,
Летя на зов таинственной Гекаты⁵,
Как страшный ниспадет удар.

Леди Макбет

Какой?

Макбет

Будь, милый друг, в незнании невинна:
Вкуси лишь сладкий дела плод. Скорей,
Слепая ночь — и мрачною завесой
Закрой глаза чувствительного дня!
Кровавою, невидимой рукой
Схвати и растерзай мои оковы —
Мне душно в них! Уже бледнеет день;
Летит в свою родную рошу ворон;
Вздремнули добрые созданья дня
И души тьмы несутся за добычей.
Дивишься ты моим словам? Пустое:
Посев был зол, так и пожнем мы злое!

(Уходит.)

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

СЦЕНА I

Донзиан. Комната в замке. Входят доктор и придворная дама.

Доктор

Вот уже две ночи, как я настороже вместе с вами, а рассказ ваш все еще не подтверждается. Когда блуждала она в последний раз?

Дама

С тех пор, как его величество отправился в поход, я не раз видела, как она вставала с постели, набрасывала ночное платье, открывала бюро, брала бумагу, писала, складывала ее, запечатывала и потом опять ложилась. И все это в глубочайшем сне.

Доктор

Страшное расстройство организма! Наслаждаться благодеянием сна и в то же время исполнять дела дневные!
(...)

Входит леди Макбет со свечой.

Дама

Смотрите, вот она идет. Всегда так, и, клянусь вам, она спит. Замечайте; подойдите ближе.

Доктор

Где она взяла свечу?

Дама

Свеча стояла возле нее. Это всегда делается так по ее приказанию

Доктор

Вы видите: глаза открыты.

Дама

Но чувство их закрыто.

Доктор

Что это она делает? Смотрите, как она трет свои руки.

Дама

Это ее привычка — точно моет их. Мне случалось видеть, что она занимается этим минут двадцать.

Леди Макбет

Вот еще пятно.

Доктор

Тсс! Она говорит. Я запишу слова ее, чтоб лучше упомянуть.

Леди Макбет

Прочь, проклятое пятно! Прочь, говорю я. Раз, два — пора за дело! Преисподняя мрачна. Стыдись, солдат — и боится? Какое дело, знают, нет ли: кто позовет нас к ответу? Однако кто бы мог подумать, что в старике так много крови?

Доктор

Слышите?

Леди Макбет

У тана файфского была жена, где она теперь? Как? Неужели эти руки никогда не вымоются дочиста? Полно, друг мой, полно об этом: ты все дело испортишь своей пугливостью.

Доктор

Продолжай, продолжай! Ты узнала, чего тебе не должно бы было знать

Дама

По крайней мере сказала, чего не должна была говорить. Одному богу известно, что она узнала.

Леди Макбет

Все еще пахнет кровью. Все ароматы Аравии не омоют этой маленькой руки. О-о-о!

Доктор

Эта болезнь выше моего искусства. Я знал, однакоже, людей, которые блуждали во сне и потом скончались в мире на смертном одре своем.

Леди Макбет

Умой руки, набрось ночное платье. Как ты бледен! Я говорю тебе: Банко похоронен и не может встать из могилы.

Доктор

Право?

Леди Макбет

В постель! В постель! Слышишь? Стучат в ворота. Пойдем, пойдем, найдем! Дай мне твою руку. Что сделано, то сделано. В постель! В постель!
(Уходит.)

4

СЦЕНА Ш

ДонзINAN. Комната в замке. Входят доктор, Макбет и свята

Макбет

Вперед с докладами не приходите!
Пусть все бегут: пока Бирнамский лес
Не двинулся на ДонзINANекий замок,
Страх незнаком мне. Что дитя Малькольм?
Иль он не женщиной рожден? «Не бойся».
Сказали духи мне,— а им открыты
Судьбы людей,—«тебе не повредит
Рожденный женщиной». Бегите ж, таны.
Бегите к Англии изнеженным сынам!
Мой крепок дух — и сердцу не смутиться:
Сомненья все и страх мне незнаком.

Входит слуга.

Чтоб почернеть тебе в когтях у черта!
Глядит, как гусь. Чего ты побледнел?

С л у г а
Там десять тысяч...
М а к б е т
Да, гусей, конечно?
С л у г а

Солдат, мой государь.

М а к б е т
Возьми румян,
Замажь свой страх. Что за солдаты, баба?
Чтоб черт тебя унес! Ты только годен
Пугать других. Что за солдаты, трус?

С л у г а
Британские войска, мой сударь.

М а к б е т
Пошел же!

Слуга уходит.

СЦЕНА V

Донзинан. Двор внутри замка. Входят Макбет, Сейтон и солдаты
с знаменами и барабанным боем.

М а к б е т
Знамена выставить на укреплениях!
Отвсюду крик: «Идут! Идут!»— мне слышен.
Мой замок крепок: пусть ведут осаду—
Она смешна. Под этими стенами
Они чумы иль голода дождутся!
Не будь у них так много наших танов,
Я встретил бы гостей лицом к лицу
И проводил бы с честью их домой.

Из замка слышен крик женщин.

Что там за крик?

С е й т о н
Как будто женский вопль
{Уходит.}

С е й т о н возвращается.

М а к б е т

Ну, что там?

С е й т о н
Ее величество скончалась, государь.

М а к б е т
Она могла бы умереть и позже:
Всегда б притти поспела эта весть.

Входит вестник.

М а к б е т

Ты хочешь что-то говорить — скорей!

В е с т н и к

Я должен доложить о том, что видел,
Но истинно не знаю, как сказать.

М а к б е т

Что ж? Говори.

В е с т н и к

Стоявши на часах,
Взглянул с горы я на Бирнамский лес;
Гляжу—и вдруг мне показалось, будто
Он движется.

М а к б е т

Ты лжешь!

(Бьет его.)

В е с т н и к

Когда я лгу,
Пусть на меня падет ваш гнев. Взгляните!
Я говорю вам: он идет—отсюда видно.

М а к б е т

Послушай: если ты солгал, живому
На первом дереве тебе висеть,
Пока от голода ты не иссохнешь!
Но если правду ты сказал, тогда—
Мне все равно—повесь меня, пожалуй.
Моя уверенность поколебалась:
В словах врага двойной я вижу смысл.
Он лжет и в истине: «Не бойся, Макбет,
Пока не двинется Бирнамский лес!»
И вот он двинулся. Так в поле, в поле!
Теперь мне все равно—спасенья нет.
Мне опротивел этот свет. Иду,
И если пасть мне суждено,—паду
С мечом в руках. Ударить сбор, тревогу!
О, если б мир разрушился со мной!

(Уходит.)

5

СЦЕНА VIII

Другая часть равнины. Входит М а к б е т .

М а к б е т

К чему играть роль римского глупца
И грудью пасть на собственный свой меч",
Пока передо мной живые люди?
Нет, лучше раны наносить.

Входит М а к д у ф ф .

М а к д у ф ф

Стой, изверг!

М а к б е т

Из всех людей я избегал тебя.
Ступай, душа моя уже довольно
Запятнана твоею кровью, Макдуфф!

М а к д у ф ф

Мой меч—язык мой; у меня нет слов
И им не выразить, как гнусен ты.

Они сражаются.

М а к б е т

Напрасно ты теряешь труд, Макдуфф!
Твой острый меч скорее может ранить
Неразделимый воздух, чем меня.
Побереги его: он пригодится
Для черепа, доступного железу;
А я заговорен: мне не опасен
Рожденный женщиной.

М а к д у ф ф

Разочаруйся ж
И знай, слугитель сатаны, что Макдуфф
Из чрева вырезан, а не рожден⁷.

М а к б е т

Будь проклят твой язык за это слово!
Он вырвал бодренность из моей души.
Да будут прокляты и силы ада!
Они дурачат нас: в словах коварных
Сулят успех—и поражают делом!
Я не дерусь с тобой.

М а к д у ф ф

Так сдайся, трус!
Ты редкий зверь; народу на потеху
Мы в клетке выставим тебя: пусть смотрят
На изверга, какого не бывало.

М а к б е т

Мне сдаться ли на гюруганье черни?
Мне ползать и лизать Малькольму ноги?
Нет, никогда! Хотя Бирнамский лес
И двинулся на Донзинанский замок,
Хотя ты женщиной и не рожден,
Последнее хочу я испытать:
Щит на груди—его руби, Макдуфф,
И проклят будь, кто первый скажет: «Стой!»

Они уходят сражаясь.

W. S h a k e s p e a r e , Macbeth
(1605). Перепечатано из книги:
В. Шекспир, Поли. собр. соч.
в переводе русских писателей,
т. III, изд. Н. В. Гербеля,
СПБ, 1899, стр. 191—194, 201,
213—217. Перевод А. И. Кро-
не бер га.

ТИМОН АФИНСКИЙ¹

(1607)

Отрывок из трагедии

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

СЦЕНА Ш

Лес и пещера около моря. Т и м о н выходит из пещеры.

Г и м о н {*Копает землю.*}

Земля, дай мне кореньев, а тому,
Кто лучшее в тебе найти желает,
Вкус услади сильнейшим ядом!
Что вижу я? Как! Золото! Металл
Сверкающий, красивый, драгоценный!
Тут золота довольно для того,
Чтоб сделать все чернейшее белейшим,
Все гнусное—прекрасным, всякий грех —
Правдивостью, все низкое — высоким,
Трусливого — отважным храбрецом,
Все старое — и молодым и свежим!
К чему же мне, о боги, это все?
Бессмертные, к чему—скажите? Это
От алтарей отгонит ваших слуг,
Из-под голов больных подушки вырвет.
Да, этот плут сверкающий начнет
И связывать и расторгать обеты,
Благословлять проклятое, людей
Ниц повергать пред застарелой язвой,
Разбойников почетом окружать,
⁴ Обличьями, коленопреклоненьем,
Сажая их высоко, на скамьи
Сенаторов. Вдове, давно отжившей,
Даст женихов; раздушит, расцветит,
Как майский день, ту жертву язв поганых,
Которую и самый госпиталь
Из стен своих прочь гонит с отвращеньем!
Ступай назад, проклятая земля,—
Наложница всесветная, причина
Вражды и войн народов,—я тебя
Вновь положу в твоём законном месте.

Входят разбойники.

1-й разбойник

Откуда быть у него золоту? Это, верно, какая-нибудь малость, какие-нибудь крохи от прежнего богатства. Оттого-то он и грустит так, что денег нет, а друзья отвернулись.

2-й разбойник

Однако слышать, что у него сокровищ видимо-невидимо.

3-й разбойник

Попытаемся узнать. Коли он не дорожит деньгами, так без спору отдаст их; а вот как их получишь, если он скряжничать станет?

2-й разбойник

Правда; ведь он не носит их с собою, а прячет где-нибудь.

1-й разбойник

Не это ли он?

Все

Где?

2-й разбойник

Наружность его.

3-й разбойник

Это он: я его знаю!

Все

Здорово, Тимон!

Тимон

Чего вам, воры?

Все

Не воры, а солдаты.

Тимон

И воры, и солдаты, да вдобавок еще сыновья женщин.

Все

Не воры мы, а люди в самой крайней
Нужде.

Тимон

У вас главнейшая нужда —
Питание: зачем же вам нуждаться?
Смотрите, вот в земле коренья есть;
Тут сто ключей на небольшом пространстве;
Там, на кустах, пурпурные плоды;
Здесь ряд дубов, покрытых желудями.
На всех кустах природа сытный стол,
Как щедрая хозяйка, предлагает.
И вы в нужде? В какой такой нужде?

1-й разбойник

Не можем мы, как птицы, звери, рыбы,
Травую жить, плодами и водой.

Тимон

Не можете вы даже жить зверями,
И птицами, и рыбами: должны
Вы есть людей. Но все же благодарен
Я вам за то, что хоть открыто вы
Воруете, не прикрывая действий
Почтенною личиной: ведь у нас
Сильней всего воруется в занятиях,
Дозволенных законами. Ну, вот
Вам золото, мошенники, и воры!
Ступайте же, сосите кровь лозы

До той поры, пока горячка вспенит
 И вашу кровь, и тем избавит вас
 От виселиц. Врачам не доверяйте:
 Лекарства их — отравы; чаще, чем
 Вы грабите, они в могилу сводят.
 Лишайте всех и жизни и богатств,
 Все гнусности свершайте: это ваше
 Призвание и ремесло. Везде
 Я вам найду грабительства примеры:
 Так, солнце—вор, который океан
 Обкрадывает силой притяженья;
 И месяц—вор нахальный: крадет он
 Свой бледный свет у солнца; океан—
 Вор: жидкостью своей он разрешает
 Луну в поток соленых слез; земля—
 Такой же вор: она родит, питает
 Навозом тем, что крадет для себя
 Из всех людских и скотских испражнений.
 Все в мире—вор. Закон—узда и бич
 Подобных вам — без наказания грабит.
 В могуществе насильственном своем.
 Самих себя вы не любите; грабьте
 Друг друга. Вот вам золота еще.
 Пилите глотки: все, кого вы только
 Встречаете,—грабители. Теперь
 Направьте путь в Афины, разбивайте
 Все лавки там: что ни украли б вы,—
 Украдете у вора. Не воруйте
 Умеренней лишь оттого, что я
 Вам это дал. И пусть во всяком разе
 Погубит вас то золото. Аминь.
(Уходит в пещеру.)

W. Shakespeare, Timon of
 Athens (1607). Перепечатано из кни-
 ги: В. Шекспир, Поли. собр.
 соч. в переводах русских писате-
 лей, т. III, изд. Н. В. Гербеля, СПб,
 1899, стр. 122, 129. Перевод
 П. И. Вейнберга.

КОРОЛЬ ГЕНРИХ ЧЕТВЕРТЫЙ¹

(1597)

Отрывки из исторической хроники

1

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

СЦЕНА II

Фальстаф

Будь я маринованная селедка, если я сам не стыжусь за своих солдат.
 Я возмутительно злоупотребил королевским приказом о вербовке. Вместо
 ста пятидесяти солдат я набрал более трехсот фунтов. Я вербовал только
 зажиточных людей, сыновей фермеров, выбирал преимущественно обручен-
 ных холостяков, уже раза два оглашенных в церкви, или таких изнеженных

трусов, для которых барабанный бой ужаснее черта, которым ружейный выстрел страшнее, чем резаной курице или подстреленной дикой утке. Я выбирал маменькиных сынков, у которых храбрости в душе с булавочную головку, и все они откупались от службы. Так что теперь все мои прапорщики, капралы, лейтенанты и рядовые—оборванцы вроде Лазаря на картинке, где псы лижут его раны. Все это люди, которые никогда не были солдатами: прогнанные за воровство лакеи, младшие сыновья младших братьев, бежавшие трактирные слуги и разорившиеся кабатчики,—словом, ржавчина долгого мирного времени; они в десять раз обтрепаннее старого знамени. Я их навербовал, чтобы заместить откупившихся от службы. Глядя на них, можно подумать, что я набрал сто пятьдесят одетых в лохмотья блудных сыновей, которые недавно пасли свиней и питались помоями и шелухой. Какой-то дурак по дороге сказал мне, что я опустошил все виселицы и навербовал повешенных. Таких пугал свет не видывал. Я не могу пройти с ними через Ковентри—это ясно. И эти подлецы маршируют к тому же, широко расставив ноги, как будто у них кандалы на ногах, потому что в самом деле большинство я набрал из тюрем. Во всем моем отряде едва ли наберется полторы рубашки, да и то половина рубашки сшита из двух салфеток и наброшена на плечи, как безрукавка глашатаев, а цельная рубашка, говоря по правде, украдена у трактирщика в Сент-Ольбенсе или у толстоногого кабатчика в Дентри. Ну, да это не беда. Они добудут сколько угодно белья на любом заборе.

2

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

СЦЕНА I

П р и н ц Г е н р и х

Ведь должен же ты заплатить богу дань смерти.

Ф а л ь с т а ф

Срок платежа не наступил, и мне вовсе не хотелось бы расплачиваться раньше времени. Зачем торопиться, если меня еще не призывают к уплате. Но честь меня толкает. А что если честь отправит меня на тот свет, толкая меня вперед? Что тогда? Разве честь может приставить ногу? Нет. Или руку? Нет. Или излечить рану? Нет. Значит, честь не хирург? Нет. Что же тогда честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Славный барыш! Кто владеет честью? Тот, кто умер в среду. А он ощущает ее? Нет. Слышит ее? Нет. Значит, честь неощутима? Да, для мертвых неощутима. Но не может ли она остаться среди живых? Нет. Почему? Этого не допустит злословие. А потому не хочу я чести. Честь — не что иное, как шит, который несут за гробом. На этом кончается моя философия.

3

СЦЕНА IV

Ф а л ь с т а ф *(поднимаясь)*

Черт возьми, хорошо, что я представился мертвым, иначе этот неистовый шотландец расквитался бы со мной. Но разве я представлялся? Неправда. Представляться—значит быть чем-нибудь поддельным; вот мертвый человек—в самом деле подделка; в ком нет жизни, тот только подделка под человека; но представляться мертвым, для того чтобы остаться в живых, вовсе не значит совершать подделку, а скорее быть верным и превосходным воплощением жизни. Главное достоинство в храбрости—благоразумие, и вот благодаря ему я спас свою жизнь. Черт возьми, я боюсь этого горячего, как порох, Перси, хотя он и мертв. Что если он тоже только прикидывается мертвым и сейчас встанет? Право, боюсь, чтобы он не оказался лучшим при-

творщиком, чем я. Поэтому не добить ли его? Потом буду божиться, что я его убил. Почему бы ему не подняться, как я это сделал? Меня могут изобличить только глаза, а здесь меня никто не видит. Поэтому вот тебе, братец! (*Колет труп.*) А теперь, после этой новой раны в бедро, я уберу тебя подальше. (*Взваливает труп Хотспера себе на спину.*)

Возвращаются принц Генрих и принц Джон.

П р и н ц Г е н р и х

Идем, брат Джон. Ты девственный свой меч
Геройски обновил.

П р и н ц Д ж о н

Постой! Что вижу?
Не ты ль сказал мне, что толстяк убит? [...]

П р и н ц Г е н р и х

Что это значит? Я сам убил Перси и видел тебя мертвым.

Ф а л ь с т а ф

Вот как? О господи, господи, как весь мир изолгался! Я ведь не спорю, что был сражен и лежал без дыхания, как и он. Но мы оба вскочили в одну и ту же минуту и сражались целый час по шрусберийским часам. Если ты мне веришь — хорошо; если нет, то пусть грех падет на головы тех, кто должен был бы вознаградить храбрость. Клянусь жизнью, я нанес эту ему рану в бедро. Если бы он ожил и стал отрицать это, черт возьми, я заставил бы его проглотить кусок моей шпаги.

П р и н ц Д ж о н

Чуднее не слыхал я в жизни сказки.

П р и н ц Г е н р и х

И не видал чуднее молодца.—
Ступай, красуйся с ношей на спине,
Что до меня,—коль ложь тебе полезна,
Ее раззолочу, как только в силах.

4

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА II

Ф а л ь с т а ф

Всякого рода люди почему-то считают за честь глумиться надо мной. Мозг человека, этого глупого глиняного истукана, не в состоянии придумать ничего смешного, кроме моих измышлений или моей особы. Я не только остроумен, но и являюсь источником остроумия для других. Вот я иду перед тобой, похожий на свинью, которая сожрала всех своих поросят, кроме одного. Или я ничего не понимаю, или принц приставил тебя ко мне только для контраста. Тебе бы, поганый корешок мандрагоры², торчать у меня на шляпе, а не ходить за мной по пятам. Никогда еще мне не прислуживал агат из перстня³. Но я тебя не вправлю ни в золото, ни в серебро, а одену в отрепья и в таком виде отошлю обратно в качестве драгоценного камня к твоему господину, к этому молокоосу принцу, у которого еще пух не пробился на подбородке. У меня скорее борода вырастет на ладони, чем у него на щеках, а все-таки он не стесняется уверять, что у него лицо коро-

левское. Господь, быть может, когда-нибудь и закончит его,—до сих пор на нем нет лишнего волоска, но королевское оно лишь потому, что на нем, как и на изображении короля на монетах, цирюльник не заработает своих шести пенсов. А все-таки он ходит петушком, точно уже считался мужчиной, еще когда отец его был холост. Наплевать мне на его милость, моей милости он почти совсем лишился, в этом я могу его уверить. А что сказал мистер Домбльдон относительно атласа на епанчу и шаровары для меня?

П а ж

Он сказал, сэр, что требует более надежного поручителя, чем Бардольф; он не хочет принять ни вашей, ни его расписки. Такого обеспечения ему недостаточно.

Ф а л ь с т а ф

Будь он проклят, как обжора в притче! Пусть у него еще больше сохнет во рту от жажды! Паршивый дьявол, Ахитофель⁴, подлец, невежа! Как он смеет заманивать благородного человека обещаниями, а потом требовать поручительства! Эти сладкоречивые мерзавцы теперь иначе не ходят, как на высоких каблуках и со связками ключей у пояса, а когда человек хочет честно взять у них товар в кредит, они смеют требовать обеспечения. Я предпочел бы, чтобы мне насыпали в рот крысиной отравы, чем затыкали его словом «обеспечение». Я ждал, что он пришлет двадцать два ярда атласа, как благородному рыцарю, а он шлет мне слово «обеспечение»!

W. Shakespeare, King Henry IV (1597). Перепечатано из книги: В. Шекспир, Поли. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 50. Перевод З. А. Венгеровой и Н. М. Минского.

ДВА ВЕРОНЦА¹

(1594)

Отрывки из комедии

1

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Верона. Улица. Входит Л а у н с со своей собакой.

Л а у н с. Нет, нет, я еще часок поплачу. Уж таков порок всей нашей семьи. Отец выделил мне долю, как блудному сыну, и вот я отправляюсь ко двору миланского герцога. Из всех собак на свете самый плохой характер у моей собаки Краба. Моя мама плакала, мой папа рыдал, моя сестра заливалась слезами, наша кухарка выла, наша кошка в отчаянии ломала руки, весь наш дом пришел в смятение. Однако этот жестокосердный пес не проронил ни единой слезы. Он — камень, суший камень, и у него в сердце не больше жалости, чем у собаки. Вы послушайте: даже моя бабушка выплакала себе глаза при разлуке со мной. Нет, я тебя научу, как нужно чувствовать. Этот башмак — мой отец. Нет, этот левый башмак — мой отец. Нет, нет, этот левый башмак — моя мать. Нет, что-то не так. А может, и так. Конечно, так. Подошва с дыркой. Этот башмак с дыркой—моя мать, а этот — мой отец. А, черт побери, что-то не так. Нет, все в порядке. Эта палка — моя сестра. Видите ли — она бела, как лилия, и легка, как трость. Эта шляпа—наша кухарка Нэн. Я —собака. Нет, собака—собака. Нет—я за собаку. Ах вот что: собака — это я. Нет — я сам за себя. Ну, теперь все в порядке. Вот я подхожу к отцу:

«Отец, благослови меня». Башмак и слова выговорить не может, он плачет. Вот я целую отца. А он все плачет. Теперь подхожу к матери. О, если бы этот башмак смог заговорить! Вот я поцеловал ее. Ну, а теперь сестра. Слышите, как она стонет, а между тем эта собака не проронила ни единой слезы и не сказала ни единого слова. А земля уже стала влажной от моих слез.

2

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Входит Л а у н с со своей собакой.

Л а у н с. Да, грустно на сердце, когда тот, кто должен быть верным слугой, оказывается неблагодарным псом. Едь я его воспитывал, когда он был щенком. Я спас его, когда бросили в реку его слепых братцев и сестриц. Я учил его, как настоящего пса. Меня послали поднести его госпоже Сильвии в качестве подарка от моего хозяина. Не успели мы войти в столовую, как он уже подобрался к ее тарелке и стащил куриную ножку. Противно смотреть, когда собака не умеет вести себя в обществе. Мне хотелось, чтобы он показал себя образованным псом, псом, так сказать, на все руки. Если бы у меня нехватило ума взять на себя его грех, его бы за это повесили. Ей-богу, он бы за это непременно пострадал.

Посудите сами. Он без всякой церемонии врывается в общество нескольких синьоров псов, которые сидели под столом герцога, и не пробыл он там—ну, просто сказать, дивуешься!—не пробыл он достаточно времени, чтобы помочиться, как уже все в комнате почувствовали запах. «Гоните вон эту собаку!»—кричит один. «Это еще что за пес!»—кричит другой. «Хорошенько его хлыстом!»—кричит третий. «Повесить его!»—говорит герцог. Так как мне этот запах хорошо знаком, я сразу узнал, что это Краб. И вот подхожу я к малому, который собирается бить его хлыстом. «Друг,—говорю я,—вы собираетесь бить эту собаку?»—«Да, черт возьми, собираюсь»,—говорит он. «Вы его напрасно обижаете, говорю я, это я наделал в комнате». Он без дальних слов давай меня хлестать и выставил вон. Много ли хозяев сделали бы это ради своих слуг? Готов поклясться, я сживал в колодках за те пудинги, которые он крал, ведь иначе бы его казнили; стоял у позорного столба за тех гусей, которых он задушил, иначе бы он за это пострадал. А ты об этом и не помнишь! Нет, я запомнил, что ты наделал, когда я уходил от госпожи Сильвии. Разве я не просил тебя не спускать с меня глаз и делать то, что буду делать я? Видел ли ты когда-нибудь, чтобы я вдруг поднял ногу и помочился на юбку знатной дамы? Видел ли ты когда-нибудь, чтобы я делал такое безобразие?

W. Shakespeare, The two gentlemen of Verona (1594). Перепечатано из книги: Вильям Шекспир, Комедии, «Искусство», М.—Л., 1946, стр. 43, 85—86. Перевод В. Левика и М. Морозова.

ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ¹

(1599—1600)

Сцены из комедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СЦЕНА 5

Дом Оливии. Оливия, Мальвольо, шут.

Оливия. Что вы скажете об этом дураке, Мальвольо? Исправляется он?

М а л ь в о л ь о . Да, и будет исправляться до тех пор, пока его не сведут предсмертные корчи. Дряхлость, вредоносная для умных, всегда на пользу дуракам.

Ш у т . Пошли вам бог, сударь мой, скоропостижную дряхлость, на преуспевание вашей дурости! Сэр Тоби готов поклясться, что я не лисица; но он и двумя пенсами не поручится, что вы не дурак.

О л и в и я . Что вы на это скажете, Мальвольо?

М а л ь в о л ь о . Я удивляюсь, как это ваша милость можете находить удовольствие в таком безмозглom мерзавце. Я видел, как он давеча сплюшал перед простым фигляром, у которого мозгов не больше, чем у камня. Посмотрите, вот он уже и сдал; если вы сами не смеетесь и не доставляете ему случая, то у него и рот заклепан. Уверяю вас, по-моему, умные люди, которые гогочут перед этими шутами, не лучше, чем подручные этих самых шутов.

О л и в и я . О, вы больны самолюбием, Мальвольо, и ни в чем не находите вкуса. Кто великодушен, безвинен и вольного склада ума, тот примет, как птичьи стрелы, то, что вы считаете пушечными ядрами. Признанный шут не оскорбляет, хоть он только и делает, что издевается, как не издевается и заведомо умный человек, хотя бы он только и делал, что порицал.

Ш у т . Да наделит тебя Меркурий даром привирания за то, что ты говоришь хорошее про шутов.

2

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА 3

Сэр Тоби, сэр Эндрью, шут. Поется круговая песня. Входит Мария.

М а р и я . Что за кошачью музыку вы тут развели? Если госпожа не позвала уже своего дворецкого Мальвольо и не велела ему выставить вас за ворота, то можете мне ни в чем не верить. [...]

Сэр Тоби (*поет*). «Двенадцатого декабря...»

М а р и я . Ради бога, тише!

Входит М а л ь в о л ь о .

М а л ь в о л ь о . Государи мои, вы с ума сошли? Или что с вами? Неужели у вас нехватает ума, пристойности и вежества, чтобы не громыхать, как медники, в такой час ночи? Или вы принимаете дом моей госпожи за пивную, что визжите ваши портновские песни без всякого смягчения или угрызения голоса? Или у вас нет ни уважения к месту и лицам, ни малейшего гакта?

С э р Т о б и . Такт, сударь мой, мы в наших песнях соблюдали. Ну тебя в петлю!

М а л ь в о л ь о . Сэр Тоби, я должен поговорить с вами начистоту. Моя госпожа велела сказать вам, что, хоть она и дает вам приют как своему родственнику, она не имеет ничего общего с вашими безобразиями. Если вы можете отделить себя от ваших неприличий, вы — желанный гость в этом доме; если нет, то буде вам угодно проститься с ней, она весьма охотно пожелает вам счастливого пути.

[...]

С э р Т о б и . Кто ты такой, как не дворецкий? Или ты думаешь, что если ты добродетелен, так уже не должно быть ни пирожков, ни пива? [...] Кувшин вина, Мария!

М а л ь в о л ь о . Мистрис Мери, если бы вы считали, что милость вашей госпожи стоит большего, чем презрение, вы бы не стали способствовать этому предосудительному образу жизни. Она обо всем узнает, клянусь этой рукой. (*Уходит.*)

М а р и я . Иди, протряси себе уши.

Сэр Эндрью . Было бы таким же хорошим делом, как выпить, когда человек голоден, вызвать его на поединок, а затем нарушить слово и оставить его в дураках.

Сэр Тоби . Сделай это, рыцарь. Я напишу тебе вызов или передам ему твое возмущение изустно.

М а р и я . Дорогой сэр Тоби, потерпите эту ночь. С тех пор как графский молодой человек побывал сегодня у госпожи, она очень беспокойна. А что до monsieur Мальвольо, то оставьте нас вдвоем. Если я его не околпачу так, что он станет притчей у людей, и не сделаю его всеобщим посмешищем, то считайте меня душой, которая не умеет прямо лежать в кровати. Я знаю, это у меня выйдет.

Сэр Тоби . Просвети нас, просвети нас; расскажи нам что-нибудь про него.

М а р и я . Да что, сударь, иной раз он вроде как пуританин.

Сэр Эндрью . О, если бы я так думал, я бы избил его как собаку!

Сэр Тоби . Как? Зато, что он пуританин? Какие у тебя убедительные основания, дорогой рыцарь?

Сэр Эндрью . Убедительных оснований у меня нет, но основания у меня достаточные.

М а р и я . Никакого он черта не пуританин и вообще ничего определенного, а попросту угождатель; жеманный осел, который долбит наизусть правила степенности и подносит их вам целыми охапками; сам о себе наилучшего мнения и до того напичкан, как ему кажется, совершенствами, что непреложно уверен, будто все, кто на него ни взглянет, влюблены в него; и вот этот-то его порок моя месть и найдет отличный случай использовать.

Сэр Тоби . Ты что хочешь сделать?

М а р и я . Я хочу подкинуть на его пути некие темные любовные послания, где по цвету бороды, по форме ноги, по манере ходить, по описанию глаз, лба и цвета лица он увидит весьма безошибочно изображенным самого себя. Я умею писать очень схоже с госпожой вашей племянницей; там, где забылось в чем дело, мы едва можем различить наши почерки.

Сэр Тоби . Превосходно! Я уже чую, в чем тут затея.

Сэр Эндрью . Иу меня она в носу.

Сэр Тоби . Он подумает, что эти письма, которые ты ему подкинешь, писаны моей племянницей и что она в него влюблена. [...]

М а р и я . Королевская потеха, будьте уверены. Я знаю, мое лекарство на него подействует. Я помещу вас обоих—а шут пускай будет третьим—там, где он найдет письмо; наблюдайте, как он будет его толковать. А пока ложитесь, и пусть вам снится это событие. Будьте здоровы. (*Уходит.*)

3

СЦЕНА 5

Сад Оливии. Сэр Тоби, сэр Эндрью, шут, Фабриан, Мария.

М а р и я . Вы все трое спрячетесь за этот самшит. Мальвольо идет сюда по аллее. Он там на солнце целых полчаса обучал манерам собственную тень. Понаблюдайте за ним, если любите потешное; я уверена, что это письмо превратит его в мечтательного идиота. Не шевелитесь, ради всего смешного! А ты лежи тут (*роняет письмо*), потому что приближается форель, которую ловят щекоткой. (*Уходит.*)

Входит М а л ь в о л ь о .

М а л ь в о л ь о . Это дело случая; все дело случая. От Марии я слышал однажды, что она меня любит, да и сама она как-то в разговоре коснулась того, что если бы она влюбилась, то только в человека вроде меня. Кроме того, она ко мне относится с таким возвышенным уважением, как ни к кому из своих приближенных. Что я должен об этом думать?

Сэр Тоби. Вот самонадеянный негодяй!

Мальвольо. Стать графом Мальвольо!

Сэр Тоби. Ах, негодяй!

Сэр Эндрью. Застрелите его, застрелите его из пистолета.

Сэр Тоби. Тише, тише!

Мальвольо. Тому есть примеры: графиня Страччи вышла замуж за своего гардеробщика.

Сэр Эндрью. Чтоб тебя, Иезавель!²

Фабриан. О, тише! Он совсем поглощен. Смотрите, как раздулся от воображения.

Мальвольо. Женатый на ней уже три месяца, сидя в кресле под балдахином...

Сэр Тоби. О, если бы у меня был самострел, чтобы запустить ему камнем в глаз!

Мальвольо. ...окруженный своими слугами, одетый в расшитый бархат, только что встав с софы, где я покинул Оливию спящей...

Сэр Тоби. Огонь и жупел!³

Фабриан. О, тише, тише!

Мальвольо. ... И тут вести себя величаво; а затем, после сдержанного блуждания взглядом, заявив им, что я знаю свое место и желал бы, чтобы и они знали свое, велеть позвать моего родственника, сэра Тоби.

Сэр Тоби. Кандалы и цепи!

Фабриан. О, тише, тише, тише, да ну вас!

Мальвольо. Семеро из моих людей послушным движением отправляются за ним; тем временем я хмурю брови и, может быть, завожу мои часы или играю моей... какой-нибудь драгоценной безделушкой. Тоби подходит, отвешивает мне поклон...

Сэр Тоби. И этот человек останется жив?

Мальвольо. ...Я протираю к нему руку вот так, умеряя приветливую улыбку строгим взглядом власти...

Сэр Тоби. И Тоби не хлещет тебя по губам?

Мальвольо. ...говоря: «Дядюшка Тоби, моя судьба, подарив мне вашу племянницу, дает мне право говорить с вами так...»

Сэр Тоби. Что, что?

Мальвольо. «...Вы должны отучиться от пьянства...»

Сэр Тоби. Вон, паршивец!

Фабриан. Ах, потерпите, или мы расстроим всю нашу затею.

Мальвольо. «...Кроме того, вы тратите сокровища вашего времени с каким-то глупеньким рыцарем...»

Сэр Эндрью. Это я, уверяю вас.

Мальвольо. «...с каким-то сэром Эндрью...»

Сэр Эндрью. Я так и знал, что это я, потому что многие зовут меня глупеньким.

Мальвольо. Что это у нас за дело тут? *(Подбирает письмо.)* [...] Клянусь жизнью, это рука госпожи: это ее эры, ее эли, а так она пишет большое П. Тут не может быть и вопроса, это ее рука.

Сэр Эндрью. Ее эры, ее эли. Что это значит?

Мальвольо *(читает)*. «Неведомому возлюбленному вместе с моими добрыми пожеланиями». Совсем ее обороты! С вашего разрешения, воск. Тихонько! И печать ее—Луcreция, которой она всегда запечатывает. Это госпожа. К кому бы это могло быть?

Фабриан. А его задело за печень и прочее.

Мальвольо *(читает)*. [...] «Если это попадет в твои руки, поразмысли. По моим звездам, я выше тебя; но ты не страшись величия: иные рождаются великими, иные достигают величия, а иным величие жалуется.

Твои Судьбы простирают к тебе руку; пусть твоя кровь и дух обнимут их; и, чтобы приучиться к тому, чем ты можешь стать, сбрось свою смиренную кожу и явись свежим. Будь неприязнен с родственником, резок со слугами: пусть твой язык вещает величавые речи; напусти на себя необычность; этот совет дает тебе та, кто вздыхает по тебе. Вспомни, кто хвалил твои желтые чулки и желал видеть тебя всегда в подвязках накрест; вспомни, говорю я. Смелей, ты всего достигнешь, если только пожелаешь; если нет, пусть я по-прежнему вижу тебя дворецким, челядинцами недостойным коснуться перстов Фортуны. Прощай. Та, которая хотела бы поменяться с тобой положением, Блаженно-Несчастливая».

Дневной свет и открытое поле не обнаружат большего: все очевидно. Я буду горд, я буду читать политических авторов, я буду глумиться над сэром Тоби, я смою с себя все низкие знакомства, я стану точкой в точку таким человеком. Я сейчас не обманываюсь, не даю воображению шутить со мной, ибо каждый довод приводит к тому, что моя госпожа меня любит. Она недавно хвалила мои желтые чулки, она одобряла, что моя нога подвязана накрест; и в этом она обнаруживает себя моей любви и, как бы приказывая, понуждает меня одеваться так, как ей нравится. Я благодарю мои звезды, я счастлив. Я буду неприступен, надменен, в желтых чулках и подвязках накрест, как только успею их надеть. Хвала Юпитеру и моим звездам! Тут имеется, однакоже, приписка. (*Читает.*) «Ты не можешь не знать, кто я. Если ты принимаешь мою любовь, покажи это твоей улыбкой; твои улыбки тебе идут; поэтому в моем присутствии ты всегда улыбайся, дорогой мой, любимый, я прошу тебя». Юпитер, благодарю тебя: я буду улыбаться; я буду делать все, что ты хочешь. (*Уходит.*)

Сэр Тоби. Я за эту выдумку готов жениться на этой женщине.

Сэр Эндрью. И я тоже готов.

Сэр Тоби. И не требовать за ней никакого приданого, кроме еще одной такой же шутки.

Сэр Эндрью. И я никакого.

Ф а б и а н. А вот и наша знаменитая проказница.

Возвращается М а р и я .

Сэр Тоби. Знаешь, ты погрузила его в такие мечты, что, когда их образ его покинет, он должен сойти с ума.

М а р и я . Нет, скажите правду: это на него подействовало?

Сэр Тоби. Как водка на повивальную бабку.

М а р и я . Так вот, если вы хотите видеть плоды затеи, посмотрите на его первый выход к госпоже: он явится к ней в желтых чулках,—а этот цвет она ненавидит,—и в подвязках накрест—мода, которой она не выносит; и он будет ей улыбаться,—а это сейчас до того не подходит к ее расположению, когда она так подвержена меланхолии, что не может не навлечь на него явного презрения. Если вы хотите это видеть, следуйте за мной.

Сэр Тоби. В ворота Тартара, несравненный дьявол остроумия!

Сэр Эндрью. И я с вами.

Уходят.

4

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА 4

О л и в и я . [...] Где Мальвольт?

М а р и я . Он идет, сударыня, но очень странным образом. Он, наверное, с ума сошел, сударыня.

О л и в и я . Сходи за ним.

Уходит М а р и я .

Меж нас различья нет,
Когда с веселым сходен грустный бред.

Возвращается Мария с Мальвольо.

Ну что, Мальвольо?

Мальвольо. Прелестная сударыня, хо-хо!

Оливия. Ты улыбаешься? А у меня

К тебе весьма серьезные дела.

Мальвольо. Серьезные, сударыня? Мне нетрудно быть серьезным: от них получается некоторый застой в крови, от этих подвязок накрест. Ну, так что ж? Если это приятно глазам одной, то со мной будет, как в весьма правдивом сонете: «Мил одной, всякой мил».

Оливия. Не хочешь ли ты лечь в постель, Мальвольо?

Мальвольо. В постель! Да, дорогая, и я приду к тебе.

(...)

Мария. Почему это вы являетесь перед госпожой с такой смехотворной наглостью?

Мальвольо. «Не страшись величия»,—именно так было написано.

Оливия. Что ты хочешь этим сказать, Мальвольо?

Мальвольо. «Иные рождаются великими...»

Оливия. Ах!

Мальвольо. «...иные достигают величия...»

Оливия. Что такое ты говоришь?

Мальвольо. «... а иным величие жалуется...»

Оливия. Исцели тебя небо!

Мальвольо. «...Вспомни, кто хвалил твои желтые чулки...»

Оливия. Твои желтые чулки!

Мальвольо. «...и желал видеть тебя в подвязках накрест...»

Оливия. В подвязках накрест!

Мальвольо. «...Смелей, ты всего достигнешь, если только пожелаешь...»

Оливия. Это я всего достигну?

Мальвольо. «...если нет, пусть я попрежнему вижу тебя слугой...»

Оливия. Нет, это самое настоящее сумасшествие.

[...] Милая Мария, пусть за этим приятелем посмотрят. Где мой дядюшка Тоби? Пусть кто-нибудь из моих людей возьмет его под особое попечение; я бы не пожалела половины моего состояния, лишь бы с ним не случилось беды.

Уходят Оливия и Мария.

Мальвольо. Ого! Теперь вам известно, кто я такой? Человека не ниже, чем сэр Тоби, чтобы смотреть за мной! Это прямо согласуется с письмом: она подсылает его нарочно, чтобы я мог выказать себя надменным с ним; ведь она подстрекает меня на это в письме. [...] А когда она сейчас уходила: «Пусть за этим приятелем посмотрят». Приятель! Не Мальвольо, не по моей должности, а приятель. Да, все совпадает одно с другим, так что ни драхмы сомнений, ни скрупула сомнений, никаких препятствий, никаких невероятных или неблагоприятных обстоятельств... Да что тут говорить! Не может быть ничего такого, что могло бы стать между мной и полным кругозором моих надежд. Да, Юпитер,—не я—свершитель всего этого, и благодарить надо его.

W. Shakespeare, Twelfth night (1600). Перепечатано из книги: В. Шекспир, Избранные произведения, ред. А. А. Смирнова, Л., 1939, стр. 311—312, 316—317, 319—321, 325—326. Перевод М. Л. Лозинского.

ШЕКСПИР ОБ УСЛОВНОСТЯХ ПУБЛИЧНОГО ТЕАТРА

О, вознесись, пылающая муза,
На светлые фантазий небеса,
Где сценою нам будет королевство,
Актерами—владельцы принцы,
А зрителями действия—монархи.
Тут явится, под видом Марса, Генрих;
У ног его, подобно псам на своре,
Меч, и огонь, и голод будут ждать,
Чтоб выпустил он их скорей на травлю.
Но, господа почтенные, простите
Вы низменный и неглубокий ум,
Дерзнувший столь возвышенный предмет
Представить вам на жалких сих подмостках.
Возможно ли обширные поля
Французские изобразить площадкой,
Пригодной лишь для боя петухов?
Как можем мы вот в этом тесном О
Из дерева вместить хотя бы шлемы,
Что воздуху такой внушали страх, -%
Мрача его в бою под Авенкуром?
Но точно так, как цифры представляют
На маленьком пространстве миллион,
Позвольте нам, ничтожным цифрам счета,
В вас возбудить воображенья силу.
Представьте, что в ограде этих стен
Заключены две сильные державы—
Те, что, подняв надменное чело,
С двух берегов взирают друг на друга
Через узкий и опасный океан.
Дополните несовершенства наши
Фантазией и в мыслях разделите
На тысячу людей одно лицо,
Чтобы создать в уме большую силу,
Заговорим ли здесь мы о конях,—
Представьте, что своими вы глазами
Их видите и видите следы
От гордых их копыт на мягкой почве.
Здесь мыслями придется одевать
Вам королей, играющих на сцене,
Переносить их в разные места,
Перелетать чрез время и пространство
И совмещать деянья многих лет
В течение часа. И вам на помощь
Позвольте мне являться здесь. Я—хор;
И, как пролог, прошу у вас терпенья,
Внимания, к игре же снисхожденья.

Пролог к исторической хронике
«Король Генрих V» (1599), произно-
симый хором. Перепечатано из кни-
ги: В. Шекспир, Поли. собр.
соч. в переводе русских писателей,
т. II, изд. Н. В. Гербеля, СПб,
1899, стр. 218—219. Перевод
Д. Л. Михаловского.

ШЕКСПИР ОБ АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ

1

Гамлет

Произносите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком; а если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, как если бы мои строки читал бирюч. И не слишком пилите воздух руками, вот этак; но будьте во всем ровны, ибо в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти вы должны стяжать и усвоить меру, которая придавала бы ей мягкость. О, мне возмущает душу, когда я слышу, как здоровенный, лохматый дегина рвет страсть в клочки, прямо-таки в лохмотья, и раздирает уши партеру, который по большей части ни к чему неспособен, кроме невразумительных пантомим и шума. Я бы отхлестал такого молодца, который старается перещеголять Термаганта¹; они готовы Ирода переиродить². Прошу вас, избегайте этого.

Первый актер

Я ручаюсь вашей чести.

Гамлет

Не будьте также и слишком вялы, но пусть ваше собственное разумение будет вашим наставником. Сообразуйте действие с речью, речь с действием, причем особенно наблюдайте, чтобы не переступить простоты природы; ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства, чья цель, как прежде, так и теперь, была и есть—держать как бы зеркало перед природой; являть добродетели ее же черты, спеси—ее же облик, а всякому веку и сословию—его подобие и отпечаток. Если это переступить или же этого не достигнуть, то хотя невежду это и рассмешит, однакоже ценитель будет огорчен; а его суждение, как вы и сами согласитесь, должно перевешивать целый театр прочих. Ах, есть актеры,—и я видел, как они играли, и слышал, как иные их хвалили, и притом весьма,—которые, если не грех так выразиться, и голосом не обладая христианским, и поступью не похожие ни на христиан, ни на язычников, ни вообще на людей, так ломались и завывали, что мне думалось, не сделал ли их какой-нибудь поденщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человеку.

Первый актер

Надеюсь, мы более или менее искоренили это у себя.

Гамлет

Ах, искорените совсем! А тем, кто у вас играет шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается, потому что среди них бывают такие, которые сами начинают смеяться, чтобы рассмешить известное количество пустейших зрителей, хотя как раз в это время требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы; это пошло и доказывает весьма прискорбное тщеславие у того дурака, который так делает. Идите, приготовьтесь.

«Гамлет», действие III, сцена 2. Перепечатано из книги: В. Шекспир, Избранные произведения, Гослитиздат, Л., 1939, стр. 23. Перевод М. Л. Лозинского.

2

Гамлет

[...] Прошу тебя, продолжай; [...] перейди к Гекубе.

Первый актер

«Но кто бы видел жалкую царицу...»

Г а м л е т

«Жалкую царицу»?

П о л о н и й

Это хорошо; «жалкую царицу»—это хорошо.

П е р в ы й а к т е р

«Бегущую босой, в слепых слезах,
Грозящих пламени; лоскут накинута
На венценосное чело; одеждой
Вкруг родами иссушенного лона—
Захваченная в страхе простыня;
Кто б это видел, тот на власть Фортуны
Устами змея молвил бы хулу;
И если бы ее видали боги,
Когда пред нею, злобным делом тешась,
Пирр тело мужнее кромсал мечом,
Мгновенный вопль, исторгшийся у ней,—
Коль смертное их трогает хоть мало,—
Огни очей небесных увлажнил бы
И возмутил богов».

П о л о н и й

Смотрите, ведь он изменился в лице, и у него слезы на глазах.—Пожалуйста, довольно.

Г а м л е т

Хорошо, ты мне доскажешь остальное потом.—Милостивый мой государь, не позаботитесь ли вы о том, чтобы актеров хорошо устроили? Слышите, пусть их примут хорошо, потому что они—обзор и краткие летописи века; лучше вам после смерти получить плохую эпитафию, чем дурной отзыв от них, пока вы живы. [...]

П о л о н и й

Идемте, господа.[...]

Г а м л е т

Итак, храни вас бог! Вот я один.
О, что за дрянь я, что за жалкий раб!
Не стыдно ли, что этот вот актер
В воображенье, в вымышленной страсти
Так поднял дух свой до своей мечты,
Что от его работы стал весь бледен;
Увлажен взор, отчаянье в лице,
Надломлен голос, и весь облик вторит
Его мечте. И все из-за чего?
Из-за Гекубы? Что ему Гекуба,
Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?
Что совершил бы он, будь у него
Такой же повод и подсказ для страсти,
Как у меня? Залив слезами сцену,
Он общий слух рассек бы грозной речью,
В безумье вверх бы грешных, чистых—в ужас,
Незнающих—в смятенье и сразил бы
Бессилием и уши и глаза.

«Гамлет», действие II, сцена 2. Перепечатано из книги: В. Шекспир, Избранные произведения, Гослитиздат, Л., 1939, стр. 19—20. Перевод М. Л. Лозинского.

ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННОКОВ О ШЕКСПИРЕ

1

Отзыв Грина

Вы все трое¹ будете низкими людьми, если мои бедствия не послужат вам предостережением, потому что ни к кому из вас не пристал так этот репейник, как ко мне; под репейником я разумею этих кукол, говорящих с наших слов, этих шутов, щеголяющих в наших одеждах. Ничего нет удивительного, что я, которому они все обязаны, теперь оставлен ими; равным образом не будет удивительно, если вы, которым они также обязаны, будете в свою очередь брошены ими, лишь только очутитесь в подобном же положении. Да, не доверяйте им, потому что между ними завелся выскочка, ворона, украшенная нашими перьями, с сердцем тигра под кожей актера. Этот выскочка воображает, что он может смастерить белый стих не хуже любого из вас, и, будучи настоящим Иваном—на все руки мастером, считает себя единственным человеком в Англии, способным потрясать нашей сценой².

Из послесловия Роберта Грина к его автобиографическому памфлету «На грош ума» («Groatsworth of wit», 1593). Приведено в книге: Н. Стороженко, Роберт Грин, его жизнь и произведения, М., 1878, стр. 183—184.

2

Отзыв Четтля

[Приведенный выше отзыв Грина в его посмертном памфлете очень огорчил Шекспира. Узнав об этом, Четтль, издавший памфлет Грина, пожалел, что не выбросил из него всего места, относящегося к Шекспиру, ибо, говорит он:]

Я сам имел случай убедиться, что поведение его было столь же безукоризненно, сколь превосходна его деятельность на избранном им поприще (актера.—*Ред.*).

Кроме того, многие достойные уважения люди свидетельствуют о его прямодушии в обхождении с людьми, доказывающем его честность, и о грации и остроумии его творений, доказывающих его художественный талант.

Из памфлета драматурга Четтля (C h e t t l e, Kindheart's Dreame, 1593). Приведено в книге: «Всеобщая история литературы», под ред. В. Корша и А. Кирпичникова, т. III, СПб., 1892, стр. 554. Перевод Н. И. Стороженко.

3

Отзыв Миреса

Как душа Эвфорба, по преданию, жила в Пифагоре, так исполненный грации и остроумия дух Овидия живет в медоточиЕом Шекспире; доказательством этого служит его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты (известные его ближайшим друзьям). Как Плавт и Сенека в комедии и трагедии считались лучшими между латинскими поэтами, так между английскими Шекспир—превосходнейший в обоих видах драмы. В области комедии это доказывают его «Веронские дворяне», его «Ошибки», его «Потерянные усилия любви», его «Вознагражденные усилия любви»³, его «Сон в летнюю

ночь» и его «Венецианский купец»; в трагедии же—его «Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV», «Король Джон», «Тит Андроник» и «Ромео и Юлия».

Как Эпий Столон сказал, что музы говорили бы языком Плавта, если бы они говорили по-латыни, так и я скажу, что музы говорили бы тонко отшлифованной фразой Шекспира, если бы они говорили по-английски.

Из «Рассуждений о наших английских поэтах» Френсиса Миреса в его книге: *Palladis Tamia, Wit's treasury, with second art of Wit's commonwealth* (1598). Приведено в книге: Р. Ж ен э, Шекспир, его жизнь и сочинения, перевод под ред. А. Н. Веселовского, М., 1877, стр. 65.

4

Отзыв актеров

К е м п

Немногие из этих людей с университетским образованием хорошо пишут пьесы. Они уж слишком пропахли этим писателем Овидием и этим писателем *Метаморфозием** и уж чересчур много болтают о Прозерпине и Юпитере. Вот наш товарищ Шекспир всех их побил, да и Бен Джонсона впридачу...

Б е р б е д ж

Он острый малый⁵.

Из анонимной пьесы «Возвращение с Парнаса» (1601—1602). Приведено в книге: «Мастера театра в образах Шекспира», М.—Л., 1939, стр. 6. Перевод М. М. Морозова.

5

Отзыв Девиса

Нашему английскому Теренцию, мистеру Вильяму Шекспиру.

Когда б, друг Виль, кого шутя пою,
На сцене королей ты не играл,
Ты мог бы другом стать и королю,
И королем бы средь толпы ты стал.

Из памфлета Девиса «Бич глупости» (1611). Приведено в книге: Р. Ж ен э, Шекспир, его жизнь и сочинения, стр. 54. Перевод под ред. А. Н. Веселовского,

6

Отзыв Бен Джонсона

А

О гений века нашего! Предмет всеобщих удивлений и восторгов и чудо нашей сцены! Восстань, Шекспир мой! Не приравняю я тебя ни к Чосеру, ни к Спенсеру, не стану я и Бомонта молить посторониться и дать твоей могиле место. Сам служишь ты памятником себе, и вечно жив ты будешь, пока живы твои созданья, а мы напитываемся в них твоим умом, воздавая тебе хвалу. Потому-то и не стану я смешивать тебя с этими талантами, хотя и великими, но несоразмерными с твоим величием. Если б я был в состоянии правильно оценить твое достоинство, я сравнил бы тебя только с равными

тебе и показал бы, как далеко превосходишь ты нашего Лили, или игривого Кида, или могучего, порывистого Марло; пусть мало сведущ ты в латыни и еще меньше в греческом языке,—я не затрудняюсь вспомнить славные имена для твоего возвеличения и воззову к новой жизни громоносного Эсхила, Эврипида и Софокла, Пакувия, Акция, Сенеку, чтоб внимали они, как победоносно попираешь ты котурном сцену. В сравнении со всеми славными людьми, которых некогда выставила надменная Греция или гордый Рим, ты стоишь одинокий.

Прозаический перевод стихов Бен Джонсона, предпосланных первому полному собранию сочинений Шекспира (1623). Перевод Н. И. Сто-ро-же-н-ко. Приведено в его литографированном курсе лекций, читанных в Московском театральном училище, «История театра и драмы», стр. 67.

Б

Он принадлежит не одному веку, но всем временам. Сама природа гордилась его замыслами и с радостью облекалась в одежду его стихов. Но тут не одна природа: тут отчасти действовало и твое искусство, милый Шекспир. Ибо если материалом для поэта является природа, его искусство дает этому материалу форму.

Из стихов Бен Джонсона, предпосланных первому полному собранию сочинений Шекспира (1623). Приведено в книге: «Мастера театра в образах Шекспира», М.—Л., 1939, стр. 5. Перевод М. М. Морозова.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма о Шекспире

¹ Золотые дни веселой Англии (англ.).

² Энгельс имеет здесь в виду Карла Иммермана (1794—1840), немецкого романиста, драматурга и режиссера, проделавшего в своем творчестве эволюцию от романтизма к реализму.

³ Крипторомантизм—тайный или скрытый романтизм.

⁴ Этот отрывок из неоконченного Введения к «К критике политической экономии» обычно используется для уяснения взглядов Маркса на античное искусство. Нетрудно заметить, однако, что проводимую в этом отрывке мысль о неравномерном развитии различных форм культуры (науки, техники, искусства) Маркс иллюстрировал не только греческим искусством, но и творчеством Шекспира. Но так как рукопись Маркса обрывается на середине его характеристики греческого искусства, то вопрос об отношении Шекспира к современности остался у него не рассмотренным.

⁵ В статье К- Маркса «Историческая параллель» речь идет о присвоении имени и императорского титула Наполеона I его племянником, принцем Луи Бонапартом, захватившим власть в декабре 1851 года (Маркс называл этот государственный переворот Наполеона III «Восемнадцатым брюмера Луи Бонапарта», по аналогии с государственным переворотом Наполеона I в декабре 1799 года).

⁶ Аппиан (конец I в.—70-е годы II в.)—выдающийся историк древнего Рима, написавший на греческом языке «Историю Рима» в двадцати четырех книгах.

⁷ Маркс намекает здесь на то, как в V акте этой комедии пастух Башка, которому поручили исполнять роль Помпея в процессии Девяти героев ввиду его крупного телосложения, называет Помпея вместо Великого Огромным, так как не может понять, в чем еще, кроме высокого роста, заключается его величие.

⁸ Книга Родерика Бенедикса (R. Benedix) называлась «Шекспиромания» («Die Shakespearomanie»). Она вышла в 1873 году и была направлена против влияния Шекспира в немецкой литературе.

⁹ Энгельс имеет здесь в виду знаменитый диалог клоуна Лаунса с его благодарной собакой Крабом во II акте комедии Шекспира «Два веронца».

¹⁰ Это и следующее высказывание извлечены из переписки Маркса и Энгельса с Лассалем по поводу трагедии последнего «Франц фон Зикинген» (1859). И Маркс и Энгельс упрекали Лассала за то, что в его трагедии односторонне выпячена роль в германской революции XVI века дворянских представителей революции, вроде Зикингена или Гут-

тена, и совершенно непропорционально затуманена роль крестьянско-плебейских масс, которые были главными ее двигателями. Маркс выдвигает в данном письме к Лассалю принцип шекспиризации, то-есть реалистического изображения исторических событий на широком народном фоне, и противопоставляет шекспиризацию шиллеровщине—идеалистическому методу, сводящемуся к превращению личностей «в простые рупоры духа времени».

¹¹ Данное письмо Энгельса развивает те же мысли, которые были высказаны в предыдущем письме Маркса к Лассалю. Интересно в этом письме противопоставление Шекспира Шиллеру, как представителя реалистического метода, противопоставляемого идеальному (или идеалистическому) началу, а также введение понятия «фальстафовский фон» в историческую драму.

Пушкин о Шекспире

¹ Пушкин хочет здесь сказать, что не читал *L'opéra de Vega et Calderona в оригинале*.

² Речь идет о написании Пушкиным его трагедии «Борис Годунов», построенной по системе Шекспира.

Лермонтов о Шекспире

¹ Жан Дюсис (1733—1816)—трагический поэт школы Вольтера. Снискал общеевропейскую известность своими переделками на французский лад трагедий Шекспира «Гамлет», «Макбет», «Король Лир», «Отелло» и «Ромео и Джульетта». В его переделках шекспировские сюжеты уложены в тесные рамки трех единств, изложены александрийским стихом, лишены комических сцен и имеют смягченные развязки.

² Лермонтов цитирует «Гамлета» неточно, причем путает Розенкранца и Гильденстерна с Полонием.

Белинский о Шекспире

¹ Белинский выступает здесь против превращения трагедий Шекспира (и особенно «Короля Лира») в сентиментальные мелодрамы, начало которому положили переделки Дюсиса. Н. И. Гнедич отдал дань этому направлению в своей переделке «Короля Леара», посвященной актрисе Е. С. Семеновой, исполнительнице роли Корделии.

² Об отношении Белинского к французским классицистам см. ниже, в разделе «Французский театр». Белинский считал последователями Шекспира среди поэтов нового времени Гёте, Шиллера и в особенности романиста Вальтера Скотта, который «докончил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники историю», и «в этом отношении был вторым Шекспиром, главою великой школы, которая теперь становится всеобщей и всемирной» (Белинский, цит. изд., т. I, стр. 108).

³ Мы даем здесь большой отрывок из статьи Белинского «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», открывшей собою критический отдел первого (мартовского) номера журнала «Московский наблюдатель» за 1838 год. Эта статья—крупнейшее явление в области шекспировской критики. Ее эпохальное значение заключается в осмыслении в теоретическом, эстетическом плане реализма Шекспира, не понятого высоко почитавшими Шекспира поэтами-романтиками. Белинский, принципиально отрицая аллегоризм и символизм в искусстве, видит главную ценность Шекспира в объективности и полноте изображения им жизни. Он отрицает понимание трагедии, как истории одного центрального персонажа. В противоположность немецким критикам, Белинский рассматривает образ Гамлета не изолированно, а во взаимоотношениях с другими действующими лицами трагедии.

* Белинский имеет здесь в виду философию Гегеля, которая в 1838 году еще казалась ему последним словом в области философской мысли XIX века, а четыре года спустя казалась уже пройденным этапом в развитии человечества.

⁵ Белинский имеет здесь в виду французскую романтическую драму и в первую очередь драматургию вождя романтической школы В. Гюго. Он был совершенно прав, указывая, что французские «энтузиасты» Шекспира были весьма далеки от его правильного понимания.

⁶ Изложенное толкование Гамлета Белинским очень отличается от широко распространенного толкования Гёте, определявшего характер Гамлета, как слабость воли при сознании долга: «Великое дело возложено на душу, которой оно не по силам». В толковании Белинского Гамлет страдает *временной* слабостью воли, он выражает дисгармонию, вызванную несообразностью действительности с его идеалом жизни. Тип Гамлета казался Белинскому во многом родственным его поколению. Протест Гамлета против действительности живо напоминал период «дикой вражды с общественным порядком» самого Белинского. На новое понимание образа Гамлета натолкнуло Белинского его истолкование гениальным русским актером П. С. Мочаловым.

⁷ *Von vivant*—бонвиван, кутила (франц.).

⁸ Генрих-Теодор Рётшер (1803—1871)—немецкий эстетик и критик правогегельянского направления.

⁹ Эрнст-Теодор-Амедей Гофман (1776—1822)—немецкий романтик, автор фантастических новелл и сказок.

¹⁰ Уже в XVII веке Шедуэлл переработал «Бюрю» в оперное либретто (1674).

¹¹ Эвмениды, или Эриннии—богини мщения в греческой мифологии.

¹² Термин «христианская драма» унаследован Белинским от романтической эстетики. Однако Белинский употребляет его здесь исключительно в хронологическом смысле (драма эпохи господства христианства).

Герцен о Шекспире

¹ О термине «романтический» у Герцена см. выше, примечание 23 к разделу «Герцен о культуре Возрождения».

² Консеквентен—последователен.

³ «Западно-восточный диван»—сборник лирических стихотворений Гёте на восточные темы, написанный в 1814—1827 годах.

Тургенев о Шекспире

¹ Данный отрывок взят из юбилейной речи, подготовленной И. С. Тургеневым в связи с празднованием трехсотой годовщины рождения Шекспира и прочитанной П. Н. Печарским вследствие отсутствия Тургенева в С.-Петербурге ко дню юбилея.

² Этот отрывок взят нами из речи Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», впервые напечатанной в журнале «Современник» (1860, № 1). Речь эта писалась Тургеневым одновременно с романом «Накануне» и имеет с ним внутреннюю связь. Истолкование Тургеневым обоих великих образов—Гамлета и Дон Кихота—настолько своеобразно и субъективно, что не может помочь изучению произведений Шекспира и Сервантеса, а больше всего дает материала для изучения самого Тургенева, вследствие чего мы ограничились в хрестоматии только данным небольшим отрывком.

Добролюбов о Шекспире

¹ Добролюбов имеет здесь в виду отдачу Большовым имени своему приказчику и зятю Подхалузину. Этот поступок, в котором некоторые критики увидели подражание «Королю Лиру», очень тонко разясняется Добролюбовым. Вообще данная им попутно характеристика «Короля Лира» должна быть признана образцовой по своей психологической глубине и социальной остроте.

Чернышевский о Шекспире

¹ Данный отрывок извлечен из статьи «Возвышенное и комическое»—второй статьи из цикла задуманных Чернышевским популярных статей по вопросам эстетики. Понятие трагического в ней раскрывается почти целиком на материале трагедий Шекспира. Рассуждению Чернышевского о «второй форме трагического» предшествует описание низшей формы трагического, каковой он считает борьбу и погибель просто богатого или могущественного человека,—гибель, чуждую всякой нравственной идее.

² Bellum sociale—Союзническая война (*лат.*).

³ Laune—каприз, причуда (*нем.*).

⁴ «Господствующей эстетической теорией» Чернышевский называл идеалистическую эстетику, черпавшую основные свои аргументы из арсенала немецкой философии, главным образом гегельянской.

⁶ Герцог Сюлли (1560—1641)—французский политический деятель, боевой товарищ Генриха Наваррского, ставший после его воцарения главным его советником и министром. После убийства Генриха IV Сюлли вышел в отставку.

Ромео и Джульетта

¹ «Ромео и Джульетта»—первая по времени написания и постановки из трагедий Шекспира. В основу трагедии положена трагическая история любви двух молодых людей, принадлежащих к враждующим родам Монтекки и Капулетти. Эта любовь приводит влюбленных, в силу несчастливой стечения обстоятельств, к гибели. Но гибель Ромео и Джульетты не бессмысленна: она приводит к примирению враждующих родов. Сюжет этот многократно обрабатывался итальянскими новеллистами и драматургами XV—XVI веков (Мазуччо, Луиджи да Порто, Банделло, Грото и др.). Непосредственным источником для трагедии явилась одноименная поэма Артура Брука (1562). Шекспир сохранил в своей пьесе итальянскую обстановку и колорит. Мы печатаем знаменитую сцену первого свидания Ромео и Джульетты (так называемую «сцену у балкона»). В стилистике и фразеологии этой сцены заметны следы модного в то время в английском театре эвфуизма.

Гамлет

¹ «Гамлет»—первая в ряду великих трагедий Шекспира, открывающая собою второй, наиболее значительный творческими достижениями, период творчества великого драматурга. Сюжет трагедии средневекового происхождения (латинская хроника Саксона Грамматика, XII в.). Но Шекспир познакомился со сказанием о мести Амлета своему дяде за смерть отца по пересказу его в сборнике новелл французского писателя Бельфоре «Трагические истории» (1576). Для английской сцены новеллу Бельфоре использовал впервые Томас Кид (ок. 1589), но его трагедия до нас не дошла. Заслугой Шекспира является необычайное философское углубление трагедии и в особенности ее центрального образа, занявшего видное место среди основных образов мировой литературы (наряду с Прометеем, Фаустом, Дон Жуаном и Дон Кихотом). Трагедия вызвала много разнородных истолкований, среди которых особенно замечательно приведенное нами выше истолкование Белинского. Мы печатаем четыре отрывка из трагедии, знакомящие с разными сторонами характера и мировоззрения Гамлета.

² Гиперион—в греческой мифологии титан, отец бога солнца Гелиоса; сатир—козлоногий, похотливый спутник бога вина Диониса-Вакха. Образы Гипериона и сатира берутся Гамлетом как полярно противоположные для иллюстрации различия между благородным отцом Гамлета и его низким, презренным дядей Клавдием.

³ Ниобея—в греческой мифологии дочь грешного царя Тантала и жена Амфиона, фиванского царя, мать многочисленных детей, которые все были перебиты стрелами оскорбленного ею бога Аполлона. В мировое искусство прочно вошел образ Ниобеи, оплакивающей своих детей.

⁴ Начало английской поговорки: «Если ты ответишь невпопад, то покайся и пусть тебя повесят».

⁶ Эрго (*лат. ergo*) — следовательно.

⁶ Гамлет говорит здесь об Александре Македонском, знаменитейшем полководце-завоевателе древнего мира, жившем в IV веке до христианской эры.

Отелло

¹ Сюжет другой великой трагедии Шекспира, «Отелло», заимствован из новеллы итальянского писателя Джиральди Чинцио, изданной в Венеции в 1555 году. Новелла рассказывала о том, как дочь знатного венецианца Дездемона полюбила воинственного мавра и вышла за него замуж вопреки родительской воле; как приближенный к мавру красивый, но развратный офицер влюбился в Дездемону и, не добившись ее взаимности, заподозрил, что она любит одного из военачальников; он возбудил подозрения мавра по поводу ее верности, причем трагическую роль у Чинцио, как и у Шекспира, играет носовой платок; как мавр вместе с офицером убили Дездемону при помощи мешка с песком, а потом перессорились, предали убийство огласке и сами погибли. Идея новеллы Чинцио—предостеречь молодых девушек от неравных браков. Эта идея отброшена Шекспиром, показавшим, что женщина может полюбить человека за его достоинства, несмотря на цвет его* кожи. Шекспир изобразил Отелло человеком большого ума и большого сердца. Трудная школа жизни выработала в нем сдержанность. Любовь Отелло и Дездемоны носит ярко выраженный гуманистический характер и бросает вызов расовым предрассудкам. Гуманисту Отелло противопоставлен Яго—человек, способный на любое преступление ради личной выгоды. После долгой борьбы он пробуждает в Отелло ревность, хотя по природе Отелло не ревнив, а доверчив, что было отмечено уже Пушкиным. На доверчивости Отелло и играет Яго. Таким образом, «Отелло»—трагедия обманутого доверия. Именно так ее трактуют на советской сцене. Мы даем четыре отрывка из трагедии, рисующие различные этапы развития ее сюжета.

² Во времена Шекспира слово «мавр» употреблялось в значении «чернокожий» и «темнокожий». Шекспир представлял себе Отелло скорее негром, чем арабом. Недаром Родриго называет его «толстогубым».

³ Отелло ищет на ногах у Яго копыта, которые должны быть у чорта.

Король Лир

¹ Сказание о легендарном короле Лире, якобы жившем в IX веке, впервые встречается в латинской хронике Гальфрида Монмутского «История королей Британии» (XII в.) После этого оно много раз пересказывалось в разных сочинениях, а около 1594 года было обработано для сцены анонимным автором. Однако все дошекспировские обработки сюжета имеют счастливую развязку: Лир и Корделия оказываются в них вознагражденными за свои испытания. Шекспир поступил иначе. Он показал в истории старого короля Лира и его трех дочерей, а также параллельной ей истории графа Глостера и его двух сыновей, потрясающую картину человеческой неблагодарности, которая приобретает в пьесе типический характер. Но еще более важное значение в «Короле Лире» имеет разоблачение феодального, авторитарного мировоззрения через осознание самим Лиром, потерявшим трон и власть, всей неправомысливости собственнического общества и всей глубины страданий в нем народа. Ни в одной своей трагедии Шекспир не показал развитие центрального образа с такой полнотой, как в «Короле Лире». В процессе развития действия пьесы меняется не только сам Лир, но и отношение к нему зрителя (как хорошо показал Добролюбов). Мы даем два больших отрывка из трагедии, рисующие прозрение Лира.

² Существовало поверье, что пеликан питает своих птенцов собственной кровью. Здесь образ пеликана повернут в сторону неблагодарных дочерей Лира, как бы сосущих его кровь.

³ Мускус добывается из желез кабарги—животного, которое называли во времена Шекспира «тибетской кошкой».

⁴ Армии в то время были наемными и комплектовались путем вербовки солдат специальными вербовщиками, предлагавшими задаток завербованным лицам.

⁵ Кентавры—мифические существа у древних греков, полуженщины-полулошади.

⁶ Глостер встретился с Лиром после того, как он лишился глаз вследствие предательства своего побочного сына Эдмунда.

Макбет

¹ Сюжет трагедии «Макбет» почерпнут Шекспиром из хроники Голиншеда, изданной в 1577 году, в которой была рассказана история полководца Макбета, жившего в XI веке. «Макбет»—едва ли не самая кровавая из трагедий Шекспира, в центре которой стоит образ

честолюбца, ценой бесчисленных злодеяний прокладывающего себе путь к трону, а затем расплачивающегося за свои преступления. По содержанию «Макбет» несколько напоминает «Ричарда III», отличаясь от него тем, что Макбет является злодеем не с самого начала трагедии, а под влиянием злых сил, действующих на него. Этими злыми силами были, во-первых, три ведьмы, предсказавшие ему трон, и, во-вторых, жена Макбета, толкнувшая его на путь преступлений. Мы даем сцены, рисующие постепенное падение Макбета и участие в этом леди Макбет.

² Макбет рассказывает жене в этом письме о своей встрече с ведьмами и об их предсказании ему трона, которое сильно взволновало его, так как отвечало его сокровенным мечтам.

³ Тан—шотландский титул, примерно соответствующий титулу барона.

⁴ Макбет мечтает о смерти Банко и его сына Флинса, так как ведьмы предсказали Банко, что его потомки будут королями. Действительно, король Иаков I, который до своего вступления на английский престол был королем Шотландии, считал себя прямым потомком Банко.

⁵ Геката—богиня преисподней и колдовства у греков.

⁶ Под «римским глупцом» Макбет подразумевает Брута, который, будучи разбит Марком-Антонием при Филиппах (42 г. до н. э.), не пожелал сдаться и бросился грудью «а свой меч».

⁷ Последнее предсказание ведьм Макбету («рожденный женщиной тебе не повредит») рушится благодаря своеобразной казуистике, вследствие которой ребенок, появившийся на свет с помощью кесарева сечения, не считается рожденным женщиной.

Тимон Афинский

¹ «Тимон Афинский»—самая мрачная, мизантропическая пьеса Шекспира, в которой великий драматург со всей силой негодования обрушился на крепнувшие капиталистические отношения, на царство «бессердечного чистогана», которое он попутно обличал уже в «Ромео и Джульетте», «Венецианском купце» и др. В «Тимоне Афинском» эта тема получена наиболее завершенное выражение. Пока Тимон был богат, он был окружен льстивыми ему «друзьями». Но стоило ему разориться из-за чрезмерной щедрости, как мнимые «друзья» все отвернулись от него. Охваченный отчаянием, Тимон уединяется и бежит на берег моря. Здесь он произносит те два знаменитых монолога о сущности денег, которые так высоко ценились К. Марксом и трижды цитировались им: в «Немецкой идеологии», в «Философско-экономических рукописях» 1844 года и в «Капитале» (том I, глава 3). Мы печатаем здесь куски из четвертого действия «Тимона Афинского», из которых Маркс извлек столь понравившиеся ему рассуждения Шекспира о сущности денег.

Король Генрих IV

¹ Среди шекспировских исторических хроник «Король Генрих IV» является наиболее значительной и совершенной, потому что в ней гармонически сочетаются историческая правда (насколько она была доступна человеку XVI века, каким был Шекспир) и художественная фантазия. Среди персонажей, вымышленных Шекспиром, но сохраняющих в себе черты высокой типичности и полнокровной жизненности, выделяется образ Фальстафа, впервые раскрытый именно в этой исторической хронике, а затем повторенный в «Короле Генрихе Пятом» и в комедии «Виндзорские проказницы». Мы печатаем те куски из «Генриха IV», которые дают характеристику Фальстафа.

² Корень мандрагоры—редкого растения, растущего в Греции и в Гималаях—будто бы похож на человеческую фигуру. Этими словами Фальстаф намекает на маленький рост пажа.

³ На агатах, вставлявшихся в перстни, в то время часто вырезывали крошечные человеческие фигурки.

⁴ Ахитофель—имя одного из бесов.

Дея веронца

¹ «Два веронца»—одна из ранних комедий Шекспира, написанная между комедиями «Укрощение строптивой» (1593) и «Бесплодные усилия любви» (1594). В основу пьесы положена мысль о превосходстве дружбы над любовной страстью. В центре комедии образы двух друзей—Валентина и Протея. Валентин—деятельный, верный, благородный и самоотверженный человек, Протей—праздный и изменчивый, самовлюбленный эгоист, привыкший потакать своим прихотям. Культ собственной личности приводит его к лжи и измене, благородство Валентина приводит его к победе над Протеем. Но самым интересным персонажем в комедии является слуга Протея Лаунс, неизменно появляющийся на сцену со своей собакой Крабом. Обаяние этого образа заключается в его человечности, проглядывающей сквозь клоунскую, шутовскую оболочку. Дружеские чувства Лаунса к его неблагоприятной собаке как бы повторяют в комическом плане основную тему комедии. Энгельс был в восторге от образа Лаунса и ставил его выше всех немецких комедий, вместе взятых. Мы печатаем обе сцены Лаунса с Крабом, столь восхищавшие Энгельса.

Двенадцатая ночь

¹ «Двенадцатая ночь»—блестящая комедия, завершающая комедийный цикл первого периода творчества Шекспира. Основная тема этой комедии — борьба Виолы за свое

счастье. Эта горячая, преданная девушка в конце концов будит ленивую душу Орсино. Под влиянием Виолы загорается внезапной любовью к ней также неприступная Оливия. Эта любовная лирика вплетена в ткань комедии о двух близнецах (брате и сестре) и их забавных похождениях, заканчивающихся двумя счастливыми браками. Очень существенное место в комедии занимает группа комических персонажей, из которых сэр Тоби Белч представляет собой вариацию Фальстафа, а Мальволио—единственную в драматургии Шекспира попытку сатирического изображения образа пуританина. Мы печатаем четыре-отрывка из комедии.

² Иезавель—упоминаемая в Библии израильская царица, жена царя Ахава. Преследовала иудейских пророков и покровительствовала жрецам языческого бога Ваала. Ее надменность, порочность и злоба сделали имя Иезавели в английском языке нарицательным обозначением злой женщины, мегеры.

³ Слово «жупел» употреблено здесь в его первоначальном значении в церковно-славянском языке—«горящая сера».

Шекспир об актерском искусстве

¹ Термагант—жестокое сарацинское божество в старинных песнях и драмах.

² Ирод—неистовый тиран средневековых мираклей.

Отзывы современников о Шекспире

¹ Грин обращается здесь к трем своим товарищам по профессии—к драматургам Марло, Нешу и Пилю.

² Грин играет здесь фамилией Шекспира, говоря вместо Shakespeare (потрясатель копыя) Shakescene (потрясатель сцены).

³ До сих пор не решено, какая из известных нам пьес Шекспира обозначена названием «Вознагражденные усилия любви». Многие шекспироведы относят это название к комедии «Конец—делу венец» (1602).

⁴ Кемп проявляет здесь недостаток культуры, так как принимает «Метаморфозы» Овидия за имя какого-то писателя.

⁵ Этот отрывок заимствован из анонимной пьесы «Возвращение с Парнаса», в которой выведены в качестве действующих лиц товарищи Шекспира по сцене: комик Вильям Кемп и трагик Ричард Бербедрж.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

СОВРЕМЕННОКИ И ПРЕЕМНИКИ ШЕКСПИРА

БЕН ДЖОНСОН

(1572—1637)

ВОЛЬПОНЕ¹

(1606)

Отрывки из комедии

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

СИЕНА I

Комната в доме Вольпоне. Входят Вольпоне и Моска.

В о л ь п о н е

Здравствуй, день! Здравствуй, золото мое!
Откинь покров, дай увидеть святыни.

Моска откидывает занавес и открывает груды червонцев,
золотой посуды, драгоценностей и пр.

Душа вселенной и моя! Не так
Земля тоскует увидеть восход
Солнца из рог небесного барана,
Как я твой блеск, превосходящий солнце.
Он брызжет здесь, среди моих сокровищ,
Подобно пламени в ночи иль дню,
Когда ниспал в хаос и тьма бежала
В поддонный мир. О, порождение Солнца,
Затмившее отца, дай приложиться
К тебе и каждой из святых мощей,
Укрытых мной в стенах благословенных.
Прав был певец², когда твоим прозваньем
Означил век, опознанный как лучший:
Ты—лучшее на свете, ты отрадней
Всех радостей от чад, отцов, друзей
И прочих явных сновидений мира.
Отдать тебя на кудри Афродите—
Придать ей тем сто тысяч купидонов,
Настолько ты сильней любви. Богатство,
Ты бог немой, но словом сходишь в люди,
Беструдный бог, людей в труды впрягаешь,
Цена души: с тобою даже ад-
Рай³. Добродетель, ты и честь, и слава,
И все, что хочешь. Кто тобой владеет,
Тот благороден, честен, смел, премудр...

М о с к а

И все, что хочет. Счастью богатство
Полезнее, чем мудрость от природы.

В о л ь п о н е

Так, милый Моска, я горжусь, однако,
Больше искусством в поисках избытка,
Чем мирным обладаньем. Я избрал
Не торный путь, без риска, без торговли.
Землю сохой не рву, скота на бойню
Я не кормлю и не развел заводов.
Чтоб сталь, шерсть, масло да людей давить.
Не дую тонкого стекла, судов
Не шлю улыбкам опененным моря,
Не вверил деньги оборотам банков
И сам не ростовщик.

М о с к а

А вместе с тем
Вы не похожи на того, кто страшный
Взял цеп, стоит пред целой грудой ржи,
Есть хочет, а ни зернышка не тронет
И будет мальву жрать или репей.

Богатство вам на пользу; вам не страшно
Иную кроху уделить хоть мне,
Убогому, гермафродиту, карле,
Евнуху, или тем в среде домашних,
Кого угодно поддержать.

В о л ь п о н е

На, Моска!

(Дает ему денег.)

В тебе, что слово — то святая правда:
Из зависти тебя зовут нахлебник⁴.
Пошли евнуха, карлу и шута —
Пусть развлекут меня.

Уходит М о с к а .

А мне что делать,
Как не ласкать свой гений, жить свободно
Всей радостью, подаренной богатством?
Я не женат, бездетен, без родни —
Кто мне наследник? Тот, кого назначу
Сам. Это доставляет мне почет,
Клиентами весь дом мой наполняет;
Они дарят мне деньги, камни, вещи
В надежде, что, когда умру (а этого
Ежеминутно ждут), вернуться к ним
С десятикратной прибылью, и каждый
Из жадности стремится превзойти
Другого щедростью, то-есть любовью.
Я не мешаю и играю их
Надеждами, чеканя их в монеты,
Слежу их нежность и беру, беру;

Смотрю, не выпуская их из рук,
Да вишней чуть пощекочу их губы,
А как откроют рот, тут и отдерну...
[...]

В о л ь п о н е

Какое множество забот, недугов
И опасений осаждают старость,
Как часто поминают смерть, как будто
Милее нет тому, чьи члены слабы,
Тупеют чувства, гаснут слух и зренья,
Мертвеет все пред ними, даже зубы—
Орудия еды—их покидают.
А жизнью признают! Старик отсюда
Бежит домой: намерен жить подольше!
Забыл и паралич с подагрой, хвастал
«Десятком с плеч долой», годам польстил
Доверчивым враньем. Ласкает мысль
Вернуться в юность чарами Эсона⁵
И окрылился этою надеждой,
Будто, надув себя, и рок надул,
И все как не бывало.

Стук.

Кто там?—Третий⁶!

М о с к а

Скорей в постель! Я различаю голос:
Корвино, щегольской купец.

В о л ь п о н е (укладывается)

Я умер.

М о с к а

Еще игра. Глаза подмажу. {Мажет.} Кто там?

Входит Корвино.

Синьор Корвино! Долгожданный! О,
Вот были б рады, знай вы только, что...

К о р в и н о .

Как? Что? Где?

М о с к а

Наступил желанный час.

К о р в и н о

Не умер же?

М о с к а

Нет, но ничуть не хуже—
Не узнает.

К о р в и н о

Как же мне быть?

М о с к а

О чем вы?

К о р в и н о

Я жемчуга принес.

М о с к а

А может быть,
В нем хватит памяти, чтоб вас узнать,
Все поминает вас. Лишь ваше имя
В его устах. А жемчуг-то—восточный?

К о р в и н о

Венеция подобным не владела.

В о л ь п о н е (*слабо*).

Синьор Корвино!

М о с к а

Чу!

В о л ь п о н е

Синьор Корвино!

М о с к а

Зовет вас. Ближе. Отдавайте!—Здесь он
И жемчуг дарит.

К о р в и н о

Как ваше здоровье?
Скажи—*в* любой две дюжины карат.

М о с к а

Сэр!

Он не поймет, ведь он лишился слуха,
Одна утеха видеть вас.

К о р в и н о

Скажи,

Есть и алмаз.

М о с к а

Вы лучше покажите
И в ручку суньте: только так и может
Понять. Вот, видите, приходит в чувство,
Смотрите, как схватил!

К о р в и н о

Ах, он, бедняга!

Как жалко выглядит.

М о с к а

Оставьте это,
Наследниковы слезы—это смех
Под маской.

К о р в и н о

Разве я его наследник?

М о с к а

Я клялся не показывать документ,
Пока он жив. Но здесь бывал Корбаччо,
Бывал Вальторе, были и другие
Не перечесть вам, сколько их являлось;
Все на наследство зарились, но я
Воспользовался тем, что он зовет вас:
«Синьор Корвин», «Синьор Корвин», схватил
Чернила, лист, перо и говорю
—Кто вам наследует?—Корвино.—Кто
Душеприказчик ваш?—Корвино. А
На все вопросы, где он промолчал,
Я толковал киваньем головы
От слабости, как знак согласия. Всех их
Послал домой ни с чем. Пускай повоюют.

К о р в и н о

О друг мой Моска!

Обнимаются.

Он нас не заметил?

М о с к а

Как бандурист слепой. Не узнает
В лицо ни друга, ни слугу по кличке,
Хотя бы тот его кормил-поил;
И тех, кого родил или вскормил,
Забыл.

К о р в и н о

Есть дети у него?

М о с к а

Ублюдки.

Гросс или больше. Прижил их от нищих,
Цыган, жидов, арапов, в пьяном виде.
Вы разве не слышали? Все известно.
Шут, карлик и евнух—они его.
Он подлинный отец своих домашних
(Кроме меня): он ничего им не дал.

К о р в и н о

Так, так! А он, наверно, нас не слышит?

М о с к а

Помилуйте! Извольте убедиться. *(Кричит в ухо Вольпоне.)*
Эх, вам бы сифилиса напридачу,
Чтоб попроворней шли ко всем чертям.
Разврат ваш заслужил его с избытком,
Пусть ест вас, а поверх всего чума!
Вы подойдите.—Дай вам бог навеки
Закреть глаза, с которых слизь плывет,
Как жабия икра, а ваши щеки,
Покрытые не кожей—шкурой, —что ж вы?—
Посудное тряпье в мороз, стоймя!

К о р в и н о (*громко*)

Нет, прокопченная насквозь стена
С потеками дождя!

М о с к а

Великолепно!

К о р в и н о

Как вам угодно. Я иду.

М о с к а

Идите.

И жив-то он, покудова вы здесь.

К о р в и н о

Не стоит отбирать назад мой жемчуг?

М о с к а

П-ф! И алмаз. Зачем вам зря возиться.
В чем дело? Разве все это не ваше?
Не я ли здесь теперь у вас на службе?
Вами живу.

К о р в и н о

О благодарный Моска!

Ты друг мой, мой товарищ, мой сотрудник,
Мой компаньон,—все делим пополам!

М о с к а

За исключением...

К о р в и н о

Что?

М о с к а

Супруги вашей.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

СЦЕНА VI

Комната Вольпоне. В о л ь п о н е на постели, М о с к а у его ног. Входит К о р в и н о и втаскивает Ч е л и ю.

К О Р В И Н О

Нет тебе больше отступлений, значит
Решайся: ежели я так решил,
Значит, так будет. Никакой отмены
Не жди от фокусов и изворотов.
Меня не сбить.

Ч е л и я

Сэр, заклинаю вас,
Смягчите суд ваш. Если сомневались
В моей вы верности, закройте крепче,
Держите в вечной тьме. Пусть так живу,
Как хочет страх ваш, если не доверье.

К о р в и н о

Верь, этого не думал. Что я думал,
То и сказал. И я с ума не спятил,
До исступления. А ты мне будь
Покорной и женой.

Я объяснил же,
Что доктор выложил, чем я припутан,
Какие у меня теперь долги,
Средства, необходимость этих средств
Для моего спасенья: будь вы честной
И будь моей,—уважите мой банк.

Ч е л и я

Больше, чем вашу честь?

К о р в и н о

Честь? Это воздух,
В природе этой вещи нет. Так, термин,
Чтоб дураков ловить. Прикосновеньем
Бесценим злато? Взглядом портим платье?
И тут не больше. Немошный старик
Без чувств, без нервов, из чужих едажий
Рук, челюстей раздвинуть неспособный
Сам. Голос, тень—не более того,
И он обидит вас?

Ч е л и я

Какой злой дух
В него вселился?

К о р в и н о

Что до вашей славы,
Что ж? Сам я брошусь это раскричать
На пьядце? Кто об этом будет знать,
Кроме него—без языка, да Моски.

Ч е л и я

А ангелы и бог
Ослепнут?

К о р в и н о

Что?

Ч е л и я

Мой господин, останьтесь
Ревнивым и подумайте о том,
Как жгуч их гнев для грешников подобных.

К о р в и н о

Верь мне, когда б я это счел грехом,
Не принуждал бы. Вот когда б отдал
Молоденьким французам иль тосканцам,
До дырок зачитавшим Аретино⁷,
Экспертам по любовным лабиринтам,
Да сам, глядя, похваливал бы,—это

Грех был бы, а сейчас совсем напротив:
Благотворительность, больному помощь
И честная поддержка мужних дел.

Ч е л и я

О небо! Как ты можешь выносить?
" [...]

М о с к а (*выступая*)

Угодно подойти?

К о р в и н о

Иди. Ну, ты!

Не вздумай бунтовать. Или клянусь...

М о с к а

Сэр,
Синьор Корвино здесь. Пришел проведать.

В о л ь п о н е

Ох!

М о с к а

И, узнав решение консультантов,
Он вам в лечение хочет предложить,
Верней, проституировать...

К о р в и н о

Спасибо!

М о с к а

Сам, без запроса, уговора...

К о р в и н о

Так!

М о с к а

Как пылкий знак незыблемой любви,
Собственную жену, краса которой
Гордость Венеции.

К о р в и н о

Хорошо сказал.

М о с к а

Чтоб укрепила вас и исцелила.

В о л ь п о н е

Увы, я кончен! Поблагодари
За скорость и заботу; ну, а это
Напрасный труд, как с богом спор вести,
Огнем греть камень... кха-кха-кха-кха! (*кашляет*)
Солому заставлять расти. А все же
Благодарю. Вы можете сказать,
Что сделал для него; я ж—безнадежен.
Проси молиться за меня, наследство ж,
Когда возьмет, пусть помянет.

М о с к а

Слыхали?

Приблизьтесь вы с женой.

К о р в и н о

Отцовским сердцем'

Уперлась? Ближе, умоляю, ближе.
Ты видишь—пустяки. А то, ей-богу,
Я рассержусь. Иди, ну, говорят.

Ч е л и я

Убейте лучше. Дайте отравиться,
Горячий уголь съест, все...

К о р в и н о

Чтоб ты слохла?

Ей-богу, за косы домой стащу,
По улицам ославлю шлюхой, рот твой
По уши раздеру, нос облуплю,
Как рак! Не доводи меня. Довольно!

Вот крест те: камни, платья и уборы,
О чем ни вспомнишь,—все. Целуй его,
Тронь только. Для меня. Для дел моих.
Разок. Нет? Нет! Так я тебе припомню.
Ты разорить меня, зарезать хочешь?
[...]

М о с к а

Да. Ей вы всю свою судьбу вручили,
Все дело в скромности ее. Я выйду,
Вы удалитесь, и она уймется,
Я знаю и прошу вас за нее.
Что может женщина при муже? Дайте
Уйдем, ее оставим.

К о р в и н о

Дорогая,

Ты можешь все поправить; я сказал:
А—нет погибнешь. Нет уж, оставайся.

Уходят Моска и Корвино, запирая двери.

Ч е л и я

О боже! Ангелы! Куда, куда
Умчался стыд людей, что так свободно
Способны бросить честь и страсть свою?
И неужели вечную причину
Жизни ценят дешевле подлых выгод,
А скромность изгоняют ради денег?

В о л ь п о н е (*вскакивая с постели*)

Да, пресмыкающиеся Корвино,
Которым неизвестен рай любви.
Верь, Челия, тот, кто тебя продать
Готов в надежде на барыш неверный,
Продал бы свой удел на небесах

За чистоган, будь только покупатель.
Ты смущена, что я сейчас воскрес?
Прославь же чудо красоты своей.

Не дай воображеньям ложным
Смущать, что я в постели и разбит:
Сама увидишь. Я теперь так свеж,
Горяч и страстен, радостен и весел!

Нашла ты вместо подлого супруга
Достойного любовника,—владей
В тайне и радости. Смотри, ты здесь
Царица и не только в упованьи,
Чем всех кормлю,—на троне и в венце.

Ч е л и я

Сэр, этим всем способен обольститься—
Тот, кто им дорожит, не я. Мне
Лишь невинность—все богатство; если
Ее теряю, потеряю все,
И не утешить чувственной приманкой.
Если в вас совесть...

В о л ь п о н е

Добродетель нищих!

Ч е л и я

Услышь ваш слух, откройся ваши очи,
Будь ваше сердце тронуться способно
И зазвучи в вас где-то человек,
Знай вы святыню или рай небесный,—
Смилуйтесь: отпустите. Если ж нет,
Молю, убейте.

В о л ь п о н е

Крови нет во мне,
Замерз, бессилен, так ты полагаешь? [...]
И то позорю имя итальянца,
Так долго случай за вихор не взяв.
Сначала брать, а разговоры после.
Сдайся или заставляю... *(Схватывает ее.)*

Ч е л и я

Боже!

В о л ь п о н е

Тщетно!

Б о н а р и о *(врывается)*

Пусти, насильник, сальная свинья!
Пусти ее или умрешь, обманщик,
Хоть тошно мне тебя избавить казни
От рук суда, но станешь жертвой мести
Пред этой свалкой, идолом твоим.—

Леди, уйдем отсюда. Здесь вертеп
Всех подлостей. Не бойтесь, сторожу
И быстро негодяя накажу.

Бонарио и Челия уходят.

Ben Johnson, *Volpone, or the Foxe* (1606). Перепечатано из книги: Бен Джонсон, *Драматические произведения*, т. II, «Academia», М.—Л., 1933, стр. 69—72, 98—105, 160—172. Перевод И. А. Аксенова.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ БЕН ДЖОНСОНА

1

Природа не может быть совершенной без искусства, но и искусство получает свое бытие только через природу.[...]

Художник и поэт рождаются, а не становятся таковыми. Природа сильнее в них, чем ремесло. [...]

Если его (поэта.—*Ред.*) разум не достигнет сразу совершенства древних, он не должен падать духом или выходить из себя. Пусть он попробует еще раз взяться за дело с прилежанием, и если даже и тогда у него ничего не выйдет, не следует бросать перо, царапать обои или колотить кулаками по столу. Лучше снова отправить весь материал в кузницу и там подвергнуть его новой обработке. [...] Хорошо, если уменьше появится через год или через два. [...]

[Следует] усваивать богатства, извлеченные из творений других поэтов, и претворять их в свои собственные. [...] Надо выбрать из всех одного, который кажется выше прочих, и следовать ему так, чтобы слиться с ним во всем, и сделать копию, ничем не отличающуюся от оригинала. Не нужно, конечно, рабски подражать и, как говорит Гораций, принимать пороки за добродетели, но, подобно пчеле, надо извлекать мед из прекраснейших и сладчайших цветов, пользуясь для этого навыками великих писателей. [...]

Мы прежде всего требуем от писателя начитанности и прилежания к науке, ибо только они делают его цельным человеком, давая ему возможность не только знать историю и содержание любой поэмы, но и уметь подобающим образом распорядиться своим материалом, применив к нему подходящий стиль. Нельзя сразу стать поэтом оттого только, что тебе приснилось, будто ты был на Парнасе или, как говорится, смочил свои губы на Геликоне. Для этого нужно нечто большее, ибо к природе, упражнению, подражанию и изучению необходимо, добавить искусство, придающее им всем совершенство. [...]

Я знаю, что ничто так не побуждает к литературному творчеству, как знакомство с античными писателями. Но не следует опираться единственно на их авторитет. Каждому замечанию древних мы можем противопоставить результаты собственного опыта. [...] Правда, они проложили нам путь, но как вожди, а не как повелители. Истина открыта для всех, и никому не дано делать ее единственно своим достоянием. [...]

Я не считаю возможным стеснять свободу поэта узкими рамками законов, диктуемых философами или грамматиками. Ведь задолго до открытия этих законов существовали прекрасные поэты, умевшие им следовать. Есть ли кто выше Софокла, а между тем он жил раньше Аристотеля. [...] Нет ничего нелепее, как делать из писателя диктатора. Аристотель и другие имеют свои заслуги, но если мы можем прийти к более правильным выводам— к чему нам завидовать? Есть вещи, в которые можно верить только временно

и, поступившись ради них своим мнением, не следует навсегда отрешаться от самого себя и пребывать, таким образом, в вечном рабстве.

Из записной книжки Бен Джонсона, озаглавленной «Устои, или Открытия» («Timber, or Discoveries»), Приведено в предисловии Я. Н. Блоха к изданию комедии Бен Джонсона «Эписин, или Молчаливая женщина». Серия «Памятники мирового репертуара», вып. 1, изд. «Петрополис», П., 1921, стр. XXVIII—XXXI.

2

Хотя нужда творит певца и в том,
Кто не поэт ни духом, ни трудом,
Но наших не заставила любить
Театр настолько, чтоб добру служить
Или таким путем вас развлекать,
Чтоб сами вы не стали им пенять.
Младенец первой сцены, во второй—
Мужчина, в третьей—ходит с бородой;
Ему лет тридцать; ржав>х трех мечей
Да односложьем склеенных речей
Довольно, чтоб тянуть раздоры Роз¹
В рубцах, которые пример нанес.
Сейчас вам автор хочет показать,
Какие пьесы надобно писать.
В ней хор нас не потащит за моря,
Скрипучий трон с небес не слезет зря,
Шуты не станут подымать содом,
Пугая дам, за сценою ядром
Катать не будут гром, и барабан
Не возвестит, что к вам идет буран.
В ней только речи и дела людей
Живых, тех, кто комедии милей,
Когда ваш собственный выносит суд
Игрой не злодеяний, а причуд,
Которых преступленьем не считать,
Пока мы их не станем обожать,
Тех, что, смеясь, признаем за свои,
И, право, заслужили смех они
От всей души. Так смейтесь веселей,
Кто хлопал монстрам—полюби людей.

Пролог к комедии «Каждый по-своему» («Everyman in his humour», 1598). Перепечатано из книги: Бен Джонсон, Драматические произведения, т. II, «Academia», М.—Л., 1933, стр. 279—280. Перевод П. Соколовой.

3

Аспер

Определить мы «настроенье»² можем,
Как качество воздуха и воды,
В котором есть два свойства—влажность
С текучестью. И если, для примера,
Воды прольем на этот пол, она
Прочь потечет, его смочивши влагой;
И также, коль подуть в трубу иль рог,

Мгновенно воздух пролетит, и только
 Останется подобие росы.
 Отсюда вывод сразу можно сделать,
 Что все, в чем есть и влажность и текучесть
 И что не может удержать себя,—
 Вот это самое есть «настроенье»!
 Вот точно так и в каждом человеке
 Желчь, меланхолия, флегма, кровь,
 Которые текут без остановки
 Куда-нибудь, поскольку по природе
 Они текучи, также получили
 Название «настроений». Но мы можем
 Путем метафоры расширить это
 До общего устройства человека.
 Когда одна-единственная страсть
 Так сильно овладеет человеком,
 Что все его желанья, чувства, мысли
 В один поток сливает неразлучно,
 Мы можем говорить о «настроеньи».
 Но если ветрогон, с пером на шляпе,
 С крученой лентой, брыжжами тройными,
 С необычайным бантом на туфлях,
 С застежкой швейцарской на подвязках,
 Настойчиво твердит о «настроеньи»,—
 Поверьте, это больше чем смешно!

К о р д а т у с

Он правду говорит; любой болван
 Теперь каприз иль выдумку готов
 Ославить «настроеньем».

А с е р

Бичевать

Хочу я этих обезьян, а там,
 Кто смотрит благосклонными очами,
 Представлю зеркало размером с сцену,
 Где мы играем; в нем они увидят
 Уродство века нашего, и будет
 Показан мускул каждый, каждый нерв,
 С упорным мужеством без лести и без страха.

Из пролога к комедии «Каждый[^]вне
 себя» («Everyman out of his humour»,
 1599). Перевод А. Г. М о в ш е н -
 с о н а.

ФРЕНСИС БОМОНТ И ДЖОН ФЛЕТЧЕР
 (1584—1616) (1579—1625)

РЫЦАРЬ ПЛАМЕНЕЮЩЕГО ПЕСТИКА¹

(1670 ?)

П р о л о г

Несколько джентльменов сидят на стульях, находящихся на сцене.
 Горожанин, его жена и Ральф (приказчик) сидят внизу среди публики.
 Входит актер, произносящий пролог.

А к т е р

От близости к двору и от его величья
 Мы действие за городские стены
 Сюда перенесли.

Горожанин вспрыгивает на сцену. •

Г о р о ж а н и н

Попридержи язык, паренек хороший.

А к т е р

Что значит это, сэр?

¹ Г о р о ж а н и н

То, что твои слова полны дурного значения; все эти семь лет, что вы здесь разыгрываете пьесы, я всегда подмечал у вас издевку над горожанами; вот и эта ваша пьеса называется «Лондонский купец». К черту такое название, паренек, к черту!

А к т е р

Вы из благородного сословия горожан?

Г о р о ж а н и н

Да.

А к т е р

И полноправный?

Г о р о ж а н и н

Эге, и бакалейщик.

А к т е р

С вашего высокого дозволения, господин бакалейщик, мы не намерены оскорблять горожан.

Г о р о ж а н и н

Нет, сэр! Да, сэр! Если б вы не собирались выставить нас дураками, разве вы стали бы выискивать новые сюжеты, чтобы намеренно хулить порядочных людей? Разве вы не можете довольствоваться, как другие, пьесами, вроде «Легенда Уиттингтона», или «Жизнь и смерть сэра Томаса Грехема, с показом сооружения королевской биржи», или «История королевы Элеоноры, с показом возведения Лондонского моста на мешках с шерстью»?²

А к т е р

Видно, что вы толковый человек; что мы можем для вас сделать, сэр?

Г о р о ж а н и н

Представьте что-нибудь замечательное в честь простых горожан.

А к т е р

А что бы вы сказали о пьесе «Жизнь и смерть жирного Дрека, или Починка сточных труб на улице Флит»?

Г о р о ж а н и н

Нет, мне это не нравится, но я хотел бы, чтобы это было о горожанине и притом о бакалейщике.

А к т е р

Вы должны были сообщить о вашем желании¹ месяц назад; наша пьеса готова к представлению.

Г о р о ж а н и н

Все равно. Хочу бакалейщика и чтобы он совершал удивительные вещи.

А к т е р

Что же вы хотите, чтобы он делал?

Г о р о ж а н и н

Эх, я бы хотел, чтобы он...

Ж е н а (из пубрики)

Муженек, муженек!

Р а л ь ф (из пубрики)

Успокойтесь, миссис.

Ж е н а (из пубрики)

Сам успокойся, Ральф. Будь уверен, я знаю, что делаю... Муженек, муженек!

Г о р о ж а н и н

Что ты хочешь сказать, кошечка?

Ж е н а (из пубрики)

Пусть он убьет льва пестиком, муженек! Пусть он убьет льва пестиком, муженек!

Г о р о ж а н и н

Так и будет! Я хочу, чтобы он убил льва пестиком.

Ж е н а (из пубрики)

Муженек, не взобраться ли мне наверх, муженек?

Г о р о ж а н и н

Да, кошечка. Ральф, подсоби миссис. Джентльмены, освободите ей местечко. Прошу вас, сэр, протяните руку, чтобы помочь моей жене взобраться. Благодарю вас, сэр! Ну, вот.

Ж е н а появляется на сцене.

Ж е н а

С вашего позволения, джентльмены, я немного сконфужена: для меня все это в новинку; я ни разу не бывала на этих, как вы их называете, «пьесах», мне бы, правда, следовало посмотреть «Джен Шор», и мой муж обещал мне как-нибудь в этом году свести меня на «Храброго Бошама», но он этого не сделал. Прошу вас, будьте снисходительны ко мне.

Г о р о ж а н и н

Паренек, устройте мне с женой парочку стульев, а там и начинайте; пускай бакалейщик совершает подвиги.

Стулья приносят.

А к т е р

Но, сэр, у нас некому его играть. Каждый уже имеет свою роль.

Ж е н а

Муженек, муженек, бога ради, пускай Ральф его сыграет! Чтоб мне провалиться, если он их не переплюнет.

Г о р о ж а н и н

Во-время напомнила, жена. Лезь сюда, Ральф. Послушайте, джентльмены: пусть они дадут ему панцырь и футаборию, повесьте меня, если он осрамится.

Р а л ь ф поднимается на сцену.

Ж е н а

Молодой человек, пожалуйста, дайте ему панцырь! Могу побожиться, джентльмены, мой муж говорит вам правду: дома он иногда такое представляет, что все соседи поднимают крик. Он играет воинственные роли так здорово, что всех напугает, уверяю вас, поджилки трясутся: им можно пугать детей; коли они расшалаются, только крикни: «Ральф идет!»—и они присмирят, как овечки. Выше голову, Ральф; покажи-ка джентльменам, на что ты способен. Прочти-ка что-нибудь похлеще; будь уверен, джентльменам это понравится.

Г о р о ж а н и н

Дуй, Ральф, дуй!

Р а л ь ф

«Нетрудно бы подскочить,—клянусь в том небом,—
Чтоб светлый образ чести с бледнолицой
Сорвать луны, нетрудно бы нырнуть
В пучину адскую»⁴.

Г о р о ж а н и н

Ну, как, джентльмены, не говорил ли я вам?

Ж е н а

Да что там, джентльмены, муж рассказывал, что он раньше играл Муцелодуса⁵ пред старейшинами нашей гильдии.

Г о р о ж а н и н

Эге, и как-то поспорив с одним сапожником, сыграл Иеронимо⁶.

А к т е р

Он получит одеяние, если войдет внутрь.

Г о р о ж а н и н

Ступай, Ральф, ступай, и, если ты меня любишь, покажи бакалейщика в подходящем наряде.

Р а л ь ф уходит.

Ж е н а

Ей-богу, наш Ральф будет славно выглядеть, когда принарядится.

А к т е р

Но как вам будет угодно назвать пьесу?

Г о р о ж а н и н

«Честь бакалейщика».

А к т е р

Мне кажется, лучше будет назвать «Рыцарь пламенеющего пестика».

Ж е н а

Пропади я, муженек, лучше не придумать!

Г о р о ж а н и н

Пускай так. Начинайте, начинайте. Мы с женою сядем.

А к т е р

Будьте настолько любезны.

Г о р о ж а н и н

Что у вас есть из музыки поторжественнее? Есть у вас свирели?

А к т е р

Свирели?! Нет!

Г о р о ж а н и н

Нет! Черт возьми, я так и думал. Ральф играет торжественную роль, и ему обязательно нужны свирели. Я готов заплатить за них, только бы они были.

А к т е р

Да, уж вам придется.

Г о р о ж а н и н

Ну что ж, и заплачу; на, вот два шиллинга (*дает деньги*)— пусть приведут соутворкских⁷ песенников; это такие ребята, каких не сыщешь во всей Англии; и этого с лихвой довольно, чтобы они как ошалелые примчались с той стороны реки.

А к т е р

Мы их добудем вам. Не присядете ли пока?

Г о р о ж а н и н

Да. Садись, жена.

Ж е н а

Сидите себе на здоровье, джентльмены; я смело ¹усядусь между вами с²удобством.

Горожанин и жена усаживаются

А к т е р

От близости к двору и от его величья
Мы действие за городские стены
Перенесли. Летите прочь отсюда,
Нескромности и личные намеки,
Все, что порочным может показаться.
(Ведь наслаждения того разврат не принесет,
Что честный в добродетели найдет.

Все это касается того, что мы будем делать; за Ральфа же вы должны отвечать сами.

Г о р о ж а н и н

Не беспокойтесь о Ральфе; он за себя ответит, уверяю вас.

А к т е р уходит.

Ж е н а

Ей-ей, джентльмены, я за Ральфа ручаюсь!

Francis Beaumont and
John Fletcher, The Knight
of the Burning Pestle (1610—1611).
Перепечатано из книги: Б. И. Пу-
ришев, Хрестоматия по западно-
европейской литературе. Эпоха Воз-
рождения, стр. 573—578. Перевод
А. А. Аникста и М. Д. Заблуд-
овского.

ПРИМЕЧАНИЯ

Вольпоне

¹ «Вольпоне»—лучшая, наиболее острая комедия Бен Джонсона, в которой он подвергает сокрушительной критике стяжательство и власть денег. Герой комедии, венецианский патриций Вольпоне (старая лиса), притворившись смертельно больным, заставляет ухаживать за собой адвоката Вольторе (коршун), ростовщика Корбаччо (старый ворон), купца Корвино (вороненок), которые все являются претендентами на его наследство. С помощью своего ловкого слуги Моски (муха) Вольпоне сначала выманивает у «наследников» ценные подарки, а затем, притворившись мертвым, наслаждается огорчением стяжателей, когда они узнали, что наследником Вольпоне назначен Моска. Но Моска предъявляет свои права на имущество Вольпоне, мошенники ссорятся, их плутни раскрываются, и все они несут заслуженное наказание. Среди своры мошенников, носящих имена хищных животных и птиц, выделяются положительные персонажи—честная и скромная жена Корвино Челия, которую он пытается отдать Вольпоне, и влюбленный в Челию офицер Бонарио (добряк), вырывающий ее из рук Вольпоне и приносящий в суд жалобу на него. Мы печатаем отрывки из комедии, рисующие отношения между Вольпоне, Корвино, Челией и Бонарио.

² Этот «певец»—греческий поэт Гесиод (VII в. до н. э.), давший в своей поэме о происхождении богов («Теогония») классификацию эпох человеческого развития, основанную на господствующих в эти эпохи металлах (золотой век, серебряный век, железный век).

³ «С тобою даже ад—рай»—цитата из элегии греческого лирика VI века до н. э. Феогнида Мегарского. Будучи большим знатоком античной литературы, Бен Джонсон переполняет свои пьесы цитатами из древних авторов.

⁴ Здесь в оригинале стоит слово «паразит», обозначающее не только социальное положение, но и определенное театральное амплуа в древнеримской комедии.

⁵ Эсон—в греческой мифологии отец Ясона, омоложенный своей невесткой, волшебницей Медеей.

⁶ Перед этим Вольпоне навешали адвокат Вольторе и ростовщик Корбаччо.

⁷ Пьетро Аретино (1492—1556)—итальянский писатель, публицист и драматург. В данном случае имеются в виду его эротические сочинения.

Теоретические высказывания Бен Джонсона

¹ Бен Джонсон имеет в виду феодальные войны XV века, известные под названием «Войны Алой и Белой Розы» (1455—1485).

² Словом «настроение» передается здесь английское «humour», которое восходит к латинскому «humor» (влажность).

Рыцарь пламенеющего пестика

¹ Комедия Бомонта и Флетчера «Рыцарь пламенеющего пестика» представляет собой яркий образец пародийного жанра на английской сцене начала XVII века. Объектом пародии в ней является пьеса Томаса Гейвуда «Четыре лондонских подмастерья». Вместе с тем герой пьесы, «странствующий бакалейщик-рыцарь» Ральф, во многом напоминает Дон Кихота. В пьесе использована характерная особенность публичных театров Лондона начала XVII века—обыкновение помещать знатных и богатых зрителей по бокам просцениума за особую плату. Бомонт и Флетчер умело использовали эту особенность театра своего времени, включив в пьесу двойное действие на сцене. Мы печатаем пролог к комедии.

² Названия старых пьес, значительно искаженные.

³ Горожанин и его жена проявляют свою темноту в том, что перевирают театральные термины.

⁴ Слова Хотспора из исторической хроники Шекспира «Король Генрих IV» (действие I, явление 3), несколько искаженные.

⁶ Муцеродус—комический персонаж в одной из английских драм начала XVII века.

⁶ Иеронимо—герой «Испанской трагедии» Кида.

⁷ Соутворк—южная, заречная часть Лондона.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ТЕАТРЫ И АКТЕРСКИЕ ТРУППЫ В АНГЛИИ XVI—XVII ВЕКОВ

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР

1

При Елизавете (1581)

В этом году к приезду в Англию представителей Франции по приказанию ее величества 6 и 20 марта утром (то была пасха) начата постройка Банкетного дома в юго-западной стороне дворца ее величества в Уайтхолле. Он сооружен в форме длинного прямоугольника с общим протяжением сторон его в 332 фута. Тридцать подстропок, сделанных из больших мачт, каждая длиною в 40 футов, поднимаются вверх; расстояние между ними в 10 футов и более. Стены этого здания покрыты холстом и снаружи искусно расписаны очень похоже на камень. В этом здании имеется двести девяносто два источника света из стекла. Внутри здания, по сторонам его, сделано десять ступеней, на которых может стоять публика. На верху же здания на холсте очень искусно изображены плющ и гирлянды с подвесками из ивовых прутьев, разукрашенных лавровыми листьями и неведомыми цветами, по которым рассыпаны золотые блески. Все разукрашено висящими гирляндами из плюща с разными плодами, вроде гранатов, апельсинов, тыкв, винограда, огурцов, моркови и т. п., усыпанными золотыми блесками и очень красиво развешанными. Между этими гирляндами из плюща и лавра помещены куски холста, весьма искусно расписанные под облака со звездами, солнцем с лучами и разного рода королевскими гербами, богато позолоченными. [...] Это здание построено в три недели и три дня и было закончено 18 апреля. Оно стоило 1744 фунта 19 шиллингов с лишним, как мне достоверно известно от уважаемого Томаса Грева, надзирателя за работами ее величества.

Описание «Банкетного дома» в Уайтхолле, данное Рафаэлем Голиншедом в его «Хрониках Англии, Ирландии и Шотландии» (1586). Напечатано в книге: J. Q. Adams, *Shakespearian playhouses*, 1917, pp. 385—387. Приведено в книге: А. С. Булгаков, *Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма*, Л., 1929, стр. 220—221.

2

При Иакове I (1618)

Под театр был приспособлен большой зал с ложами кругом, со сценической площадкой на одном его конце и с креслом короля под большим балдахином перед нею. Вблизи от короля были расположены места для ино-

странных послгов. [...] Ожидая выхода короля, мы развлекались, любуясь украшениями и декорировкой здания с его двумя рядами колонн, расположенными один над другим; их расстояние от стены равнялось ширине прохода. Второй ряд колонн поддерживался дорическими подпорками, а над ними поднимались ионические колонны, поддерживавшие потолок. Все было сделано из дерева, даже и стропила; они были резные и вызолочены с большим искусством. С потолка зала спускались рельефные гирлянды и ангелы и два ряда источников света. Сборище было очень большое, ибо хотя и было объявлено, что допускаются лишь особо приглашенные, тем не менее каждая ложа была заполнена знатными и богато разодетыми дамами по рангу, числом свыше шестисот. [...] При входе публики в зал трубы и рожки, числом от пятнадцати до двадцати, начали очень хорошо наигрывать что-то вроде речитатива. Когда король занял свое место под балдахином один (так как королева отсутствовала по причине нездоровья), он предложил послам сесть на стулья внизу его трона, придворная же знать и юристы сели на скамьи. Затем лорд-камергер очистил путь, и посредине зала оказалось обширное пространство, покрытое сукном. В тот же момент упал большой занавес, разрисованный под покрывало из золоченой материи с широкой бахромой. За ним оказался холст, раскрашенный синей краской и усыпанный золотыми звездами.

Описание «Банкетного зала» во время представления маски 6 января 1618 г., данное членом венецианского посольства Орацио Бузино. Напечатано в книге; E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, v. I, 1923, p. 202. Приведено в книге: А. С. Булгаков, *Театр и театральная общественность Лондона*, стр. 221—222.

ПУБЛИЧНЫЕ ТЕАТРЫ

1

Комедии даются ежедневно. Особенно весело смотреть, когда играют актеры королевы, хотя и досадно для иностранца, не знающего языка и ничего не понимающего. Есть там несколько особых театральных зданий, устроенных так, что в них имеются три галереи, одна над другой, так как сюда всегда стекается большое количество публики, чтобы посмотреть представление. Вполне возможно, что сбор достигает десяти-двенадцати фунтов за спектакль, особенно когда играется что-нибудь новое, что до сих пор не ставилось, и когда цены удваиваются. Это бывает почти ежедневно, ибо хотя представления по пятницам и субботам запрещены, правило это не соблюдается.

Из описания путешествия в Лондон ульмского купца Самуила Кихеля (1585). Напечатано в книге: E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, v. II, 1923, p. 358. Приведено в книге: А. С. Булгаков, *Театр и театральная общественность Лондона*, стр. 222.

2

В Лондоне есть четыре театра, выдающихся по красоте. Все они имеют различные названия в зависимости от изображений на них. В них ежедневно даются разные представления перед зрителями. Два наиболее великолепных из этих театров расположены на юге, за Темзой, и носят названия, взятые от изображений наверху их,—«Роза» и «Лебедь». Два других театра находятся за городом, к северу, путь к ним—через Епископские ворота.

Есть еще и пятый театр, несколько иной конструкции, предназначенный для травли диких животных. Здесь в отдельных клетках содержится много медведей, быков и собак, которых стравливают друг с другом, чем доставляют увлекательное зрелище для публики.

Самым крупным и наиболее замечательным из всех театров является театр под знаком лебедя, обыкновенно называемый театром «Лебедь». Он вмещает три тысячи зрителей и построен из кремневого камня, которым облицована Британия, с деревянными колоннами, раскраска которых так превосходно имитирует мрамор, что может обмануть самый искушенный глаз.

Из описания путешествия голландца де-Витта (1595—1596). Приведено (в английском переводе с латинского оригинала) в книге: A. Thogn-dike, Shakespeare's Theatre, 1916, p. 52.

3

Ежедневно в два часа пополудни в Лондоне исполняются две, а то и три комедии в разных местах, куда люди сходятся, чтобы повеселиться; это собирает много народу. Здания эти так устроены, что здесь играют на приподнятой площадке, так что всякий может хорошо видеть все. Имеются и особые галереи, где можно более удобно стоять и даже сидеть за особую плату. Так, всякий, кто стоит, платит только один английский пенни, а если кто хочет сидеть, его впускают через дальнюю дверь, и там он платит другой пенни. Если же хочешь сидеть на подушке на самом удобном месте, где не только можно все хорошо видеть, но и самому быть видимым, ты должен заплатить еще пенни у третьей двери. В антрактах среди публики носят еду и питье, так что каждый может освежиться за свой счет. Актеры одеты очень богато и элегантно, потому что в Англии существует обычай: когда умирают именитые дворяне или рыцари, самые лучшие их одежды отдаются их слугам, а так как последним не подобает носить такие одежды, то они продают их актерам за небольшую сумму.

Из описания путешествия Томаса Платтера (1604—1605). Напечатано (в английском переводе с немецкого оригинала) в книге: E. K. Chabers, The Elizabethan stage, v. II, 1923, p. 365. Приведено в книге: А. С. Булгаков, Театр и театральная общественность Лондона, стр. 242—243.

СПЕКТАКЛЬ ДЕТСКОЙ ТРУППЫ

Оттуда мы отправились в детский театр. [...] Происхождение детского театра таково: королева содержит нескольких мальчиков, которые должны ревностно изучать пение и музыку и игру на разных инструментах, продолжая в то же время свои занятия. У этих мальчиков есть специальные руководители в области других искусств, особенно же хорошие—в музыке. Для того чтобы они могли получить хорошие манеры, их заставляют один раз в неделю играть пьесы. С этой целью королева выстроила для них специальный театр, с большим количеством дорогих костюмов. Кто хочет посмотреть такой спектакль, должен заплатить восемь шиллингов. Тем не менее там всегда бывает много публики и много почтенных женщин, ибо, как нам говорили, там можно почерпнуть много полезных наставлений и хороших правил. Играют там при искусственном освещении, что производит большой эффект. В течение целого часа до начала спектакля можно слушать прекрасную инструментальную музыку, исполняемую на органах, лютнях, пандоринах,

мандолинах, скрипках и флейтах. На этот раз мальчик так прекрасно пел тремолирующим голосом под аккомпанемент бас-виолы, что если бы только миланские монахини не были выше его, то можно было бы сказать, что ничего подобного мы не слышали во все время нашего путешествия.

Из путевого дневника померанского герцога Филиппа-Юлия (Diary of the journey of Philip Julius, Duke of Stettin-Pomerania, 1602). Напечатано в «Transactions of the Royal Historic Society», new series, v. VI, 1892, pp. 27—29. Приведено в книге: А. С. Булгаков, Театр и театральная общественность Лондона, стр. 244.

ЗОЛОТАЯ МОЛОДЕЖЬ В ГОРОДСКОМ ТЕАТРЕ

1

Театр—это биржа поэтов, где их музы, которые теперь обратились в торговцев, при встрече выменивают легкий словесный товар на более легкий, чем слова,—аплодисменты. [...] Золотая молодежь, придворные, капитаны обычно являются самыми основательными плательщиками и, как мне кажется, самыми верными потребителями [...], в то время как посетитель партера или галереи платит за свое удовольствие только одно пенни. [...]

Здесь полная свобода в отношении развлечений. Получить стул может как сын фермера, так и ученик юридической школы. Вонючка имеет такую же свободу пребывать здесь в облаках табачного дыма, как и изящный придворный, а возчик и паяльщик пользуются одинаковым правом громкого голоса и таким же правом судить о пьесе как самый строгий из сонма критиков. А потому тот, кому большое число счетов от портных дает право на место, тем более не должен быть загнан в угол.

Поэтому, когда сборщики в публичном или частном театре становятся при входе, чтобы собирать входную плату, пусть наш модник, уплатив ее, тотчас же направляется к центру сценической площадки. Я разумею здесь не ложу лорда, которая нынче стала какими-то задворками сцены [...], но самую, устланную камышом, площадку, где должна итти комедия. У трона Камбиза должно смело поместиться нашему оперенному страусу, наподобие артиллерийского орудия, презрев всякие мяуканья и свистки протестующей черни.

Подсчитайте только, какие большие преимущества приобретаются от сидения на сценической площадке. Во-первых, приобретается видное положение, благодаря чему оказываются прекрасно выставленными напоказ наилучшие и наиболее значительные составные части модника, как-то: красивое платье, пропорциональность ног, белизна рук, персидский локон и умеренная борода.

Сидя на сценической площадке, вы как бы обладаете патентом на право пользования всеми преимуществами критика. Вы можете на законном основании почитаться сатириком, вы можете стоять у кормила и направлять движение сцен; ничто не помешает вам получить звание дерзкого, самоуверенного человека. Сидя на сценической площадке, вы можете, не переходя через нее, спросить у ближайшей двери, какая пьеса дается, а такой вопрос гарантирует вас от многих ошибок. Если вы не знаете автора, вы можете выbranить его, а этим, кстати, можете поставить автора в известность о себе. Сидя на сценической площадке, вы можете, если имеете звание рыцаря, очень удачно получить себе любовницу, а если вы джентльмен из улицы Флит-стрит—так и жену.

Растянувшись на сценической площадке и являясь судьей спектакля, вы должны поставить себя в положение театрального авторитета, чтобы какой-

нибудь поэт не смел грубо навязывать вам в уши свою музу без предварительного снятия с нее маски и раскрытия всей ее таинственности пред вами в таверне, где за его труды вы наиболее по-рыцарски оплатите ваш общий ужин.

Сидя на сценической площадке, вы можете с наименьшей затратой купить дорогое знакомство с мальчиками: получить седалище за шесть пенсов, во всякое время знать, какую собственно роль каждый из детей играет, получить огня, исследовать кружева на костюмах и, быть может, выиграть пари...

Наконец, дурак ли вы, или мировой судья, рогоносец или капитан, сын лорд-мэра или птенчик, плут или подшериф,—кем бы вы ни были,—сценическая площадка, как время, вынесет и выложит вас на полный свет и никто вас оттуда не прогонит, хотя воронье в партере и будет на вас гикать, свистеть, плевать и бросать в вас грязью. Терпение истинного джентльмена перенесет все это, и он посмеется над глупыми животными. Если чернь орет во всю глотку, черт с ней: вы были бы хуже безумца, если бы вас это останавливало. Ведь джентльмен и толпа никогда не уживутся вместе на сценической площадке.

Пусть это замечание идет в ногу со всем остальным или скорее, ярдов на пять впереди его, как деревенский слуга. Не появляйтесь на сценической площадке (особенно на представлении новой пьесы), пока испуганный Пролог не довел до красноты свои щеки (путем их растирания) и не приготовился издать трубный звук, означающий начало спектакля. Только тогда наступает для вас момент, как будто бы вы были одним из предметов бутафории или как будто бы выпали из-за занавески с табуретом о трех ножках в одной руке и с монетой между первым и вторым пальцами—в другой, ибо если вы осчастливите своей персоной чернь тогда, когда еще чрево зала полно только наполовину, ваше платье совсем погибнет, фасон его пропадет, и все размеры вашего тела будут находиться в опасности быть пожранными, словно они были поданы на прилавок среди птиц. Избегайте этого так же, как тюремного пристава. Вы создадите себе славу, если будете громко смеяться посредине самой серьезной и печальной сцены ужасной трагедии и если ваш голос будет так громко звучать, что звук наполнит все здание. Так делают лорды, так делают и рыцари, подражающие им, как обезьяна, а ученик юридической школы, являющийся шутком при рыцаре, бежит за ним сзади вприпрыжку и притом очень жалким образом. Будьте по отношению к ним гончей собакой, никогда не перестающей работать нюхом, пока не нападете на след. Ведь разговаривая и смеясь, как танцор морриса, вы нагромождаете Пелион на Оссу, славу на славу. Во-первых, все глаза в галереях перестанут следить за актерами и станут смотреть только на вас; самый большой олух в зале поймет ваше имя, и если встретит вас на улице, когда вы попадете в его руки во время прохождения стражи, его слово будет за вас. Он крикнет: «это барич»,—и вас пропустят. Во-вторых, вы обнаружите пред всем светом свое хладнокровие, так как покажете, что явились сюда не для того, чтобы отведать пустого развлечения, как изголодавшийся, но как джентльмен, чтобы убить глупый час или два от нечего делать. В-третьих, вы сильно отвратите вкус аудитории и уроните автора. В худшем случае вы создадите определенное мнение о своей способности судить и заставите поэта пожалеть вашу слабость и при помощи посвящения вам какого-нибудь сонета направить вас в некий лучший рай, чтобы только заткнуть вам рот...

До начала спектакля займитесь игрой в карты. Вы можете выиграть или проиграть (как фехтующий при состязании на приз) и побить один другого по уговору, но разделить деньги при встрече за ужином. Для того чтобы обмануть бездельников, которые стоят, глаза на вас, разбросайте карты (предварительно разорвав четыре-пять из них) по всей сценической площадке, как раз при третьем звуке трубы, как будто бы вы проиграли...

Если автор написал на вас эпиграмму или профлиртовал с вашей любовницей, или выставил на сцену ваши перья, вашу красную бороду или вашу

маленькую ногу и т. п., вы можете унижить его сильнее, чем отдуть его палкой в таверне, если посреди его пьесы (будь то пастораль, комедия, моралите или трагедия) вы подниметесь со своего стула с гримасой и недовольным лицом, чтобы уйти. Все равно, хорошо ли поставлена пьеса или нет. Чем лучше все это, тем более пусть оно не нравится вам. Встав на ноги, не стремитесь уйти потихоньку, трусливо, но громко приветствуйте ваших благородных знакомых, расположившихся на камыше или на табуретах вокруг вас, и стремитесь увести с собою вместе как можно больше публики. Пусть актеры чувствуют себя обязанными вам за то, что вы даете им место на расстоянии локтя, пусть поэт призывает чуму на вас; не беспокойтесь об этом; нет музыки, которая шла бы вполне гладко.

Если компания или неблагоприятное состояние погоды заставляют вас высидывать спектакль, мой совет вам взять соломинку и подобно обезьяне начать щекотать серьезные уши ваших друзей-модников, чтобы посмешить других дурней. Мурлычьте что-нибудь, веселитесь, находите недостатки в музыке, фырчите на игру детей, насвистывайте песенку, а самое главное, ругайте пайщиков театра за то, что в то время, как в тот же день вы затратили сорок шиллингов на вышитую шляпу с пером шотландской моды для вашей возлюбленной, два часа спустя вы встретитесь с тем же самым на сцене...

В заключение: собирайте наилучшие крохи в пьесе, какие только можете добыть и которыми наиболее благоприятно может напиться ваш худосочный ум, за неимением другого материала, когда женщины, воспитанные на «Аркадии» и «Эвфузе», оттачивают на вас свои язычки. Эта способность после игры в волан есть единственное украшение для новичка придворного...

Из сатиры Томаса Деккера «Букварь модника» (Thomas Decker, Gull's Hornbook, 1609). Приведено в книге: А. С. Булгаков, Театр и театральная общественность Лондона, стр. 245 — 246. Перевод А. С. Булгакова.

2

Иду в театр Блекфрайарский сегодня.
Сев на виду, друзьям привет слать буду,
Встав между актами, я уроню свой плащ,
Чтоб выставить красу свою и платье.
Ведь для того лишь ходим мы туда,
Лишь для того являемся на сцену.
«Кто это?»—спросят дамы. Ведь они
Идут туда для нас, как мы для них.

Из комедии Бен Джонсона «Дьяволосел» («Devil is an ass», 1616), действие 1, сц. 6. Перевод А. С. Булгакова.

УКАЗ ЕЛИЗАВЕТЫ О ПРИКРЕПЛЕНИИ ТРУПП К ЗНАТНЫМ ПАТРОНАМ

(1572)

Все фехтовальщики, вожаки медведей, профессиональные актеры, исполнители интерлюдий и менестрели, не принадлежащие какому-нибудь барону этого королевства или другому лицу благородного происхождения и высокого

положения, а также все фокусники, разносчики, торговцы мелочным товаром, если они будут бродить повсюду, не имея разрешений по крайней мере от двух мировых судей [...], будут считаться и приравняться к мошенникам, бродягам и нищим.

Из указа Елизаветы от 29 июня 1572 г., направленного против нищих и бродяг (An act for Punishment of vagabonds and for Belief of the poor and impotent). Приведено в книге: W. C. Hazlitt, The English drama and stage under the Tudor and Stuart princes, 1869, p. 22.

УКАЗ ИАКОВА I О ВЫДАЧЕ ПАТЕНТА ТРУППЕ БЕРБЕДЖЕЙ (17 мая 1603 г.)

От нас, Иакова, милостью божией короля Англии, Шотландии, Франции и Ирландии, защитника веры и пр. и пр., всем судьям, мэрам, шерифам, большим и малым констеблям и другим нашим официальным лицам и возлюбленным подданным привет. Да будет известно вам, что мы, по нашей особой милости, дали разрешение и уполномочили и настоящим указом разрешаем и уполномачиваем наших слуг Лоренса Флетчера, Вильяма Шекспира, Ричарда Бербеджа, Огюстина Филлипса, Джона Геннинга¹, Генри Конделля, Вильяма Сляя, Роберта Армина, Ричарда Коулея и остальных их товарищей свободно проявлять свое искусство и способности в представлении комедий, трагедий, исторических представлений, интерлюдий, моралите, пасторалей, сценических пьес и т. п., как они доньше старались и как впредь стараться будут, как для развлечения наших возлюбленных подданных, так и для нашего утешения и забавы, когда мы почтем за благо видеть, их во время наших увеселений. Означенные комедии, трагедии, исторические пьесы, интерлюдии, моралите, пасторали, сценические пьесы и т. п. могут быть показываемы публично с наибольшим для них удобством, лишь только спадет эпидемия чумы, как в их обычном театре, называемом «Глобус» и находящемся в графстве Серрей, так и во всяком городском зале или других подходящих местах в пределах слобод и всяких других городов, университетов, городков или местечек, где бы то ни было, в границах вышеупомянутых наших королевств и владений. Приказываем и повелеваем вам и каждому из вас, заботящемуся о нашем увеселении, не только разрешать и допускать их сюда без всяких от нас документов и без помех и притеснений в^с время наших увеселений, но также оказывать им поддержку и помощь, если им будет причинено какое-нибудь зло, обращаясь с ними с такой учтивостью, какая подобает людям их положения и значения...

Privy Seal of James I, 17 may 1603.
Приведено в книге: W. C. Hazlitt, The English drama and stage under the Tudor and Stuart princes, 1869, pp.38—41.

ОБРАЗЕЦ АКТЕРСКОГО КОНТРАКТА • В АНТРЕПРИЗЕ ГЕНСЛО

1. Упомянутый Роберт Доус обязуется играть с той труппой, которая будет назначена упомянутыми Филиппом Генсло и Джекобом Мидом¹, в течение трех лет от настоящей даты с оплатой в размере одного целого пая согласно обычаю актеров.

2. Упомянутый Роберт Доус обязуется во всякое время в течение указанного срока посещать все те репетиции, которые будут происходить перед

публичным спектаклем. В случае, если упомянутый Роберт Доус не явится* на назначенную [репетицию], он обязуется уплатить упомянутым Филиппу Генсло и Джекобу Миду, их уполномоченным или указанным ими лицам двенадцать пенсов, а если он не явится до окончания указанной репетиции, упомянутый Роберт Доус должен уплатить два шиллинга.

3. Если упомянутый Роберт Доус,—в день, когда какая-нибудь пьеса будет назначена к представлению,—не будет одет к началу спектакля в три часа пополудни и свидетельством шести актеров той же труппы не будет доказано противное, он обязуется уплатить упомянутым Филиппу и Джекобу или указанным ими лицам три шиллинга.

4. Если упомянутый Роберт Доус окажется пьяным в то время, когда он должен играть, и это будет подтверждено свидетельством четырех актеров указанной труппы, он обязуется уплатить десять шиллингов.

5. Если упомянутый Роберт Доус не явится на какой-нибудь спектакль без удостоверения или объяснения своей болезни, он обязуется уплатить двадцать шиллингов.

6. Упомянутый Роберт Доус согласно договору с упомянутыми Филиппом Генсло и Джекобом Мидом получает половину денег, которые будут получены с галерей и уборной этого театра или театров, где будет играть упомянутый Роберт Доус, по предварительной уплате упомянутым Филиппу Генсло и Джекобу Миду суммы в сто двадцать четыре фунта, составляющей стоимость набора костюмов, заказанного для этой труппы упомянутыми Филиппом Генсло и Джекобом Мидом.

7. Если упомянутый Роберт Доус по окончании какой-нибудь пьесы покинет театр и уйдет с каким-нибудь костюмом на себе или если упомянутый Роберт Доус унесет какую-нибудь собственность, принадлежащую упомянутой труппе, он обязуется уплатить штраф в размере сорока фунтов.

8. Упомянутые Филипп Генсло и Джекоб Мид имеют законное право использовать театр, предназначенный для выступлений упомянутой труппы, в один из каждых четырех дней по своему выбору под травли медведей и быков... с уплатой упомянутой труппе за каждый такой день по сорок шиллингов.

Приведено в книге: K. M a p t z i u s,
History of theatrical art, v. III,
pp. 155—157.

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО В АНГЛИИ

Наши актеры не похожи на заморских^актеров, пустых и безнравственных комедиантов, среди коих есть шлюхи и потаскушки, играющие женские роли; они не переносят никаких нескромных речей или вольных движений, которые могут вызывать смех. Наша сцена более величаво разукрашена, чем даже во времена Росция; наши представления благородны и величественны и не имеют—подобно их представлениям—какого-нибудь Панталоне, шлюху или Дзанни; у нас появляются на сцене императоры, короли и принцы, истинные трагедии которых и воспеваются. Ни Росций, ни Эсоп, эти трагические актеры, которыми восхищались до рождества Христова, не смогли бы дать своей игрой больше, чем Нед Аллейн.

Я должен бросить обвинение нашим поэтам в нерадении и пристрастии, так как они не хотят воспевать с большой выразительностью доблестных мужей, которых более всех других стран имеет Англия.

Если я когда-нибудь напишу что-либо по-латыни (а я надеюсь сделать это в один прекрасный день), я буду говорить о всех-сколько-нибудь достой-

ных людях у нас. Франция, Италия и Испания узнают тогда о Тарльтон-Неде Аллейне, Ниле и Бентлее; и притом еще я расскажу не только о тех ролях, в которых они особенно отличаются, но коснусь и их одежды и костюмов.

Из антипуританского трактата Томаса Неша «Безгрошовый Пирс» (Thomas Nash, *Pierce Pennyless, his supplication to the Devil*, 1592). Приведено в книге: E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, v. IV, 1923, pp. 239—240.

РИЧАРД БЕРБЕДЖ

1

Он умер и вместе с ним—целый мир [...]. Молодой Гамлет, старый Иеронимо, добрый Лир, опечаленный мавр и многие другие, которые жили в нем, исчезли навсегда. Часто видел я его, когда он прыгал в могилу, приняв облик человека, обезумевшего от любви. И я готов был поклясться, что он действительно умрет в этой могиле. Часто видел я, как он, лишь играя на сцене, так верно изображал жизнь, что изумленным зрителям и [окружающей его] опечаленной свите казалось, что он на самом деле умирает, хотя он только притворно истекал кровью.

Из элегии на смерть Бербеда неизвестного автора (1619). Приведено в книге: «Мастера театра в образах Шекспира», М.—Л., 1939, стр. 18.

2

Он был восхитительным Протеем. Он совершенно перевоплощался в роль и, придя в театр, как бы сбрасывал свое тело вместе со своим платьем. Он переставал быть самим собой до самого конца спектакля, даже находясь за сценой. Между ним и нашими обыкновенными актерами была такая же большая разница, как между певцом баллады, едва ее произносящим, и превосходным певцом, сознающим всю свою привлекательность и умеющим менять и модулировать свой голос, вплоть до того, какое нужно дыхание для произнесения каждого слога. Он имел все данные превосходного оратора, оживляющего каждое слово при его произношении, а свою речь—движением. Слушавшие его зачаровывались им, пока он говорил, и сожалели, когда он смолкал. Но и в последнем случае он все-таки оставался превосходным актером и никогда не выходил из своей роли, даже если кончал говорить, но всеми своими взглядами и жестами все время держался на высоте исполнения роли.

Из «Краткого очерка английской сцены» Ричарда Флекно (Richard Flecknoe, *A short discourse of the english stage*, 1660). Приведено в книге: W. C. Hazlitt, *The english drama and stage under Tudor and Stuart princes*, p. 279.

РИЧАРД ТАРЛЬТОН

Наш Тарльтон был мастером своего искусства. Когда королева бывала серьезна—я не смею сказать угрюма—или в плохом настроении, он был способен «настроить» ее по своему желанию. Самые близкие ее фавориты в некоторых случаях обращались к Тарльтону, прежде чем предстать пред королевой, и он являлся к ней, чтобы приготовить благоприятную почву

для их появления пред нею. Одним словом, он говорил королеве о ее недостатках больше, чем многие из ее капелланов, и излечивал ее меланхолию лучше, чем все ее врачи. Большая часть смешного в нем заключалась в самой его внешности и жестах, что и отмечено в его эпитафии:

Здесь лежит тот, один голос, жест и
лицо которого способны были сде-
лать из Гераклита Демокрита.

И действительно, одни и те же слова, произнесенные другими актерами, едва вызывали улыбку у самого веселого человека, произнесенные же им—заставляли хохотать самых грустных людей.

Из книги Томаса Фуллера «Знаменитые люди Англии» (Thomas Fuller, History of the Worthies of England, 1662). Приведено в книге: К- М а н т з и у с, History of theatrical art, v. III, p. 177.

МУЖЧИНЫ в ЖЕНСКИХ РОЛЯХ

1

К л е о п а т р а

Какой-нибудь ничтожный рифмоплет
Нас осмеет в своих нелепых виршах;
Проворные комедианты живо
Состряпают комедию и в ней
Изобразят пиры в Александрии.
Антоний пьяный явится, и я
Увижу, как пискун мальчишка будет
Показывать величие мое
Во образе последней потаскушки.

Из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», действие V, сц. 2. Перепечатано из книги: В. Ш е к с п и р, Поли. собр. соч. в переводе русских писателей, т. III, изд. Н. В. Гербеля, СПб, 1899, стр. 481.

2

Г а м л е т. Добро пожаловать, господа; добро пожаловать всем.—Я рад тебя видеть благополучным.—Добро пожаловать, дорогие друзья!—А, мой старый друг! Твое лицо обросло бахромой с тех пор, как я тебя в последний раз видел; или ты приехал в Данию, чтобы меня затмить?—Что я вижу, моя молодая госпожа! Клянусь владычицей небесной, ваша милость ближе к небу, чем когда я видел ее в последний раз, на целый каблук. Молю бога, чтобы ваш голос не оказался надтреснутым, как вышедший из обращения золотой.—Господа, всем вам добро пожаловать.

Из «Гамлета» Шекспира, действие II, сц. 2. Перепечатано из книги: В. Ш е к с п и р, Избранные произведения, Гослитиздат, Л., 1939, стр. 19. Перевод М. Л. Л о з и н с к о г о .

3

Г л о с т е р

Кузен, умеешь ты бледнеть, трястись,
На половине слова задышаться
И снова речь без склада начинать,
Как человек в отчаянном испуге?

Б е к и н г а м

Еще бы нет! С трагическим актером
Я потягаюсь в сумрачных речах:
Оглядываясь буду говорить,
Бледнеть и вздрагивать при всяком шуме.
Как пред опасностью. Владею я
И страшным взглядом и притворным смехом,
И ими я могу во всякий час
Достойно поддержать мои затеи.

Из хроники «Король Ричард III»,
действие III, сц. V. Перепечатано из
книги: В. Шекспир, Поли. собр.
соч. в переводе русских писателей,
т. II, изд. Н. В. Гербеля, СПб, 1899,
стр. 415—416. Перевод А. В. Дру-
жинина.

4

У л и с с

[...]Тебя, великий Агамемнон,
Он, не шадя, порой изображает
И, как актер чванливый, дарованье
Которого в поджилках, кто способен
Лишь деревянный диалог вести
Между подмостками и парой ног,—
Позорит дерзостью твое величье
В таких словах, которые в устах
Ревущего Тифона прозвучали б
Гиперболами...

Из трагикомедии «Троил и Кресси-
да», действие I, сц. 3. Перевод
А. Г. Мовшенисона.

5

П р и н ц Г е н р и х . [...] Представь моего отца и расспроси меня о под-
робностях моей жизни.

Ф а л ь с т а ф . Согласен. Пусть этот стул будет моим тронem, этот
кинжал—моим скипетром, а эта подушка—моей короной.

П р и н ц Г е н р и х . И впрямь тебе тронem послужит скамья, золотым
скипетром—кинжал из жести и драгоценной короной—жалкая лысина.

Ф а л ь с т а ф . Если в тебе не угасла хоть искра благодарности, ты
увидишь, как я тебя растрогаю. Пусть мне дадут в руки стакан хереса, чтобы
глаза у меня были красные, как будто я плакал. Я должен говорить с чув-
ством,—и я это сделаю не хуже короля Камбиза в трагедии.

П р и н ц Г е н р и х . Хорошо. Вот я отвешиваю тебе поклон.

Ф а л ь с т а ф . А вот я начинаю свою речь. Отойдите в сторону, знат-
ные лорды.

Х о з я й к а . Господи Иисусе! Вот так славная потеха!

Ф а л ь с т а ф . Не плачь, супруга, токи слез напрасны.

Хозяйка . О боже, какую он на себя важность напустил.
Фальстаф . Уйдите, лорды, с грустной королевой; ее глазные шлюзы
нолны слез.

Хозяйка . Ах, господи Иисусе! Он говорит точь-в-точь как эти пога-
ные комедианты.

Из хроники «Король Генрих IV»,
ч. I, действие II, сц. 4. Перепечатано
из книги: В. Шекспир, Поли,
собр. соч., под ред. С. А. Венгерова,
т. II, стр. 154. Перевод З. Венге-
ровой и Н. Минского.

ПРИМЕЧАНИЯ

Указ Иакова I о выдаче патента труппе Бербеджей

¹ Ошибочно вместо «Гемминга»..

Образец актерского контракта в антрепризе Генсло

¹ Джекоб Мид—компаньон знаменитого лондонского антрепренера Филиппа
Генсло владельца нескольких публичных театров.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПУРИТАНЕ И ТЕАТР

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ПРОТИВ ТЕАТРА

1

Театры отвлекают от молитвы

Не плачевно ли, что после столь многих проповедей слова божия среди нас еще может существовать столь великая скверна? что театры оказываются полными, а церкви пустуют? что улицы наводнены народом, а места благочестивых упражнений остаются покинутыми?.. Нет такого игорного притона или аллеи для игр, петушиной ямы или театра, которые бы пустовали. Эти флаги, бросающие вызов богу, и эти трубные звуки, собирающие такую толпу, скорее могут наполнить народом подобные места, чем проповедь святого слова божия в состоянии наполнить храмы. Ничто не может остановить народ от этого: ни страх опасности, ни потеря времени, ни порча нравов, ни зараза, ни денежные расходы, ни подозрения, бросаемые на честь...

Из «Увещания» пуританского священника Джона Фильда (John Field, Godly exhortation of the late judgement of God, showed at Paris-gardens, 1583). Напечатано в книге: E. K. Chambers, The Elizabethan stage, v. IV, 1923, p.219. Приведено в книге: А. С. Булгаков, Театр и театральная общественность Лондона, стр. 232—233.

2

Театр поощряет и развивает лень и разврат

В пьесах профанируется святость воскресных дней; они отвлекают людей от проповеди слова божия в театры и на нечестивые сборища, ведут к безделью, расточительности, разврату, безумству, пьянству и т. п. Но что еще хуже, ими кормится много праздного народа, который ничего не делает и только забавляется и ротозейничает, пользуясь всем, что другие зарабатывают в поте лица, подобно трутням, пожирающим сладкий мед трудолюбивых бедняжек пчел... Некоторые проводят большую часть воскресного дня на безнравственных спектаклях... Не являются ли они местом распространения безумств и безнравственности и не напоминают ли они о языческом идолопоклонстве? Не поощряют ли они разврат и нечестие? Не пожирают ли они чистоту и невинность? Для убеждения в этом обратите внимание на то, как публика стремится толпами в «Театр» и «Куртину» ежедневно и ежечасно.

днем и ночью, во всякое время, чтобы смотреть пьесы и интермедии там, где царят вольные жесты, распушенные речи, хохот и насмешки, поцелуи, объятия и нескромные взоры...

Из памфлета Филиппа Стеббеса «Анатомия обвинений» (Philip Stubbes, *Anatomy of abuses*, 1583). Напечатано в книге: E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, v. IV, 1923, pp. 222—223. Приведено в книге: А. С. Булгаков, *Театр и театральная общественность Лондона*, стр. 224—225.

ПРОТЕСТЫ ПУРИТАНСКИХ ВЛАСТЕЙ ПРОТИВ ТЕАТРА

1

Театры способствуют разорению и нарушению дисциплины

Театры являются местом встреч всех праздношатающихся и не имеющих хозяев лиц, слоняющихся по городу, как-то: воров, конокрадов, развратников, обманщиков, мошенников, изменников и т. п. Они собираются и совершают сделки, бьются об заклад, вызывая гнев божий и доставляя беспокойство и причиняя вред подданым ее величества как в городе, так и в его окрестностях, которые не могут быть очищены от этих безбожников, пока властями допускается существование таких мест развлечения. Я не стану беспокоить вашу милость дальнейшими описаниями того, как все это со- вращает с пути истинного наших подмастерьев и слуг и побуждает их обманывать своих хозяев, чтобы иметь возможность продолжать свои пустые траты, вызываемые общением с той злой и буйной компанией, в которую они попадают на этих сборищах. Все это очень мешает торговле и купцам, проживающим в городе. Всякого рода люди отвлекаются театром от церковной проповеди и других христианских обязанностей. Так нарушается слово божие и профанируется божественная религия, установленная в нашем государстве.

Письмо лорд-мэра Лондона к лорду-казначее Берлею от 3 ноября 1594 г. Напечатано в книге: E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, v. IV, 1923, p. 317. Приведено в книге: А. С. Булгаков, *Театр и театральная общественность Лондона*, стр. 225—227.

2

Театр—место сборищ беспокойных элементов

Среди других неудобств немалым является то, что театр оказывается удобным местом для сборища всяких отбросов общества, злонамеренных и безбожных, находящихся в городе и около него. Здесь они могут собираться и стовариваться о всяких своих нечестивых и злых делах. Мы опросили разных подмастерьев и других слуг, и они сами признались нам, что именно театры являются местами, где они назначали свидания с теми, кто готов присоединиться к их планам и бунтовским выступлениям. В то же время театры являются обычным местом, куда все люди, не имеющие хозяев, сходятся, чтобы повеселиться...

Из обращения лорд-мэра и старейшин Лондона к Тайному совету от 28 июля 1597 г. Напечатано в книге: E. K. Chambers, *The Elizabethan stage*, v. IV, 1923, p. 321.

ЗАЩИТА ТЕАТРА ЕГО ДЕЯТЕЛЯМИ

1

Театры—полезное удовольствие

Есть много людей, которые пригодны только для войны. Эти люди должны, однако, иметь что-нибудь, что бы их заняло. Для этой цели очень необходимы пьесы, как бы ни восставали против этого некоторые тупые критики, неглубоко плавающие в тайнах государственного управления. Время после полудня—самое праздное время дня, в это время люди, которые ни от кого не зависят (как, например, джентльмены из придворных кругов, юридических школ и большинство капитанов и солдат Лондона), всецело отдают себя удовольствиям. Это приятное препровождение времени уходит у них (насколько добродетельно—это вопрос другой) на игру в карты, погоню за женщинами легкого поведения, выпивку или посещение театров. Так как от этих четырех крайностей никакие силы вселенной не могут их удержать и хоть одну из них они непременно должны выбрать, не лучше ли, чтобы они стремились к последнему, то-есть к посещению театров.

Я попытаюсь доказать, [...] что пьесы являются необыкновенно хорошим упражнением в добродетели. Во-первых, сюжет их бывает чаще всего заимствован из наших английских хроник; в нем воссоздаются доблестные деяния наших предков, которые тем самым выводятся из могилы забвения, а их почтенные заслуги выставляются на вид; ничем лучше нельзя высказать порицания нашей упадочной и изнеженной современности. [...] В пьесах живо анатомируются всякий обман, всякая хитрость, позлащенные внешней святостью, всякие военные хитрости, всякая червоточина, гнездящаяся в ржавчине мира. Они обнаруживают неуспех измены, падение поспешно взлетевших ввысь, жалкий конец узурпаторов, тщету междоусобных распрей; они показывают, как справедливо бог наказует убийство. [...]

Некоторые ходатаи из городского совета восстают против пьес, потому что они якобы совращают городскую молодежь и отвлекают подмастерьев от работы; они от всего сердца желают, чтобы их покой не возмущали ни их молодежь, ни их подмастерья... Что касается совращения посещающих театр, то это неверно, так как ни одна пьеса не поощряет человека к возмущению и бунту, а, напротив, отправляет бунтовщика в петлю и на виселицу; ни одна пьеса не восхваляет и не одобряет гордости, похоти, разврата, мотовства и пьянства, но совершенно сокрушает все это. [...] Что касается того, будто спектакли мешают торговле и торговцам Лондона, то этот довод выставляется виноторговцами, женами пивоваров и торговцев съестными припасами, воображающими, что если бы не было спектаклей, то все их посетители каждый день купались бы в пиве у них в доме.

Из памфлета драматурга Томаса Неша «Безгрошовый Пирс» (Thomas Nash, Pierce penniless, his supplication to the Devil, 1592). Напечатано в книге: E. K. Chambers, The Elizabethan stage, v. IV, 1923, pp. 238—239.

2

Воспитательная роль театра и значение актера

(В качестве одного из доводов в пользу театра и драмы выставляется изображение, что в драме наилучшим образом может быть показана «жизнь знаменитых людей». — *Ред.*) Описание—это только тень; оно воспринимается ухом, а не глазом; портрет—это только форма, воспринимаемая глазом:

он не может показать действия, страсти, движения, ни какого-нибудь другого жеста, которым можно было бы увлечь зрителя. Видеть же воина в виде воина, который ходит, говорит и действует, как воин; видеть Гектора, запятнанного кровью и попирающего ногами тела царей, Траяна, возвращающегося с поля битвы, [...] Помпея, шествующего с триумфом, [...] видеть, как я видел, Геркулеса в его собственном виде...—вот это зрелище. f...J

Какой трус, видя храбрых мужей своей страны, не устыдится своей трусости? Какой английский принц, видя верное изображение достопочтенного короля Эдуарда III, опустошившего Францию, захватившего в плен такого великого государя и поместившего на щите герб английских львов вместе с французскими лилиями, не воспламенился бы внезапно таким величественным зрелищем и не почувствовал бы себя готовым и способным совершить такой же подвиг? Также и в отношении Генриха V. (Далее перечисляются наиболее выдающиеся из актеров.—*Ред.*)

Я также желал бы, чтобы те из них [то-есть актеров], которых осуждают за их распущенность, могли быть с общего согласия изгнаны из общества, ибо как сами мы стоим на виду всего мира, так и наши манеры, действия и поведение должны быть благовоспитанными и скромными, чтобы заслужить хорошее мнение у всех и избежать осуждения суровейших критиков, даже являющихся самыми упорными противниками нашей профессии. Я знаю, что многие среди нас—люди достойные, воспитанные, трезвой жизни и умеренного поведения, добрые хозяева, выполняющие свой долг наравне с теми, кто находится в рядах наиболее щедрых. И если среди многих таких существует небольшое число вырожденцев, которые по своему поведению не отвечают тому, чего от них можно требовать и ожидать, то я прошу вас не судить сурово обо всех по грехам немногих...

Из «Апологии актеров» Томаса Гейвуда (Thomas Heywood, An apology for actors, 1612). Напечатано в книге: E. K. Chambers, The Elizabethan stage, v. IV, 1923, pp. 250—254.

3

Высказывания защитников театра

Небезызвестно всем, посещавшим частные театры «Блекфрайарс», «Кокпит» и «Солисбери-Корт», что без особо строгих мер мы очистили нашу сцену от всяких непристойностей и грубых шуток, которые могли бы вести к порче нравов или уронить каких-нибудь выдающихся лиц в городе и королевстве; что мы старались, поскольку это зависело от нас, научить друг друга истинному и подлинному сценическому искусству, уничтожить крик и грубости, раньше пользовавшиеся большим успехом, и сделать наш язык и игру подходящими к более деликатным и утонченным требованиям современности; что мы выбросили из наших ролей,—и так же велели поступать и лицам, состоявшим у нас на службе,—ту старую привычку, которая прежде унижала людей нашей профессии, а именно стремление заманить молодых джентльменов, лиц, состоящих на службе у купцов, и подмастерьев, и заставить их тратить свои средства и средства своих хозяев на нас и на распутных женщин в тавернах. Мы совсем перестали брать деньги взаймы при каждой встрече у богатой молодежи, а равно восхвалять их мечи, пояса и шляпы, соблазняя их этим на траты в нашу пользу. Да послужит нам в похвалу то, что мы в значительной мере изменились к лучшему.

Самым большим нашим огорчением является то, что, в то время как спектакли восприняты под видом общественных увеселений, другие общественные увеселения, несущие с собой гораздо более вредные последствия, разрешены в том же виде, как и раньше, например, этот рассадник варвар-

ства и зверства, «медвежий сад», в котором в обычные дни травят собаками этих получудовищ. Мясники, сапожники, каменщики и тому подобная шумливая публика собираются туда так же свободно, как и прежде. Скопище их и их выпотения портят воздух больше, чем животные, которых травят собаками и стегают кнутом. Туда собираются карманники, о которых давно уже не слышно в наших театрах, и разные лица, нарушающие общественное спокойствие, не смеющие показаться в наших приличных и порядочных театрах, куда приходят только лучшие представители знати и дворянства. Хотя кое-кто несправедливо клеймит наши театры за то, что они являются пристанищем распутных женщин, которые тут же продают себя и торгуются с поставщиками из города и деревни, мы можем чистосердечно сказать, что такие нечестивые дела делаются без нашего ведома. Ведь мы не обладаем прозорливостью пророков, чтобы узнать, честны ли женщины; к тому же в наши обязанности и не входит это исследование... Кукольный спектакль, который недостоин даже антрактной музыки, у нас и по сей час пользуется бесконтрольной свободой действий. Посмотрите на знаменитый кукольный театр в «Колоколе»... куда городское население всякого рода и племени стекается к большему вреду для себя, чем это бывало на спектаклях комедий и трагедий, являвшихся живым воспроизведением поступков людей, где порок всегда был отмечен и подвергался наказанию, добродетель награждалась и поощрялась, а наша английская речь бывала выражена наиболее правильно и естественно. И вот за все это мы теперь страдаем.

В заключение этой нашей скромной жалобы мы обращаемся к тебе, великий Феб, и к вам, девяти сестрам-музам, покровительницам ума и защитницам нас, бедных, униженных актеров! Если бы с помощью вашего всемогущего вмешательства мы могли ныне вновь быть водворены в наши прежние театры и снова могли вернуться к своей профессии, мы даем обещание на будущее время никогда не допускать в наши шестипенсовые ложи распутных женщин, являющихся туда лишь для того, чтобы оттуда их уводили с собой подмастерья и клерки юристов, и никаких других подобного сорта женщин, кроме тех, которые приходят со своими мужьями или близкими родственниками. Отношение к табаку также будет изменено: он продаваться не будет... Что касается сквернословия и тому подобных низостей, которые могут скандализовать порядочных людей, а дурных людей натолкнуть на распутство, то мы их совершенно изгоним заодно с безнравственными и грубыми авторами-поэтами... Отныне мы будем вести себя так, что никто не станет именовать нас безбожниками или иметь причину жаловаться на нашу игру или наши пьесы. Мы не будем держать в среде своей актера, который бы читал свою роль так, словно он хочет высмеять кого-нибудь из порядочных людей. Мы уничтожим всю нашу беспорядочность и исправим все наши грехи. Пошлите нам удачу, Феб и девять муз, и смиловитесь над этой нашей жалобой.

Из анонимного «Протеста или жалобы актеров против подавления их профессии и изгнания их из нескольких театров» («Actors' Remonstrance or Complaint for the silencing of their profession», 1643). Напечатано в книге: W. C. Hazlitt, The English drama and stage under the Tudor and Stuart princes, pp. 260—262, 265. Приведено в книге: А. С. Булгаков. Театр и театральная общественность Лондона, стр. 250—252-

ТЕАТР В ГОДЫ ПЕРВОЙ РЕВОЛЮЦИИ

ДЕКРЕТЫ ПАРЛАМЕНТА О ЗАКРЫТИИ ТЕАТРОВ И О ПРЕКРАЩЕНИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В АНГЛИИ

1

Декрет от 2 сентября 1642 года

Ввиду того, что плачевное состояние Ирландии¹, утопающей в своей собственной крови, и смятенное состояние Англии, над которой нависли кровавые тучи междоусобной распри, требуют всех возможных средств для смягчения и отвращения проявляющегося в этих карах гнева божьего, в каковых случаях пост и молитва, зачастую бывавшие очень полезными, применялись прежде и теперь еще применяются; ввиду того также, что общественные развлечения не согласуются с общественными бедствиями, а публичные сценические представления неуместны в период унижения, требующего печальной и благочестивой торжественности, зрелища же эти доставляют развлечения и зачастую выражают разнузданную веселость и ветренность,—Палаты лордов и общин нынешнего парламента настоящим приказывают и предписывают прекратить и воздержаться от публичных сценических представлений, пока продолжаются эти печальные обстоятельства и время унижения. Вместо этого рекомендуются людям нашей страны более полезные и своевременные размышления о покаянии, примирении и обращении к богу, что, надо надеяться, создаст внешний мир и благоденствие и возвратит времена радости и веселья этим нациям.

2

Декрет от 22 октября 1647 года

Сего дня Палатами лордов и общин в парламенте повелевается: лорд-мэр, мировые судьи и шерифы города Лондона и Вестминстера и графств Мидлсекс и Серрей—в числе двух или более из них—должны, имеют право и настоящим уполномачиваются и получают предписание входить во всякий дом и другие места в городе Лондоне и его слободах, а равно и в других местах, находящихся в юрисдикции этих лиц соответственно, где ставятся и играются или будут ставиться и играть сценические представления, интерлюдии и другие пьесы. Все претупающие закон лицедеи и актеры, которых хотя бы один из них увидит или которые, по клятвенному свидетельству двух достойных доверия свидетелей (которых настоящим они уполномачиваются назначить), будут представлены им или каждым

двумя из них, как выступавшие или игравшие в вышеуказанных театрах или местах, должны быть направляемы в тюрьму или браться под стражу и там содержаться до ближайшей генеральной сессии суда, которая будет происходить в городе Лондоне или его слободах и в вышеназванных местах, или же получать достаточную гарантию появления таких лиц на упомянутой сессии, где они должны быть наказуемы согласно закону как преступники².

3

Декрет от 9 февраля 1648 года

[После общих рассуждений о недопустимости театральных представлений декрет гласит:] Поэтому для наилучшего уничтожения названных сценических представлений, интерлюдий, а также актеров Палаты лордов и общин по уполномочию нынешнего парламента приказывают и предписывают: все театральные актеры, актеры интерлюдий³ и вообще всякие актеры являются и будут считаться преступниками, наказуемыми согласно статутам тридцать девятого года царствования королевы Елизаветы и седьмого года царствования короля Иакова I, подвергаться указанным в них наказаниям и карам и преследоваться согласно упомянутым статутам, будут ли эти актеры бродячими или нет, невзирая на разрешения, выданные им для этой цели королевской властью или каким-либо другим лицом или лицами.

Далее приказывается и предписывается на основании тех же полномочий: лорд-мэр, мировые судьи и шерифы города Лондона и Вестминстера и графств Мидлсекса и Серрея—в числе двух или более из этих лиц—могут, настоящим декретом уполномачиваются и получают предписание уничтожать и разрушать или возбуждать дела об уничтожении и разрушении всяких театральных галерей, мест и лож, воздвигнутых и используемых для игры и лицедейства в качестве зрелищных мест для театральных представлений, интерлюдий и вышеназванных пьес в пределах города Лондона и его слобод и других мест, в границах юрисдикции этих лиц соответственно. Все такие актеры и исполнители таких пьес и интерлюдий [...] по указу или по указам этих официальных лиц, за их подписями и печатями, должны быть арестовываемы и подвергаемы открытому публичному наказанию плетью на каком-нибудь городском рынке в пределах юрисдикции этих [официальных] лиц во время рыночного торга. При этом с такого нарушителя или нарушителей закона должно быть взимаемо обязательство или обязательства, за двумя вескими поручительствами, никогда больше не играть пьес и интерлюдий, а в случае отказа вышеназванного лица или лиц от исполнения этого они должны быть направляемы в тюрьму. Если же обвиненное в нарушениях закона лицо или лица будут продолжать чинить подобные нарушения, настоящим декретом они объявляются неисправимыми преступниками, и с ними надлежит поступать как с таковыми согласно вышеуказанным статутам...

Всякие суммы денег, собираемые и взимаемые каким-либо лицом или лицами с лиц, которые будут являться с целью смотреть и быть зрителями указанных театральных представлений и интерлюдий, должны быть конфискуемы и передаваемы старосте церкви или прихода, где будут собираемы такие суммы, для обращения их в пользу бедных этого прихода. [...]

Далее приказывается и повелевается: все лица, которые будут присутствовать, и все зрители, которые будут смотреть театральные представления или интерлюдии, запрещенные настоящим декретом, каждый раз будут подвергаться штрафу, уплачивая сумму в пять шиллингов в пользу бедных прихода, в котором данное лицо в это время проживает, если сами эти лица признали себя виновными или если это будет под клятвою под-

тверждено одним свидетелем перед каким-нибудь из мировых судей графства, города или городской корпорации, где совершен означенный проступок⁴.

Все три декрета приведены в книге: W. C. H a z l i t t, *The English drama and stage under the Tudor and Stuart princes*, pp. 63—70.

СУДЬБА АКТЕРОВ ПОСЛЕ ЗАКРЫТИЯ ТЕАТРОВ

Лав. Скажи, пожалуйста, Трумен, что случилось с этими актерами, когда театры были закрыты и началось восстание?

Трумен. Большинство из них (кроме Лоуина, Тейлора и Полларда, отошедших от дела по старости) ушли в королевскую армию и, как добрые люди и верные подданные, служили своему старому хозяину, хотя и в несколько иной, но благородной должности. [...] Я не слышал, чтобы кто-нибудь из выдающихся актеров был на другой стороне¹, за исключением одного Свенстона: он объявил себя пресвитерианцем², занялся ремеслом ювелира и жил в Ольдерменбюри. [...] Остальные либо пропали без вести, либо положили свою жизнь за короля. Когда война кончилась и роялисты были совершенно сломлены, большинство из оставшихся в живых актеров собралось в Лондоне и для поддержания своего существования пытались возродить старое ремесло. Из случайных членов разных трупп они составили единую труппу и зимой перед убийством короля в 1648 году рискнули с наивозможной осторожностью и тайной ставить спектакли в театре Кокпит. В течение трех-четырех дней они делали это беспрепятственно, но, наконец, во время представления трагедии «Кровожадный брат»³ отряд пехоты окружил театр, захватил их в середине спектакля и отвел в костюмах, не дав им даже переодеться, в Хеттон-хауз, а оттуда в тюрьму. Там их продержали некоторое время, после чего, отобрав у них костюмы, выпустили их на свободу. Затем, во времена Оливера Кромвеля, актеры имели обыкновение тайно играть на расстоянии трех-четырех миль от города, то там, то здесь, иногда в домах знати, особенно в Голланд-хаузе в Кенсингтоне, где в небольшом количестве встречались знать и дворянство, собиравшие для них небольшую сумму денег. Александр Гофф, актер, игравший женские роли в театре Блекфрайарс, [...] обыкновенно исполнял здесь подготовительную работу, объявляя о времени и месте спектакля. На рождестве и во время Варфоломеевской ярмарки актеры подкупали коменданта стражи в Уайтхолле и таким способом получали разрешение играть в течение нескольких дней в театре «Красный бык». Однако, несмотря на это, солдаты чинили им порой затруднения.

Из анонимного очерка истории английского театра («*Historia Histriónica*», 1699). Напечатано в серии «*Dodsley's Collection of old english plays*», переизданной W. C. Hazlitt, т. XV, 1876, стр. 408—412.

ПЕРВЫЙ АНГЛИЙСКИЙ ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ПРИ КРОМВЕЛЕ¹

(«Осада Родоса» Девенанта, 1656)

1

Описание просцениума

Украшение (арка просцениума), окружавшее сцену, состояло из нескольких колонн, которые поддерживали большой фриз. В середине фриза находился щит, на котором было написано: «Родос». Щит поддерживался различными военными доспехами: здесь находились военные эмблемы нескольких наций, отличившихся при защите острова: это были французы, немцы, испанцы, итальянцы, овернцы² и англичане. [...] Главное украшение фриза составляла малинового цвета драпировка, к которой были прикреплены военные трофеи: на правой стороне такие, которые употребляются у западных народов, вместе со знаком ордена Родосских рыцарей; на левой—такие, которые находятся в особом почете в восточных странах, с турецким полумесяцем на старинном щите.

2

Описание декорации первой картины

По открытии занавеса на фоне светлого неба появлялся морской берег с крутыми скалами и высокими утесами, с растущей на них зеленью. [...] Сзади открывался вид на город Родос, когда он был в цветущем состоянии, с видом на сады и холмы вокруг него, насколько тесный размер помещения позволял это изобразить. На горизонте в море изображен был турецкий флот, направляющийся к мысу в нескольких милях от города³.

Из предисловия Девенанта к первому изданию его «Осады Родоса» (D a v e n a n t, The Siege of Rhodes, London, 1656). Приведено в статье: А. С. Бул г а к о в, Английский театр при пуританах. Сб. «О театре», временник Отдела истории и теории театра Гос. института истории искусств, вып. II, Л., 1927, стр. 55—56.

ПРИМЕЧАНИЯ

ДЕКРЕТЫ ПАРЛАМЕНТА О ЗАКРЫТИИ ТЕАТРОВ И О ПРЕКРАЩЕНИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЛА В АНГИИ

¹ Ирландия названа в этом декрете раньше Англии потому, что в ней вспыхнуло в 1641 году восстание, поднятое солдатами демобилизованной по требованию парламента ирландской армии, созданной Страффордом.

² Издание этого второго декрета против театра вызвано было тем, что первый декрет 1642 года постоянно нарушался, и это заставляло пуританское правительство приступить к слову театральным зданиям. Так, в 1644 году был снесен шекспировский театр «Глобус».

³ Актеры интерлюдий здесь и ниже противопоставляются «театральным актерам», или «исполнителям пьес», повидимому, по чисто жанровому признаку, поскольку для исполнения интерлюдий (фарсов) требовались совершенно иные данные, чем для исполнения серьезных пьес.

⁴ Несмотря на большую строгость этого декрета, он также нарушался, как и предыдущие, что побудило пуританское правительство еще более ретиво, чем до того, разрушать театральные здания, сохранившиеся от дореволюционных лет: в 1649 году были снесены театры «Фортуна» и «Феникс», а в 1655 году—театр «Блекфрайарс».

Судьба актеров после закрытия театров

¹ Монархические, верноподданнические настроения большинства английских актеров подготовлены политикой поддержки их против преследований пуританских городских властей, которую культивировала английская монархия.

² Пресвитерианцы—партия республиканской крупной буржуазии и верхушки нового дворянства. В церковной области они отвергали власть епископа и признавали только власть пресвитера (священника).

³ Речь идет о трагедии Джона Флетчера «Кровожадный брат, или Ролло, герцог Нормандский» (1616).

Первый английский оперный спектакль при Кромвеле

¹ Во время протектората Кромвеля в Англии происходит возрождение придворного театра. Главным организатором этих спектаклей, рассчитанных на весьма узкий круг зрителей, был драматург Вильям Девенант (1606—1668), начавший свою деятельность в придворном театре перед революцией.

² Овернцы—жители Оверни, старой французской провинции, расположенной в области потухших вулканов, так называемого Центрального горного массива.

³ Характерной особенностью этого спектакля является использование в нем перспективных писанных декораций кулисного образца.

ТЕАТР ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ

ПЛЕХАНОВ ОБ АНГЛИИ ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ

1

Когда реставрация Стюартов временно восстановила в Англии господство старого дворянства, это дворянство не только не обнаруживало ни малейшего стремления *подражать* крайним представителям революционной мелкой буржуазии, *пуританам*, но проявило сильнейшую склонность к привычкам и вкусам, *прямо противоположным* пуританским правилам жизни. Пуританская строгость нравов уступила место самой невероятной распушенности. Тогда стало хорошим тоном—любить и делать то, что запрещали пуритане. Пуритане были очень религиозны; светские люди времен реставрации шеголяли своим безбожием. Пуритане преследовали театр и литературу; их падение дало сигнал к новому и сильному увлечению театром и литературой. Пуритане носили короткие волосы и осуждали изысканность в одежде; после реставрации явились на сцену длинные парики и роскошные наряды. Пуритане запрещали игру в карты; после реставрации картежная игра стала страстью и т. д., и т. д. Словом, тут действовало не *подражание*, а *противоречие*, которое, очевидно, тоже коренится в свойствах человеческой природы. Но почему же противоречие, коренящееся в свойствах человеческой природы, проявилось с такой силой в Англии XVII века во взаимных отношениях буржуазии и дворянства? Потому, что это был век очень сильного обострения борьбы между дворянством и буржуазией, а лучше сказать,—всем «третьим сословием». Стало быть, мы можем сказать, что хотя у человека, несомненно, есть сильное стремление к подражанию, но это стремление проявляется лишь при известных *общественных отношениях*, например при тех отношениях, которые существовали во Франции XVII века, где буржуазия охотно, хотя и не очень удачно, подражала дворянству: вспомните Мольерова «*Мещанина во дворянстве*». А при других общественных отношениях стремление к подражанию исчезает, уступая место противоположному стремлению, которое я назову пока стремлением к *противоречию*.

Впрочем, нет, я выражаюсь очень неправильно. Стремление к подражанию не исчезло у англичан XVII века: оно, наверное, с прежней силой проявилось во взаимных отношениях людей *одного и того же класса*. Бельжам¹ говорит о тогдашних англичанах высшего общества: «Эти люди даже не были неверующими; они отрицали а рiогi, чтобы их не приняли за круглоголовых² и чтобы не давать себе труда думать». Об этих людях мы, не боясь ошибиться, можем сказать, что они отрицали из *подражания*. Но, *подражая* более серьезным *отрицателям*, они тем самым *противоречили пуританам*. *Подражание являлось*, стало быть, *источником противоречия*. Но мы знаем, что если между английскими дворянами слабые люди *подражали* в неверии

более сильным, то это происходило потому, что неверие было делом хорошего тона, а оно стало таковым единственно только в силу *противоречия*, единственно только как реакция против пуританства,—реакция, которая в свою очередь явилась результатом вышеуказанной *классовой борьбы*. Стало быть, *в основе всей этой сложной диалектики психических явлений лежали факты общественного порядка*.

Письма без адреса (1899—1900).
Письмо первое. Г. В. Плеханов,
Искусство и литература, ред.
Н. Ф. Бельчикова, Гослитиздат, М.,
1948, стр. 52—53.

2

Припомнив сказанное выше о нравах английского придворного дворянства времен реставрации Стюартов, вы, надеюсь, без труда согласитесь, что обнаружившееся в них стремление к противоречию представляет собой частный случай действия в *общественной психологии Дарвинова начала антитеза*³. Но тут надо заметить еще вот что.

Такие добродетели, как трудолюбие, терпение, трезвость, бережливость, строгость семейных нравов и проч., были очень полезны для английской буржуазии, стремившейся завоевать себе более высокое положение в обществе. Но пороки, противоположные буржуазным добродетелям, были, по меньшей мере, бесполезны английскому дворянству в его борьбе с буржуазией за свое существование. Они не давали ему новых средств для этой борьбы и явились лишь как ее психологический результат. Полезно для английского дворянства было не его стремление к порокам, противоположным буржуазным добродетелям, а то чувство, которым вызвано было это стремление, т. е. ненависть к тому классу, полное торжество которого означало бы столь же полное разрушение всех привилегий аристократии. Стремление к порокам явилось лишь как *соотносительное изменение* (если можно здесь употребить этот термин, заимствуемый мною у Дарвина). В общественной психологии очень часто совершаются подобные *соотносительные* изменения. Их необходимо принимать во внимание. Но столь же необходимо помнить при этом, что *в последнем счете* и они вызываются общественными причинами.

Из истории английской литературы известно, как сильно отразилось указанное мною и вызванное классовой борьбой психологическое действие начала антитеза на эстетических понятиях высшего класса. Английские аристократы, жившие во Франции во время своего изгнания, познакомились там с французской литературой и французским театром, которые представляли собою образцовый, единственный в своем роде продукт утонченного аристократического общества и потому гораздо более соответствовали их собственным аристократическим тенденциям, нежели английский театр и английская литература века Елизаветы. После реставрации началось господство французских вкусов на английской сцене и в английской литературе. Шекспира стали третировать так же, как третировали его впоследствии, ознакомившись с ним, французы, твердо державшиеся классических традиций,—т. е. как «*пьяного дикаря*»⁴. Его «*Ромео и Джульетта*» считалась тогда «*плохой*», а «*Сон в летнюю ночь*»—«*глупой и смешной*» пьесой; «*Генрих/III*»—«*наивным*», а «*Отелло*»—«*посредственным*». Такое отношение к нему не вполне исчезает даже и в следующем столетии. Юм⁵ думал, что драматический гений Шекспира обыкновенно преувеличивается по той же причине, по которой кажутся очень большими все уродливые и непропорционально сложные тела. Он упрекает великого драматурга в полном незнании правил театрального искусства (total ignorance of all theatrical art and conduct⁶). Поп⁷ сожалел о том, что Шекспир писал для народа (for the people) и обходился без покровительства со стороны двора, без поддержки со стороны придворных (the protection of his prince and the encouragement of the court⁸).

Даже знаменитый *Гаррик*⁹, горячий поклонник Шекспира, старался *облагородить* своего «идола». В своем представлении «Гамлета» он опускал, как слишком грубую, сцену с могильщиками. К «Королю Лиру» он приделал счастливую развязку. Но зато *демократическая* часть публики английских театров продолжала питать самую горячую привязанность к Шекспиру. Гаррик сознавал, что, переделывая его пьесы, он рисковал вызвать бурный протест со стороны этой части публики. Его французские друзья делали ему в своих письмах комплименты по поводу «мужества», с которым он встречал эту опасность: «*Car je connais la populace anglaise*»¹⁰, прибавлял один из них.

Распушенность дворянских нравов второй половины семнадцатого столетия отразилась, как известно, и на английской сцене, где она приняла поистине невероятные размеры. Комедии, написанные в Англии в промежуток времени с 1660 по 1690 год, почти все без исключения принадлежат, по выражению Эдуарда Ангеля¹¹, к области порнографии. Ввиду этого можно а priori сказать, что рано или поздно в Англии должен был явиться, по началу антитеза, такой род драматических произведений, главной целью которого было бы изображение и превознесение домашних добродетелей и мещанской чистоты нравов. И такой род действительно создан был впоследствии умственными представителями английской буржуазии.

Письма без адреса (1899—1900). Письмо первое. Г. В. Плеханов, Искусство и литература, Гослитиздат, М., 1948, стр. 57—58.

СОСТОЯНИЕ АНГЛИЙСКОГО ТЕАТРА В ПЕРИОД РЕСТАВРАЦИИ

Вскоре после Реставрации актеры короля некоторое время играли публично в театре «Красный бык», а затем перешли во вновь выстроенное здание на Вер-стрите около Клер-Маркета. Здесь они оставались год или два, после чего перешли в королевский театр Дрюри-Лен, где впервые были применены декорации, незадолго до того введенные на публичной сцене сэром Вильямом Девенантом в старом театре герцога Линкольнс-Инн-Фильдс, а затем еще более усовершенствованные добавлением различных машин мистером Беттертоном в новом театре Дорсет-Гарден, что было весьма дорого и обременительно для актеров. Это очень ухудшило их доходы по сравнению с тем, что было раньше; как я слышал от одного из них, через несколько лет после Реставрации каждый полный пайщик в труппе мистера Харта получал по 1000 фунтов в год.

Около того времени, когда на лондонской сцене впервые появились декорации, женщины научились исполнять женские роли. С тех пор мы видели в обоих театрах несколько актрис, по заслугам прославленных как своей красотой, так и своей превосходной игрой. А некоторые пьесы, в особенности «Свадьба священника»¹, все сплошь исполнялись одними женщинами, подобно тому как прежде их играли одни мужчины. Так продолжалось в течение двадцати лет, пока мистер Харт и некоторые из стариков, почувствовав утомление, не начали подумывать об отставке. Тогда обе труппы задумали объединиться²; но недавно, как ты знаешь, они сочли не менее подходящим снова разделиться, хотя обе труппы сохранили название «слуг его величества»³. Все это время театральная музыка ежегодно совершенствовалась и в настоящее время достигла высшего совершенства, какое мне только известно. Но, несмотря на все такие преимущества, репутация театра и любовь к нему публики сильно упали. В недавнее время

некоторые оказались сурово настроенными против театра и с трудом считали терпимой постановку пьес на сцене.

Из анонимного очерка истории английского театра («*Historia Histriónica*», 16£9). Напечатано в серии «*Dodsley's Collection of Old English Plays*», переизданной W. Hazlitt, т. XV, 1876, стр. 412—413.

ПОЛОЖЕНИЕ АКТЕРОВ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ПОСЛЕ РЕСТАВРАЦИИ

Десять человек из труппы короля состояли в придворном штате и получали каждый по десяти ярдов красного сукна, а также определенное количество кружев для придворных одеяний. В патентах, выданных им лордом-камергером, они именовались, «джентльменами великой палаты». Распространялись ли такие привилегии на труппу герцога, я в точности не знаю; но и те и другие пользовались большим почетом у публики и таким расположением двора, что последний не только часто удостаивал своим посещением их публичные спектакли, но и входил в их частные дела и в вопросы театрального управления; в итоге все частные недоразумения, претензии и жалобы актеров обычно разрешались лично королем или герцогом. Эти актеры не только в совершенстве владели своим искусством, но имели также два важных преимущества, которые вряд ли когда-нибудь еще будут иметь место. Первым преимуществом было немедленно полученное ими разрешение начать спектакли после длительного запрещения их во время гражданской войны и последовавшей за ней анархии. Какой аппетит после столь длительного поста должен был быть у посетителей театра к тем живым и разнообразным развлечениям, которые были уготованы для них Шекспиром! Вторым преимуществом, которое я имею в виду, было появление актрис, тогда как до Реставрации женщины на английской сцене вовсе не выступали¹, а все женские роли в прежних театрах исполнялись мальчиками или молодыми людьми наиболее женственной наружности.

Из мемуаров актера-драматурга Коллея Сиббера («*An apology for the life of Colley Cibber, comedian*», 1740).

СПЕКТАКЛЬ ТРУППЫ ГЕРЦОГА (1676)

Мы посетили театр принца Йоркского, в котором слышали одно лишь бормотанье. Актеры были одеты в костюмы французской моды, но пышность этих костюмов была не больше, чем у наших провинциальных трупп. Помещение, в котором они играют, несравненно лучше и более приспособлено для игры, чем те помещения, в которых выступают наши актеры. В партере, имеющем вид амфитеатра, публика сидит¹; здесь никогда, не слышно шума. В театре только семь лож, каждая из которых может вместить до двадцати человек, и столько же наверху, а еще выше—парадиз. [...] Галерея предназначается для лакеев, которые допускаются сюда бесплатно. Играют здесь по большей части комедии, осмеивающие наши нравы². Композиция хорошая; англичане претендуют на то, что их поэзия превосходит нашу свободой выражения. Они не соблюдают правила единства времени и никаких других правил, которыми мы стесняем произведения французского театра.

Из неопубликованного «Путешествия в Англию» Франсуа Брюне (1676). Приведено в книге: L. Hotson, *The Commonwealth and Restoration stage*, 1928, стр. 234—235.

ЗАЩИТА ДРАЙДЕНОМ РИФМОВАННОГО СТИХА

Вопрос о допустимости применения героического стиха¹ в серьезной пьесе в настоящее время не подлежит обсуждению, потому что он уже завладел сценой, и я утверждаю, что в наше время очень немногие из трагедий принимаются без него. Все аргументы, выдвигаемые против него, могут быть сведены лишь к тому, что он не столь близок к разговорной речи, как проза, и потому не так естествен. Но всем сведущим в поэзии ясно, что серьезная пьеса не должна точно имитировать разговорную речь. Если бы нельзя было ничего приподнять над этим уровнем, основы поэзии были бы разрушены. А раз вы свободно допустили, что мысль может быть экзальтирована и что образы и поступки могут быть приподняты над жизнью и описаны разговорной речью без рифмы, это незаметно ведет вас от вашего принципа к моему: вы уже так далеко ушли вперед на своем пути, что отказались от подражания обыденной разговорной речи. Вы уже ушли дальше, и продолжать оставаться там, где вы находитесь, равносильно тому, как если бы вы расположились в открытом поле между двумя гостиницами. Вы уже утратили то, что называете «естественностью», и не достигли последней ступени совершенства искусства. Мы очень долго обманывались в силу привычки. Так как Шекспир и Флетчер не пошли дальше, мы считали, что здесь-то и должно воздвигать «столпы» поэзии и что если они превосходно описывали страсти без рифмованного стиха, значит, нельзя описывать страстей рифмованными стихами. Но время убедило большинство людей в ошибочности этого.

Из «Опыта о героических пьесах» Джона Драйдена (John Dryden, *Essay on Heroic Plays*, 1670). Напечатано в собрании его драматических произведений (*The Comedies, Tragedies and Operas*, v. 1, London, 1701, p. 381).

КРИТИКА ДРАЙДЕНОМ ДРАМ ШЕКСПИРА И ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ

Язык, разговор и ум усовершенствовались со времени последнего века. [...] Пусть всякий знающий английский язык прочтет внимательно произведения Шекспира и Флетчера, и я ручаюсь за то, что на каждой странице он встретит либо солецизмы¹ в языке, либо явственное отсутствие смысла. Большая часть их фабул состояла из смешных и бессвязных эпизодов; многие пьесы Шекспира основаны на невозможности или по крайней мере написаны таким низким слогом, что их комизм не возбуждает нашего смеха, а их серьезная часть—нашего интереса. Я бы легко мог доказать, что наш пресловутый Флетчер не знал ни искусства хорошо завязывать интригу, ни того, что называется благопристойностью в сценических произведениях. Например, его Филастер² ранит на сцене свою возлюбленную, его Пастушок³ позволяет себе два раза ту же грубость. [...] У Шекспира встречается много слов и еще больше фраз, почти непонятных; из тех же, которые понятны, одни грешат против грамматики, другие грубы, да и вообще его слог до того обременен образными выражениями, что кажется аффектированным и неясным. [Все прежние драматурги опускались до каламбуров и грубых фарсов], потому что они были лишены счастья слышать хороший разговор, не говоря уже о полнейшем отсутствии воспитания и знаний. В их веке было меньше любезности, чем в нашем; нынешние джентльмены хотят, чтобы их забавляли, показывая им их же смешные стороны. Они мирятся с тем, чтокакой-

нибудь кум Джон или Джек говорит языком, сообразным его положению, но для них не занимательны ни их кружки с пивом, ни их лохмотья.

Из послесловия к трагедии Драйдена «Завоевание Гренады» («Conquest of Granada», 1670). Приведено в книге: И. Тэн, Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы, ч. 2, СПб, 1871, стр. 103—104.

ДЖ. БУКИНГЕМ, Т. СПРАТ и М. КЛИФФОРД

РЕПЕТИЦИЯ¹
(767/)

Отрывок из пародийной комедии

ДЕЙСТВИЕ I

СЦЕНА I

Джонсон. Честный Франк! Всем сердцем рад тебя видеть. Давно ты в городе?

Смит. Не больше часа. И если бы я здесь тебя не встретил, я бы сам пошел искать тебя. Очень уж хочется поговорить с тобой о всех странных и новых вещах, о которых мы слышали в деревне.

Джонсон. И мне, по правде говоря, тоже очень хотелось посмеяться с тобой над всеми наглými, скучными и фантастическими вещами, от которых мы тут донельзя устали.

Смит. Скучное и фантастическое! Это отличное сочетание. Скажи, что делают наши деловые люди?

Джонсон. Я никогда не справляюсь о них. Ты знаешь, что у меня другие склонности. Я люблю доставлять себе удовольствия по возможности больше, а неприятности другим по возможности меньше; поэтому естественно, что я избегаю общества этих пышных щеголей, которые неумны, не чувствуют ни остроумия, ни удовольствий, а выглядят всегда степенными, один другого озабоченнее, в надежде, что о них подумают как о людях деловых.

Смит. Действительно, я всегда наблюдал, что эти ваши мрачные зрители—скучнейшие из людей.

Джонсон. Да, из птиц и из животных также: самая мрачная птица—сова, самое мрачное животное—бык.

Смит. Ну, а ты как живешь?

Джонсон. Да так, как обычно: ем и пью, как мне хочется; у меня есть подруга, с которой я провожу время в полдень; иногда смотрю пьесы. Сейчас идут такие отвратительные, чудовищные вещи, что они почти заставляют меня отказаться от сцены и начать жить солидно и бессмысленно, подобно нашим деловым людям, что я считаю наиболее интересным времяпрепровождением.

Смит. Действительно, я слышал, что ты видел за последнее время очень много новых пьес; наши провинциальные умники расхваливают их.

Джонсон. То же делают и некоторые городские умники, но они—ишики нового сорта.

Смит. Нового сорта! Какого же?

Джонсон. Ну, как же! Это ценители искусства, это учтивые особы, это шутники, которые презирают подражание природе и делают все, чтобы возбуждать и удивлять!

Смит. Возбуждать и удивлять! Умоляю, разъясни мне значение всего этого

Джонсон. Честно говоря, это тяжелая задача,—я сам этого не понимаю. Эта фраза, которая ходит среди них, чтобы выразить их непонимание этих вещей. Я постараюсь сказать как можно точнее. Это борьба, влюбленность, спанье, рифмы, смерть, танцы, пенье, крик и все остальное, кроме мысли и смысла.

Мистер Бейс проходит по сцене.

Бейс. Ваш раболепнейший, ваш преданнейший покорный слуга, сэр.

Джонсон. О боже! Это же автор. Я пошлю его к тебе.

Смит. Нет, пожалуйста, оставь меня одного.

Джонсон. Ну ради бога, я приглашу его. *{Идет за ним.}* Вот он. Я поймал его. Прошу вас, сэр, ради меня, окажите внимание этому моему другу.

Бейс. Сэр, в пределы моих небольших способностей входит не оказывать внимание, но получать его, в особенности от особы, которая носит тот благородный титул, с которым вы ко мне обратились, любезный сэр. Ваш слуга.

Смит. Ваш покорный слуга, сэр.

Джонсон. Ну, а теперь окажите мне внимание.

Бейс. Да, сэр. В чем дело?

Джонсон. Расскажите ему о сущности вашей последней пьесы.

Бейс. Сущность? Вы имеете в виду сюжет?

Джонсон. Ну да, что-нибудь в этом роде.

Бейс. Боже мой, сэр, интрига сейчас совершенно выпала у меня из головы. Но у меня есть новая в кармане, которую я могу назвать, она нигде еще не расцвела. Это совершенно новая и остроумная пьеса, лучше, чем моя последняя, а вы достаточно хорошо знаете, как та принимается. В общем ее будут читать, переписывать и исполнять, и приниматься она будет и партером, и ложами, и галеркой, как ни одна пьеса в Европе. Сегодня утром состоится ее последняя репетиция в таком виде, в каком она будет исполняться, и если вы и ваш друг окажете мне честь посмотреть ее в ее девственном наряде, то хотя, может быть, она и будет краснеть, но мне не будет стыдно показать вам ее наготу. Кажется, она у меня в кармане. *{Опускает руку в карман.}*

Джонсон. Сэр, я, признаться, не знаю, как ответить на это, но если вы пожелаете повести нас, я буду рад последовать за вами; надеюсь, друг мой, сделает, то же самое.

Смит. Сэр, у меня не будет более разумного занятия, если вы меня не возьмете с собой.

Бейс. Нет, нет. Не нужно благодарности. Вот моя книга об общих местах драмы—мать многих других пьес.

Джонсон. «Общие места драмы». Умоляю, скажите, что это такое?

Бейс. Это, сэр, несколько конкретных способов, которые мы, люди искусства, считаем нужным использовать.

Смит. Способы для сочинения?

Бейс. Да, сэр, таков мой взгляд. Я категорически утверждаю, что нет на земле человека, который мог бы выйти на сцену без помощи этих моих правил.

Джонсон. Ну, что же это за правила, прошу вас, расскажите.

Бейс. Первое мое правило—это правило трансверсии или двойное правило о том, как переводить стихи в прозу или прозу в стихи, или же в то и в другое, если вам будет угодно.

Смит. Да, но как вы действуете по этому правилу, сэр?

Бейс. Ничего нет легче, когда поймешь. Я беру в руки книгу, любую, которая у меня имеется дома или где угодно. Если в ней есть какая-нибудь интрига, я начинаю трансверсию, т. е. если это проза, то перевожу ее в стихи (это занимает некоторое время), а если это стихи, то перелагаю их в прозу.

Джонсон. Мне думается, мистер Бейс, что перевод стихов в прозу может быть назван перефразировкой.

Бейс. Честное слово, сэр, это очень хорошее замечание; отныне это так и будет называться.

Смит. А затем что вы делаете?

Бейс. Делаю моей собственностью, ибо оно так изменилось, что ни один человек потом уже не сможет узнать его. Мое следующее правило— правило записи в записную книжку. Вот послушайте.

Джонсон. Мы вас слушаем, продолжайте.

Бейс. Так вот! Я прихожу в кафе или в другое место, где бывают остроумные люди. Я принимаю такой вид, будто ни о чем не думаю (вы заметили?), но как только кто-нибудь заговорит—хлоп!—я это фиксирую и делаю тоже моей собственностью.

Джонсон. Но, мистер Бейс, не оказываетесь ли вы иногда в опасном положении, когда используете все это добытое с таким искусством?

Бейс. Нет, сэр, мир забывчив, люди никогда не замечают этих вещей.

Смит. Ну, мистер Бейс, а неужели среди всех ваших правил нет ни одного правила для выдумки?

Бейс. Это третье правило, и оно у меня в кармане.

Смит. Какое же это правило, хотел бы я знать?

Бейс. Вот, сэр, когда я хочу что-нибудь выдумать, я никогда не ломаю над этим голову, как другие; я просто перелистываю эту книгу, где у меня вкратце есть все то, что выдумано Персием, Монтенем, в трагедиях Сенеки, Горация, Ювенала, Клавдиана, Плиния, в жизнеописаниях Плутарха и у всех прочих, писавших по данному вопросу. Я в мгновение выбрасываю отдельные слова или вставляю свои собственные, и дело сделано.

Джонсон. Действительно, мистер Бейс, это самый верный и самый краткий способ сочинения, о каком я когда-либо слышал.

Бейс. Сэры, если вы почувствуете малейшее колебание в отношении эффективности этих моих правил, пойдите в театр, и там вы можете судить о них по результатам.

Смит. Мы следуем за вами, сэр.

Они уходят. Входят три актера.

Первый актер. Знаете вы свою роль?

Второй актер. Да, я ее знаю напамять, но я не понимаю, как ее нужно говорить.

Третий актер. Моя роль тоже в этом роде. Я не могу догадаться, в каком настроении я должен быть: огорченным, меланхолическим, веселым, влюбленным. Я не знаю, что делать.

Первый актер. Пустяки! Автор будет здесь сейчас, и он нам расскажет все. Вы должны знать, что это новый способ писать, и эти тяжелые вещи нравятся в сорок раз больше, чем старый понятный способ.

Второй актер. Хотя я и не согласен с вашим мнением, но так как это приносит нам деньги, то остальное не имеет значения.

George duke of Buckingham, *The Rehearsal* (1671). Перепечатано в книге: *British plays from the Restoration to 1820*, edited by Montrose V. Moses, Boston, 1929. Перевод Р. Усмановой.

ОБРАЗЕЦ ПРОЛОГА К КОМЕДИИ ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ¹

Когда наш поэт начинал писать, он, подобно молодому мужу в первую ночь, так волновался и метался, что положительно не давал своей музе спать спокойно. Но теперь медовый месяц уже прошел, а ему все-таки поне-

воле приходится продолжать свое дело, и он обязан, как подобает вежливому супругу, принуждать себя ради вашего удовольствия писать с трудом и симулировать истому, которая слабо напоминает впечатление прежних поцелуев. Но вы, подобно неудовлетворенным женам, находите ему заместителей: всякий владеющий пером вертопрах становится вашим милым. Быть может, дело делалось настолько же хорошо и до них, однако во всякой новой связи есть какая-то особенная прелесть. Ваши поэты работали для вас различными путями: один делал вам умных детей, другой—глупых; этот нравится вам какой-нибудь удачной острою, тот находит такой уголок, который не был еще затронут. Но если бы эти резвые любовники приходили исполнять работу ежедневно, то их плохонького умишка хватило бы ненадолго: эти ухаживатели годны только на один день. Вы имели других, которые являлись к вам чаще; этих вы отпустили благодаря их неспособности. Они пришли сперва с важностью и гордостью, но, слишком понадеясь на свои силы, они скоро плашмя упали перед вами. Вы долго выдерживали их бесполезную тяжесть, но, наконец, отбросили их с презрением. Что касается поэта этого вечера, хотя он и предъявляет вам свои права мужа, он, однако, не будет препятствовать вам в других развлечениях. Подобно моряку, он будет появляться редко и намерен надоедать вам не более трех раз в год—вот все то время, которое он возьмет от ваших кавалеров. Будьте любезны с ним сегодня, а завтра можете ему наставить рога.

Из пролога к комедии Драйдена «Любовь на один вечер» («An Evening Love»). Приведено в книге: А. А. Чебышев, Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века, СПб, 1897, стр. 19—20.

ВОЛЬТЕР О КОМЕДИИ ПЕРИОДА РЕСТАВРАЦИИ

1

Если в большинстве английских трагедий герои напыщенны, а героини сумасбродны, то взамен этого стиль комедии отличается большею естественностью, хотя эта естественность показала бы нам зачастую скорее правдивым изображением распущенности, чем картиною добрых нравов. Там все называется своим именем.

2

Из всех английских писателей наибольшей славы в области комедии достиг покойный Конгрив¹. Он написал немного пьес, но все они превосходны в своем роде. Они полны характеров, оттененных с чрезвычайной тонкостью; в них вас не поразит ни одна плохая шутка; вы находите в них повсюду разговор честных людей, поступающих, как мошенники: это доказывает, что Конгрив знал своих современников и что он жил в так называемом хорошем обществе.

Из «Философских писем» («Lettres philosophiques») Вольтера (1734). Приведено в книге: А. А. Чебышев, Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII века, стр. 12 и 34.

ПРИМЕЧАНИЯ

Плеханов об Англии периода Реставрации

¹ Бельжам Александр—историк английской культуры XVII века. Плеханов цитирует здесь его книгу «Публика и литераторы в Англии XVIII века» (Париж, 1881, на франц. яз.).

² «Круглоголовые»—кличка, которой обозначали в преддверии первой английской революции приверженцев парламента, то-есть представителей революционной буржуазии (в отличие от приверженцев короля, которых называли «кавалерами»).

³ Начало антитеза—установленный Дарвиным биологический закон, неосновательно отождествляемый Плехановым с противоречиями в жизни общества, с законами классовой борьбы.

⁴ «Пьяный дикарь»—выражение Вольтера о Шекспире.

⁸ Давид Юм (1711—1776)—английский буржуазный философ, экономист и историк. В данном случае Плеханов имеет в виду капитальную «Историю Англии» Юма (1754—1761).

⁶ «Полное незнание всякого театрального искусства и руководства» (англ.).

⁷ Александр Поп (1688—1744)—английский поэт и теоретик классицизма. Редактировал собрание сочинений Шекспира и написал в 1725 году критическое исследование об его творчестве.

⁸ «Покровительство своего государя и одобрение со стороны двора» (англ.).

⁹ Давид Гаррик (1716—1779)—величайший английский и европейский актер эпохи Просвещения. Его главной заслугой было возрождение Шекспира на сцене XVIII века.

¹⁰ «Ибо я знаю английскую чернь» (франц.). Это выражение приводится Ж. Жюссера-раном в его книге «Шекспир во Франции при старом режиме» (Париж, 1898, на франц. яз.).

¹¹ Плеханов ссылается здесь на работу немецкого ученого Эдуарда Энгеля «История английской литературы», вышедшую третьим изданием в Лейпциге в 1897 году.

Состояние английского театра в период Реставрации

¹ «Свадьба священника»—комедия Томаса Киллигрью.

² Эти две труппы именовались «труппой короля» во главе с Т. Киллигрью и «труппой герцога» во главе с В. Девенантом. Они слились в 1682 году в единую монопольную королевскую труппу театра Дрюри-Лен.

³ Здесь имеются в виду постоянные внутренние трения в труппе театра Дрюри-Лен между владельцем большинства паев театра адвокатом Кристофером Ричем и группой ведущих актеров театра во главе с Томасом Беттертоном, которые в 1695 году ушли из театра Дрюри-Лен и добились патента на открытие нового театра в помещении Теннисного зала Лизля.

Положение актеров в первые годы после Реставрации

¹ Это не совсем точно. Первая английская актриса мисс Колеман впервые выступила в опере Девенанта «Осада Родоса» в 1656 году.

Спектакль труппы герцога

¹ Автор этих строк, приехавший из Франции, привык к стоячему партеру французского театра.

² Эта фраза подчеркивает преобладание в репертуаре театра периода Реставрации французских комедий и написанных под их влиянием английских комедий.

Защита Драйденом рифмованного стиха

¹ «Героическим стихом» Драйден называет, как видно из контекста, не шекспировский белый стих, а попарно рифмованный пятистопный ямб, которым он заменяет двенадцатисложный александрийский стих французской трагедии. Свое название этот стих получил от того жанра «героической пьесы», в котором Драйден им пользовался («Император индейцев», «Тираническая любовь», «Завоевание Гренады испанцами», «Ауренг-Зеб»).

Критика Драйденом драм Шекспира и его современников

¹ Солецизм—синтаксическая ошибка, неправильность в литературной речи.

² Филастер—герой трагедии Бомонта и Флетчера «Филастер, или Истекающая кровью любовь» (1609?).

³ Пастушок—герой пьесы Флетчера «Верная пастушка» (1609—1610).

Репетиция

¹ «Репетиция»—пародийно-сатирическая пьеса, высмеивающая Драйдена и культивируемый им жанр «героической пьесы». Она написана группой аристократов во главе с герцогом Джорджем Букингемом. Ближайшими помощниками Букингема по сочинению этой пародии были Томас Спрат (будущий епископ), Мартин Клиффорд и, кажется, поэт Самуэль Бетлер. Действие пьесы происходит на подмостках театра, как в «Версальском экспромте» Мольера, который, безусловно, послужил образцом при сочинении «Репетиции». Здесь репетируется новая героическая пьеса, автором которой является Бейс, пародиру-

ющий наружность Драйдена, его голос, костюм и ужимки. Герой репетируемой пьесы — Дрокансер (это имя означает «Могу обнажить шпагу, сэръ») — надолго остался в Англии живым воплощением неумеренного бахвальства и ложного пафоса. Мы печатаем первую сцену комедии.

Образец пролога к комедии периода Реставрации

¹ Этот пролог к малоизвестной комедии Драйдена «Любовь на один вечер» приводится нами как образец драматургии периода Реставрации. Пролог к комедии на английской сцене того времени всегда произносился актрисами, что увеличивало пикантность произносимого двусмысленного текста.

Вольтер о комедии периода Реставрации

¹ Вильям Конгрив (1670—1729) — наиболее талантливый представитель комедии Реставрации. Его относят к этому периоду не по времени его деятельности, развертывающейся уже после Второй революции, а по стилю его пьес. Ему принадлежат четыре комедии: «Старый холостяк» (1692), «Двоедушный» (1693), «Любовь за любовь» (1695) и «Пути светской жизни» (1695). Вольтер лично познакомился с Конгривом в годы своего пребывания в Лондоне (1726—1729).

ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

ФРАНЦУЗСКИЙ
ТЕАТР

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА О ФРАНЦИИ XVI—XVII ВЕКОВ

1

Франция—та страна, где историческая борьба классов больше, чем в других странах, доходила каждый раз до решительного конца, где в наиболее резких очертаниях выковывались те меняющиеся политические формы, внутри которых двигалась эта классовая борьба и в которых находили свое выражение ее результаты. Средоточие феодализма в средние века, образец единой сословной монархии со времени ренессанса, Франция разгромила во время великой революции феодализм и основала чистое господство буржуазии с такой классической ясностью, как ни одна другая европейская страна.

Ф. Энгельс, Предисловие к третьему немецкому изданию «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» К. Маркса (1885). К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. I, М., 1948, стр. 210—211.

2

Так как государство возникло из потребности держать в узде противоположность классов; так как оно в то же время возникло в самих столкновениях этих классов, то оно, по общему правилу, является государством самого могущественного, экономически господствующего класса, который при помощи государства становится также политически господствующим классом и приобретает таким образом новые средства для подавления и эксплуатации угнетенного класса. [...] В виде исключения встречаются однако периоды, когда борющиеся классы достигают такого равновесия сил, что государственная власть на время получает известную самостоятельность по отношению к обоим классам, как кажущаяся посредница между ними. Такова абсолютная монархия XVII и XVIII веков, которая уравнивает друг против друга дворянство и буржуазию [...].

Ф. Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства (1884). К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1948, стр. 303—304.

3

[...] Сразу же, по крайней мере с момента возвышения городов, французская буржуазия становится особенно влиятельной благодаря тому, что

организуется в виде парламентов¹, бюрократии и т. д., а не так, как в Англии, благодаря одной торговле и промышленности. Это безусловно характерно даже и для современной Франции.

К. Маркс, Письмо Ф. Энгельсу от 27 июля 1854 г. К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, 1948, стр. 81.

4

[...] Россия же напоминает нам скорей Францию времен Людовика XIV и Людовика XV, когда финансовая, торговая и промышленная надстройка или, вернее, *фасад* общественного здания (имевший, правда, под собою гораздо более прочный фундамент, чем в России) выглядел насмешкой над застойностью главной отрасли производства (сельскохозяйственного) и над голоданием производителей.

К. Маркс, Письмо Н. Ф. Даниельсону от 10 апреля 1879 г. К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, М., 1948, стр. 321.

5

Но кроме немца Лютера был еще француз Кальвин. С чисто французской остротой² выдвинул он на первый план буржуазный характер реформации, придав церкви республиканский, демократический вид. Между тем как лютеранская реформация в Германии вырождалась, ведя эту страну к гибели, кальвинистская реформация послужила знаменем республиканцам в Женеве, в Голландии и в Шотландии, освободила Голландию от владычества Испании и Германской империи³ и доставила идеологический костюм для второго акта буржуазной революции, происходившего в Англии.

Ф. Энгельс, Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии (1886). К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в ДВУХ томах, т. II, М., 1948, стр. 379—380.

[...] Существуют два направления французского материализма: одно берет свое начало от Декарта, другое—от Локка. Последний вид материализма составляет, по преимуществу, французский образовательный элемент и ведет прямо к социализму. Первый, механический материализм, сливается с французским естествознанием. В ходе развития оба направления переключаются. [...]

В своей физике Декарт приписывает материи самостоятельную творческую силу и механическое движение рассматривает как проявление жизни материи. Он совершенно отделяет свою физику от своей метафизики. В границах его физики материя представляет собой единственную субстанцию, единственное основание бытия и познания.

Механический французский материализм примкнул к физике Декарта, в противоположность его метафизике. Его ученики были по профессии анти-метафизики, т. е. физики\...\

Метафизика XVII столетия, главным представителем которой во Франции был Декарт, должна была со дня своего рождения вести борьбу с материализмом. Материализм выступил против Декарта в лице Гассенди*, возродившего эпикурейский материализм. Французский и английский материализм всегда сохраняли внутреннюю связь с Демокритом и Эпикуром.

Другого противника картезианская метафизика встретила в лице *английского* материалиста *Гоббса*. Гассенди и Гоббс победили свою противницу спустя долгое время после своей смерти, в то время, когда она официально господствовала во всех французских школах.

К. Маркс и Ф. Энгельс, Святое семейство, или критика «критической критики» (1845), Соч., т. III, стр. 154—155.

7

При исторических зачатках капиталистического способа производства,— а каждый капиталистический *parvenue*⁵ индивидуально продельвает эту историческую стадию,—жажда обогащения и скупость господствуют как абсолютные страсти. Но прогресс капиталистического производства создает не только новый мир наслаждений; с развитием спекуляции и кредитного дела он открывает тысячи источников внезапного обогащения. На известной степени развития некоторый условный уровень расточительности, являясь выставкой богатства и, следовательно, средством получения кредита, становится даже деловой необходимостью для «несчастливого» капиталиста. Роскошь входит в издержки представительства капитала. К тому же капиталист обогащается не пропорционально своему личному труду или урезыванию своего личного потребления, как собиратель сокровищ, но пропорционально количеству той чужой рабочей силы, которую он высасывает, и тому отречению от всех жизненных благ, которое он навязывает рабочим. Правда, расточительность капиталиста никогда не приобретает того открытого характера, как расточительность разгульного феодала, наоборот, в основе ее всегда таится самое грязное скряжничество и скрупулезная расчетливость; тем не менее расточительность капиталиста возрастает с ростом его накопления, отнюдь не мешая последнему. Вместе с тем в благородной груди воплощенного капитала развертывается фаустовский конфликт⁷ между страстью к накоплению и жадной наслаждений⁷.

К. Маркс, Капитал, критика политической экономии, т. I (1867), Политиздат, 1950, стр. 599.

8

Нельзя не считать искусственной попытку найти у Корнеля романтически-средневековые корни или же подходить с аналогичным масштабом к Шекспиру (за исключением сырого материала, который он заимствовал у средних веков)⁸.

Ф. Энгельс, Воспоминания Иммермана (1841). К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. II, стр. 86.

9

Ты доказал, что рецепция римского завещания первоначально [...] основывалась на неправильном понимании. Но отсюда вовсе не следует, что завещание в своей *современной* форме,—каковы бы ни были те искажения римского права, посредством которых современные юристы его конструируют,—является *неправильно понятым* римским завещанием. В противном случае можно было бы сказать, что всякое достижение каждого предшествующего периода, усваиваемое периодом более поздним, представляет собою *неправильно понятое старое*. Так, например, несомненно, что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны,

столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы после того, как Дасье⁹ и другие правильно разъяснили им Аристотеля!...] Неправильно понятая форма есть как раз всеобщая форма, и на определенной ступени развития общества—форма, пригодная для всеобщего употребления.

К. Маркс, Письмо Фердинанду Лассалю от 22 июля 1861 г.
К. Маркс и Ф. Энгельс,
Соч., т. XXV, стр. 394—395.

ПУШКИН О ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

1

Во Франции просвещение застало поэзию в ребячестве, без всякого направления, безо всякой "силы. Образованные умы века Людовика XIV справедливо презрели ее ничтожность и обратили ее к древним образцам. Буало обнаружил свой Коран¹ — и французская словесность ему покорилась.

Сия лжеклассическая поэзия², образованная в передней и никогда не доходившая далее гостиной, не могла отучиться от некоторых врожденных привычек, и мы видим в ней все романтическое³ жеманство, облеченное в строгие формы классические.

О поэзии классической и романтической (1825). А. С. Пушкин, Поли, собр. соч. т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 36.

2

Упомянув об исключительном употреблении французского языка в образованном кругу наших обществ, г. Лемонте⁴ столь же остроумно, как и справедливо, замечает, что русский язык чрез то должен был непременно сохранить драгоценную свежесть, простоту и, так сказать, чистосердечность выражений. [...] Кто отклонил французскую поэзию от образцов классической древности? Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV⁵.

О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова (1825). А. С. Пушкин, Поли, собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 30.

3

Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем драма остается верною первоначальному своему назначению—действовать на множество, занимать его любопытство. Но тут драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное.

Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой. Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся

унизить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей—отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу (*un héros, un roi de comédie*⁸), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения. У Расина (например) Нерон не скажет просто: «*Je serai caché dans ce cabinet*»⁷,—но: «*Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame*»⁸. Агамемнон будит своего наперсника и говорит ему с напыщенностью: «*Oui, c'est Agamemnon*»⁹..-

О народной драме и драме «Марфа посадница» (1830). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 214—215.

4

Каким чудом посреди сего жалкого ничтожества, недостатка истинной критики и шаткости мнений, посреди общего падения вкуса вдруг явилась толпа истинно-великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века? Политическая ли щедрость кардинала Ришелье, тщеславное ли покровительство Людовика XIV были причиной такого феномена? Или каждому народу судьбою предназначена эпоха, в которой созвездие гениев вдруг является, блестит и исчезает?.. Как бы то ни было, вслед за толпою бездарных, посредственных или несчастных стихотворцев, заключающих период старинной французской поэзии, тотчас выступают Корнель, Паскаль, Боссюэт и Фенелон, Буало, Расин, Мольер и Лафонтен. И владычество их над умственной жизнью просвещенного мира гораздо легче объясняется, нежели их неожиданное пришествие.

У других европейских народов поэзия существовала прежде появления бессмертных гениев, одаривших человечество своими великими созданиями. Сии гении шли по дороге уже проложенной. Но у французов возвышенные умы с 17-го столетия застали народную поэзию в пленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности. Буало, поэт, одаренный мощным талантом и резким умом, обнаружил свое уложение, и словесность ему покорилась. Старый Корнель один остался представителем романтической трагедии¹⁰, которую так славно вывел он на французскую сцену.

Несмотря на ее видимую ничтожность, Ришелье чувствовал важность литературы. Великий человек, унизивший во Франции феодализм, захотел также связать и литературу. Писатели (во Франции класс бедный и насмешливый, дерзкий) были призваны ко двору и задарены пенсиями, как и дворяне. Людовик XIV следовал системе кардинала. Вскоре словесность сосредоточилась около его трона. Все писатели получили свою должность. Корнель, Расин тешили короля заказными трагедиями, историограф Буало воспевал его победы и назначал ему писателей, достойных его внимания, камердинер Мольер при дворе смеялся над придворными. Академия первым правилом своего устава положила: хвалу великого короля. Были исключения: бедный дворянин (несмотря на господствующую набожность) печатал в Голландии свои веселые сказки о монахинях¹¹, а сладкоречивый епископ в книге, исполненной смелой философии¹², помешал язвительную сатиру на прославленное царствование... Зато Лафонтен умер без пенсии, а Фенелон в своей епархии, отдаленный от двора за мистическую ересь.

Отселе вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая, немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы, ибо высшее общество, как справедливо заметил один из новейших писателей, составляет во всей Европе одно семейство.

О ничтожестве литературы русской (1834). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 310—312.

1

Очевидно, что классицизм, как его понимали французы и как он перешел от них к нам, был псевдоклассицизм¹, столько же походивший на греческий, сколько маркизы XVIII века походили на богов, царей и героев древней Греции. Неспособные по своему национальному духу проникнуть в сущность светлого мира древних греков,—они взяли нечто от внешних форм и думали, что, введя в свою quasi-трагедию² царей, наперсников и вестников, сделают ее греческою. [...] Смотреть на внешность мимо ее значения значит впасть в случайность. Возвышенную простоту греков, их поэтический язык, выходящий из пластического лиризма их жизни, французы думали заменить натянутою декламациею и риторическою шумихою. Они сами себя назвали классиками, и им все поверили! Так как основанием этого псевдоклассицизма была внешность и формальность, то понятно, отчего французская теория изящного была так проста и. определена: ничего нет легче, как судить о вещах по внешним признакам.

Горе от ума, сочинение А. С. Грибоедова (1839). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1948, стр. 461 — 462.

2

Для француза наука и искусство—средства для общественного развития, для отрешения личности человеческой от тяготящих и унижающих ее оков предания, моментального определения и временных (а не вечных) общественных отношений. И вот причина, почему литература французская имеет такое огромное влияние на все образованные народы; вот почему ее летучие произведения пользуются такою всеобщностию, такою известностию; вот почему они так и недолговечны, так эфемерны. Их содержание—интересы и вопросы настоящей минуты: с нею они возрождаются, с нею и проходят, ибо в этой кипящей жизнью земле завтра уже не интересует то, что интересовало вчера. Что такое Корнель и Расин, как не поэты придворного этикета, придворной утонченности жизни? И что герои и героини их так называемых трагедий, эти пудренные греки и римляне, эти гречанки и римлянки, с фижмами и мушками, как не представители выродившейся рыцарственности, любезные кавалеры и дамы блестящего двора Людовика XIV?.. Отцвела французская монархия с своими маркизами, контами³ и виконтами, с своими париками и фижмами—и гениальные трагедии пленяют только людей чуждых эстетического вкуса.

Русская литература в 1840 г. (1841). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1948, стр. 708.

3

История французской литературы блестит многими драматическими славами. Корнель и Расин почти два века считались первыми трагиками в мире, а после них—Кребильон⁴ и Вольтер. Но теперь ясно, что история драматической поэзии во Франции относится к истории костюмов, мод и общественных нравов доброго старого времени, но с историею искусства ничего общего не имеет⁵.

Разделение поэзии на роды и виды (1841). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1948, стр. 58.

4

Искусство во Франции всегда было выражением основной стихии ее национальной жизни: в веке отрицания, в XVIII веке, оно было исполнено иронии и сарказма; теперь оно одно исполнено страданиями настоящего и надеждами на будущее. Всегда оно было глубоко национальным, даже во времена псевдоклассицизма, натянутого подражания древним,—и Корнель, Расин, Мольер столько же национальные поэты Франции, сколько Вольтер, Руссо, а теперь Беранже и Жорж Занд⁶.

Сочинения Державина. Статья вторая (1843). В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1948, стр. 513—514.

5

К правилу Вольтера «все роды хороши, кроме скучного» наше время настоятельно прибавляет следующее дополнение: «и несовременного»,—так что полное правило будет: «все роды хороши, кроме скучного и несовременного». Поэтому мы, если не признаем безусловно хорошим всего, что имело огромный успех в свое время, то во всем этом видим хорошие стороны, смотря на предмет с *исторической* точки. Вследствие этого, удивляясь великим гениям Данте, Шекспира, Сервантеса, наше время не отрицает заслуг Корнеля, Расина и Мольера; не становясь на колени перед Ломоносовым, Державиным, Озеровым, Карамзиным, не видя в них слишком многого для себя собственно,—тем с не меньшим уважением произносим имена их, как людей, чьих творения, в *их* время, были *современно* хороши, то-есть удовлетворяли потребностям их современников. Чисто художественная критика, не допускающая исторического взгляда, теперь никуда не годится, как одно-сторонняя, пристрастная и неблагодарная⁷.

Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В. А. Соллогуба (1845). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1948, стр. 813.

6

Французская литература [...] вся вышла из общественной и исторической жизни и тесно слита с нею. Поэтому о французской литературе нельзя судить по готовой теории, не впадши в односторонность и не доходя до ложных выводов. Трагедии Корнеля, правда, очень уродливы по их классической форме, и теоретики имеют полное право нападать на эту [...] форму, которой поддался величавый и могущественный гений Корнеля вследствие насильственного влияния Ришелье, который и в литературе хотел быть первым министром, но теоретики жестоко ошиблись бы, если бы за уродливую псевдоклассическую форму корнелевских трагедий проглядели страшную внутреннюю силу их пафоса. Французы нашего времени говорят, что Мирабо⁸ обязан Корнелю лучшими вдохновениями своих речей. После этого удивляйтесь французам, что они забывают скоро свои романтические трагедии à la Шекспир⁹ и до сих пор читают и всегда будут читать старого Корнеля.

Мысли и заметки о русской литературе (1846). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1948, стр. 56.

7

Феодальная дикость и грубость нравов Европы средних веков совершенно исчезли только при Людовике XIV—представителе нового, противоположного эпохе рыцарства времени; но, исчезнув, эта феодальная дикость, естественно, уступила место изнеженности чувств. Мужчины и женщины исчезли: их заменили пастушки и пастушки, поэты вздыхали, охали и ахали, красавицы стонали, как горлинки, madame Дезульер¹⁰ воспевала барашков

и голубков, наивно завидуя их праву любить открыто, не стыдясь добрых людей. Это вздыхательное и чувствительное направление существовало в Европе до тех самых пор, как страшные бури и грозные волнения политические, разразившиеся над нею в конце прошлого века, не изменили ее характера и нравов.

Сочинения Александра Пушкина.
Статья первая (1843). В. Г. Б е л и н-
с к и й, Собр. соч. в трех томах,
т. 3, Гослитиздат, М., 1948, стр. 201.

ПЛЕХАНОВ О ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

Перенесемся [...] в один из тех парижских салонов, которые в течение первой половины XVII века устраивались в подражание знаменитому салону мадам де Рамбулье¹.

В самых модных салонах того времени мало говорили о *политике*, главный, почти исключительный интерес—*литература*. Какие же литературные произведения обсуждались салонными людьми того времени? Пример. В 1610 г. вышел роман Оноре д'Юрфе «Астрея»², и сразу приобрел огромную *знаменитость*. Действующие лица этого романа разделяются на три класса (действие в Галлии IV века нашей эры): 1) друиды и весталки; 2) рыцари и нимфы; 3) пастухи и пастушки. Пастухи и пастушки—это низший класс, как бы народ той фантастической страны, которая изображается у д'Юрфе. Но это очень утонченный народ. Автор говорит в предисловии, обращаясь к Астрее:

«Если тебя упрекнут, что ты не говоришь языком сельских жителей и что ни ты, ни твои товарищи не имеете запаха коз и овец, ответь, моя пастушка, что ни ты, ни окружающие тебя не принадлежите к числу тех нуждающихся пастухов, которые пасут свои стада, чтобы заработать себе на хлеб; но что вы выбрали это занятие единственно для того* чтобы жить в тишине и без стеснения».

Как видите, автор относится очень пренебрежительно к экономическому фактору; его герои—пастухи по склонности, а не по экономической необходимости. Их стада дают им мало труда; они занимаются больше *любовью*. Одно из действующих лиц, *Селадон*, имя которого сделалось нарицательным, пишет 12 заповедей любви, которые остальные спешат исполнить. Вот некоторые из этих заповедей:

- 1) Надо любить беспредельно.
- 2) Любить только одну женщину.
- 3) Не иметь иных страстей, кроме любви.
- 4) Защищать свою пастушку.

Повторяю, этот роман имел огромный успех. Им упивались целые поколения. Известный баснописец Лафонтен говорил о нем:

«Etant petit garçon, je lisais ce roman,
Et je le lis encore, ayant la barbe grise»³.

Ясно, что он соответствовал настроению. Это доказывается тем, что подобных романов было много и что они очень долго пользовались огромной популярностью. В 1654 г. вышел не менее знаменитый роман Сюдери «Клелия»⁴, который стал настоящим учебником галантности. Тут была помещена знаменитая *Карта Нежности*. Задача: как из города *Новая дружба* добраться до города *Нежность*? Их три: возьмем *Нежность*, основанную на *Уважении*. Вы едете так: Большой Ум, Красивые стихи, Галантное послание, Искренность, Великодушие, Щедрость, Честность, Точность, Уважение и Доброта. Приятнее всего *Нежность*, основанная на *Симпатии* (2-я Нежность на Признательности).

Эта «карта нежности» очень занимала посетителей тогдашних салонов. [...] В салоне нельзя произнести слово *грудь*. Неприлично. Почему? Потому

что напоминает блюдо: *телячья грудинка*. Стало быть, на эту литературу экономика тогдашней Франции не имела влияния? Прямого влияния—нет. Но Санчо Панса спрашивал Дон Кихота, на какие деньги разъезжают странствующие рыцари? Подобно этому можно спросить: на какие деньги жили салонные кавалеры и дамы, изучавшие «*карту нежности*».

Оноре д'Юрфе недаром предупредил читателя насчет того, что его герои—пастухи не по нужде, а по склонности. Он понимал, что, если бы они были людьми из настоящего народа, им невозможно было бы заниматься тем, чем они занимались в романе. Стало быть, для существования таких идеалов нужно существование такого класса, который *мог бы* жить без труда. Другими словами, нужно разделение общества на классы. Это разделение обуславливается *экономическими причинами*. Итак, экономика и здесь продолжает действовать, но она действует не непосредственно: она лишь создает то положение, при котором люди *могут* предаваться мечтам и страстям, как говорит наш Некрасов⁵.

Но ведь разделение общества на классы существует давно; оно существует и теперь. И теперь есть во Франции люди, живущие без труда; отчего же экономически обеспеченная Франция увлекалась романами д'Юрфе и Скюдери только в известный период своего развития?

Каждый раз, когда мы наталкиваемся на такой вопрос, мы должны выяснять себе, каково было настроение *предшествующей эпохи*.

Какова же была предшествующая эпоха во Франции? Это была эпоха религиозных войн, достигших своего апогея в знаменитую *Варфоломеевскую* ночь (24 августа 1572 г.). Произошло одичание нравов и, как реакция, явилась прециозность, жеманность. Это может показаться натянутым. Два автора: 1) Морильо—«Роман во Франции», 2) Г. Ланеон—автор известной «Истории литературы во Франции»⁶.

Морильо: «Ничто до такой степени не располагает умы к пасторали, как революция и гражданские войны. После ужасов Лиги общество необходимо должно было увлечься идеей мягкости и вежливости; товарищи Генриха IV, принеся с собой ко двору лагерную грубость, делали тем более необходимую перемену в языке и нравах. Это была именно та эпоха, когда Катерина де Вивонн перестала ходить на придворные собрания в Лувре и соединила вокруг себя избранное общество, которое гордилось своим чистым языком» и т. д.

Ланеон: «Трудно и представить себе, до какой степени развились невежество и грубость после 40 лет гражданской войны при дворе и в дворянстве. Тогда дамы, например, маркиза Рамбулье, стали воспитательницами высшего общества; они сдерживали грубый темперамент учтивостью и вежливостью и мало-помалу заменили грубые физические наслаждения—наслаждения духовными. Писатели помогали в этом дамам. И те и другие выигрывали от этой реформы нравов... Нелепо искать, как это сделал Кузен⁷, в тогдашних романах портрета тогдашнего общества: романы выражали его идеалы, были учебниками вежливости, воспитательными романами» и т. д.

Как видите, эта литература—классовая литература; литература данного класса на данной ступени его развития и при данных исторических обстоятельствах. Прециозность не могла быть долговечной. Она затрагивала *внешность*. Она была осмеяна Буало и Мольером. Но литература, вытеснившая романы д'Юрфе и Скюдери, тоже была литературой *классовой*. Возьмем трагедию. Корнель. Расин.

Выбор сюжетов.

Главные действующие лица: цари и герои. Это было отражением сословной монархии. К тому же буржуазия играла тогда подчиненную роль, не от нее зависели судьбы государства, а эти судьбы и представляют великий общественный интерес.

Психология героя. Сильная воля. Чем объясняется это? Психологией тогдашнего высшего класса. «Даже в женщинах того времени было

мало женственного,—говорит Лансон,—они жили более головой, нежели сердцем». Тут тоже еще сказывалось влияние предыдущей эпохи: «Борьба и смуты ведут к огрубению нравов, но они же закаляют характеры». Тот же Лансон в другом месте продолжает: «Поколение, выросшее среди воспоминаний об ужасном прошлом и среди потрясений еще тревожного настоящего, люди эпохи 30-летней войны и заговоров против Ришелье отличались сильной и даже грубой натурой... их романтический героизм соответствовал неодолимой потребности в усилении и в деятельности». Во второй половине XVII столетия, когда окончательно восторжествовала монархия Людовика XIV, характеры героев меняются: у Расина главное место: «в этой придворной жизни, после забот об угождении королю, единственным занятием является любовь, и монарх первый подает пример. Эта любовь завладела трагедией». Трагедия Расина—трагедия истинной страсти. Следовательно, тут отразилась психология высшего класса.

Об искусстве. Две лекции из цикла, прочитанного в Брюсселе, Льеже и Париже в 1904 г. Первая лекция. Г. В. Плеханов. Искусство и литература, Гослитиздат, М., 1948, стр. 342—346.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма о Франции XVI—XVII веков

¹ Парламент в дореволюционной Франции являлся не законодательным учреждением, как в Англии, а судебным. Парламентская, то-есть судейская, буржуазия отличалась в старой Франции независимостью, умением противостоять деспотическим замашкам французских королей.

² Слова Энгельса о «французской остроте» относятся к сфере общественно-политической практики, в которой французы выказали умение давать резкую и определенную постановку политических требований и делать все политические выводы из имеющихся предпосылок. Именно потому французам удалось осуществить классическую буржуазную революцию, разгромившую до конца феодальный абсолютизм.

³ Кроме того, под знаменем кальвинизма вели борьбу французские гугеноты, буржуазия и мелкая шляхта Польши, венгерское дворянство и часть буржуазии рейнских городов Германии. Не все перечисленные группы кальвинистов проводили последовательную буржуазную программу; у французских гугенотов, а также в Польше и Венгрии XVI века кальвинизм был знаменем борьбы передового дворянства против королевского абсолютизма.

⁴ Пьер Гассенди (1592—1655)—крупнейший французский философ-материалист XVII века, ярый противник схоластической философии и схоластицированного Аристотеля, возродивший античный атомизм Эпикура и Лукреция, дополнив его современными взглядами. Преподавая с 1645 года в Париже, Гассенди оказал влияние на передовых французских писателей середины XVII века, в том числе и на Мольера.

⁵ Рагвепи—новичок, выскочка (франц.).

⁶ Фауст в трагедии Гёте говорит о том, что в его груди живут две души, из коих одна влечет его к земле, а другая отрывает от земли и возносит к небесам.

⁷ Приведенный классический анализ скупости, данный Марксом в его «Капитале», чрезвычайно важен для анализа образов денежных людей и стяжателей в старинной французской комедии. В частности, он дает ключ к правильному пониманию образа мольеровского скупца Гарпагона.

⁸ Эти слова направлены Энгельсом против высказываний о литературе в «Воспоминаниях» немецкого писателя и драматурга К.-Иммермана (1796—1840), вышедших посмертным изданием в 1840 году. Иммерман доказывал здесь, что немецкая литература, в отличие от французской (Корнель) и английской (Шекспир), «имеет современное, неромантическое происхождение». Энгельс оспаривает это положение.

⁹ Андре Дасье (1651—1722)—французский филолог, автор критического издания «Поэтики» Аристотеля. В примечаниях, которыми он снабдил свой перевод «Поэтики», он доказал, что из трех единств, которые утверждались теоретиками классицизма, Аристотель требовал только соблюдения двух—времени и действия, к тому же понятых иначе, чем их понимали теоретики классицизма.¹

Пушкин о французской литературе XVII века

¹ Пушкин называет Кораном (то-есть священной книгой, содержащей свод наставлений и правил) французской поэзии поэму Буало «Поэтическое искусство» (1674), дававшую изложение всех эстетических догм и правил французского классицизма.

от
тра
сици

² Термины «лжеклассическая поэзия» и «лжеклассицизм» совпадают по своему значению с термином «ложноклассицизм», созданным Н. И. Надеждиным и воспринятым от него молодым Белинским.

³ Пушкин употребляет термин «романтический» в самых разнообразных значениях, понимая под романтизмом все, что не является классицизмом и что ему предшествовало.

⁴ П. Лемонте (1762—1826)—французский историк, член Французской академии, автор предисловия к сборнику басен Крылова, переведенных на французский язык.

⁵ Взгляд Пушкина на роль придворной аристократии в создании классицистской поэзии был для своего времени необычайно нов и свеж.

⁶ Герой, король комедии (*франц.*).

⁷ «Я спрячусь в этой комнате» (*франц.*).

⁸ «Спрятанный близ сих мест, я вас увижу, сударыня» («Британник», действие II, сцена 3).

⁹ «Да, это Агамемнон»—начальные слова трагедии Расина «Ифигения в Авлиде».

¹⁰ Пушкин имеет здесь в виду «Сида» Корнеля, который и по своей испанской тематике, и по своему красочному языку, и по вольному обращению в нем Корнеля с правилами классицизма близок к тем требованиям, которые выдвигались драматургами-романтиками в противовес классицистам.

¹¹ Речь идет о знаменитом баснописце Лафонтене, как авторе стихотворных «сказок» («contes»).

¹³ Речь идет о романе Фенелона «Приключения Телемаха» (1699).

Белинский о французской литературе XVII века

¹ Термин «псевдоклассицизм», употребляемый Белинским, тождествен терминам «лжеклассицизм» (Пушкин) и «ложноклассицизм» (Надеждин). Он выражает отрицательное отношение Белинского к французскому классицизму, который представляется ему сословным дворянским стилем, в корне чуждым тем принципам реализма и народности, которые присущи, по его мнению, всякому подлинному искусству. Резкость критики Белинским французского классицизма объяснялась тем, что этот стиль оказывал широкое влияние на консервативные течения в русской поэзии, препятствующие утверждению в ней начал реализма и народности.

³ Будто бы трагедию.

³ Конт (comte)—граф (*франц.*).

⁴ Клод-Проспер Жюлио де Кребийльон (1674—1762), обычно называемый (в отличие от своего сына, носившего те же имена) «Кребийльоном-старшим»,—наиболее видный из трагических поэтов начала XVIII века, эпигонов Расина. Пытался задержать упадок классицистской трагедии путем прививки ей «ужасной» тематики.

⁵ Явное полемическое преувеличение, противоречащее фактам.

⁶ В данном высказывании Белинского можно видеть симптом поворота к более правильной и объективной оценке французского классицизма, чем та, которая давалась в его более ранних статьях.

Данное высказывание Белинского окончательно закрепляет его приход к новому, историческому подходу к французскому классицизму, исключающему прежнее огульное отрицание классицизма с чисто эстетической точки зрения.

⁸ Оноре-Габриель Мирабо (1749—1791)—знаменитый деятель первых лет французской буржуазной революции, которого Маркс считал «величайшим оратором французской революции».

⁹ Белинский имеет здесь в виду в первую очередь романтические трагедии Виктора Гюго, к которым он относился резко отрицательно.

¹⁰ Антуанетта Дезульер (1634—1694)—французская писательница, писавшая преимущественно в галантно-пасторальном жанре.

Плеханов о французской литературе XVII века

¹ Катерина де Вивонн, маркиза Рамбулье (1588—1665) организовала около 1608 года в своем особняке регулярные собрания близких ей светских людей для бесед по вопросам литературы, философии и морали. Салон маркизы Рамбулье, бывший сколком с салонов итальянской аристократии, просуществовал до 1655 года. Периодом его высшего расцвета были годы 1624—1648, когда он являлся законодателем светских нравов и литературных вкусов.

³ Знаменитый пасторальный роман Оноре д'Юрфе «Астрея» выпускался частями (в три приема) в течение девяти лет (1610—1619) и остался незаконченным. После смерти д'Юрфе его секретарь Баро дописал роман и опубликовал две последние его части.

³ «Будучи маленьким мальчиком, я читал этот роман и читаю его еще сейчас, имея седую бороду» (*франц.*).

⁴ Роман Мадлены де Скюдери (1607—1701) «Клелия» вышел в свет в 1654—1661 годах.

⁵ Эти слова взяты Плехановым из стихотворения Некрасова «Ночь» («Успели мы всем насладиться...», 1858).

⁶ Обе цитируемые Плехановым книги французских литературоведов П. Морильо (P. Morillot) и Г. Лансона (G. Lanson) вышли в свет в 1894 году.

⁷ Философ Виктор Кузен (1792—1867) был главным исследователем французского галантного, «прециозного» общества XVII века.

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ XVI ВЕКА

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ДЕКЛАРАЦИЯ ПЛЕЯДЫ¹ (1549)

Что же касается до трагедий и комедий, то если короли и республики² пожелают восстановить их в их стародавнем величии, узурпированном фарсами и моралите, то я охотно посоветовал бы тебе заняться ими. Если же ты пожелаешь сочинять их для украшения твоего языка, ты знаешь, где ты должен найти их высшие образцы³.

Из манифеста Плеяды: «Защита и прославление французского языка»
Иоахима Дю Белле (J o a c h i n i
D и В e l l a y, La deffense et illustra-
tion de la langue française, 1549).

ГУМАНИСТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТРАГЕДИИ (1555)

Вместо комических персонажей низкого звания в трагедии выводят королей, князей и знатных вельмож.

Вместо счастливого завершения событий, как в комедии, в трагедии конец всегда мрачен, возбуждает сострадание и ужас. Содержанием для нее служат убийства, изгнания, потеря состояния, детей и родителей.[...]

Трагедия возвышенна; она говорит о предметах высоких как в основной своей теме, так и в побочных: в общем, в отношении своих персонажей она ничем не отличается от героических произведений!...]

Хор в трагедии—это собрание людей, мужчин или женщин, которые говорят все вместе. Он всегда должен быть на стороне автора, то-есть должен разъяснять идею произведения и суждения поэта. Он должен говорить наставительно, трепетать перед богами, осуждать пороки, угрожать злым, призывать к добродетели. Все это он должен выразить сжато и решительно.

Из «Поэтического искусства» Жака Пелетье (J a c q u e s P e l e t i e r, L'art poétique, Lyon, 1555). Приведено в статье: G. L a n s o n, L'idée de la tragédie en France avant Jodelle. «Revue d'histoire littéraire de la France», 1904, p. 545.

ПЕРВЫЕ ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ СПЕКТАКЛИ

(7552)

Эта комедия¹ и «Клеопатра»² были представлены в присутствии короля Генриха³ в Париже, в Реймском отеле, при больших изъявлениях восторга всех зрителей. Затем они были представлены еще в Бонкурском коллеже, в котором все окна были усеяны бесчисленным множеством знатных лиц, а двор был так набит школьниками, что все двери коллежа ломались от них. Я говорю об этом, как присутствовавший на этом спектакле. [...] Исполнителями были все люди с именем, ибо даже Реми Белло и Жан де ла Перюз⁴ играли главные роли,—таким большим уважением пользовался у них в то время Жоделль.

Из «Розысканий о Франции» Этьена Паскье (Estienne Pasquier, Recherches de la France, livre VII, 1611). Приведено в статье: G. Lanson, Etudes sur l'origine de la tragédie classique en France. «Revue d'histoire littéraire de la France», 1903, p. 186.

ЭТЬЕН ЖОДЕЛЛЬ

(1532—1573)

ДИДОНА, ПРИНОСЯЩАЯ СЕБЯ В ЖЕРТВУ'

(ок. 1558 г.)

Монолог Дидоны

Иди, постыдный лжец! Иди! Тебе не внемлю.
Ты италийскую ищи по морю землю.
О боги, будьте же в небесной вышине
Свидетелями вы и мстителями мне.
Пускай в далекий путь идешь ты без боязни,
Жестокие тебе судьбой таятся казни.
Караются злодей так скоро мрачным днем,
Но в слишком поздний час раскаянья огнем.
Так! Остров² тигров, львов, /тебе подобных, полный,
Куда твою корму приткнут морские волны,
Иль чрево страшных рыб, иль гряда диких скал,
О кои разобьет корабль твой злобный вал,
Иль затопленный трюм, когда твои ветрила,
И палубу, и руль разрушит молний сила,
Вот, вот твой скорбный гроб, и даже в смертный миг
С названием моим замолкнет слабый крик
Последний твой, Эней: «Дидона! О! Дидона!»
Услышит вздох волна, бурлива и бездонна.
Но и в посмертной тьме мои, мои черты
Встречать все осужден, клятвопреступник, ты
Затем, что, смертью погибнув беспримерной,
Везде с тобой в аду я буду тенью верной.
Ты скорби мне лишь дал, но в мраке жизни той
Тебе я отплачу всей, всей их полнотой.
О, как те велики посмертные страдания,
Коль ведаешь, что им не будет окончанья!
Бесчеловечно жизнь окончу я свою,
Но смерть убьет любовь, не ненависть мою.

" Etienne Jodelle, Didon se sacrifiant (1558). Перепечатано из книги: С. П и н у с, Французские поэты, характеристики и переводы, т. 1, СПб, 1914, стр. 275. Перевод С. П и н у с а.

РОБЕРТ ГАРНЬЕ

(1534—1590)

КОРНЕЛИЯ¹

(1574)

Цезарь²

Мне смерть готовят те, кому мной жизнь дана?

Антоний

Врагов униженных к нам дружба не верна.

Цезарь

Прияли от меня они все блага жизни.

Антоний

Но большим ведь они обязаны отчизне.

Цезарь

Иль родине я враг? Их приговор неправ!

Антоний

Им мнится, отнял ты у них исконность прав.

Цезарь

Я Риму подчинил стран отдаленных части.

Антоний

Но Рим с давнишних пор не терпит царской власти.

Цезарь

Кто силе может, кто противостать моей?

Антоний

Рабы, что груз клянут обьяввших их цепей.

Цезарь

Кто уцелел от войн, уж тот восстать не в силах.

Антоний

Живые мне страшней, чем спящие в могилах.

Цезарь

Но сделать их могу друзьями из врагов.

Антоний

Скорее всяк врагом из друга стать готов.

Цезарь

Дарами привлеку любовь толпы продажной.

Антоний

Ничем не склонишь тех, чье рвение отважна

Цезарь

Коль тщетно все добро, коль други мне грозят,
Кого ж мне не дрожать?

Антоний

Лишь тех, кто смертью взят..

Цезарь

Убить ли всех, на ком пятно есть подозренья?

Антоний

Другого средства нет, чтоб жить без опасенья.

Цезарь

Я предпочту не жить и тлеть среди костей,
Чем укреплять так жизнь, таким числом смертей.
Сияя, как звезда, все дни хочу, поверьте,
Так жить я, чтобы мне не умереть по смерти;
Хочу, земную плоть вручив земле в удел,
На небо взлететь на крыльях славных дел.
Иль мало прожил я для подвигов и славы?
Иль рано мне узреть Элизий величавый?
Нет, смертный час теперь мне душу не смутит*.
Не рано умер тот, кто умер знаменит.

Robert Garnier, Cornélie
(1574). Перепечатано из книги:
С. Пинус, Французские поэты,
характеристики и переводы, т. 1,
СПБ, 1914, стр. 280—282. Перевод
С. Пенуса.

ПЬЕР ДЕ ЛАРИ ВЕ

{ок. 1540—1612}

ДУХИ¹

{1579}

Отрывок из комедии

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА III

Северен, Фронтен,] Дезирс.

Северен. Куда, чорт подери, запропастился этот злополучный малый? Верно, провалился в нужник, чтобы не сказать дурного слова. Ах, бедняга Северен! Подумай только, на кого ты бестолку трудишься? Для кого копишь столько всякого добра? Для того, кто каждодневно тебя обманывает, кто всякий час доставляет тебе новые неудовольствия и предпочел бы видеть тебя мертвым, чем живым.

Дезире. Найдутся и другие, которые предпочтут то же самое.

Северен. Я скорее унесу все с собой в могилу, чем оставлю хоть медяк этому прощелыге, который не перестает мне всячески досаждать. Сегодня поутру я едва не умер, когда шел пешком в этот город, и так уморился, что мочи нет. Боюсь, как бы не заболеть, и все из-за того... чуть было не проговорился! Но чего я медлю и не захожу в дом, чтобы оставить там кошну, которая оттянула мне всю руку: ведь мне еще нужно разыскать своего сынка и наказать его по заслугам. "Где же, однако, ключи? Ах, вот они.

Дезире. Клянусь своей душой, он прихватил с собой мошну!

Северен. Господи! Что же это такое! Не испортился ли замок? Не надо вертеть в эту сторону, а не то совсем замкнешь. Должно быть, дверь заперта изнутри. Во всяком случае, у Урбена нет ключа и, сдастся мне, туда забрались вору. Нет, тут что-то неладно.

Фронтен. Что за безумец прикасается к этой двери?

Северен. Почему же я безумен, если прикасаюсь к тому, что мне принадлежит!

Фронтен. Поверьте мне и поступите, как я_ вам говорю.

Северен. Да чего ради?

Фронтен. А того ради, что в этом доме засели черти. *(Слевывает.)*

Сидящие внутри производят шум.

Северен. Увы! Что ты говоришь? Верно ли? Там засели черти?

Фронтен. Прислушайтесь. Слышите? Вот видите, что я говорю правду?

Северен. Ах, да!

Фронтен. Погодите, вы еще не то услышите.

Северен. Какой сатана, Фронтен, осатанил мой дом?

Фронтен. Почему я знаю?

Северен. Истинный господь, они раскрадут у меня все!

Фронтен. Да что у вас есть, кроме паутины?

Северен. А двери, а окна, а прочие части дома?

Фронтен. Вы правы; я забыл об этом.

Северен. Аяне забыл, так как это задевает меня за живое.

Дезире. Нечего сказать, дивная, бесценная обстановочка!

Фронтен. Вы, кажется, дрожите; не бойтесь: они не причинят вам никакого зла; вы только не сможете пользоваться своим домом.

Северен. И это ничего, по-твоему? А если они увяжутся за мной в деревню?

Фронтен. Наберитесь терпения.

Северен. Что за бессовестность вторгаться в чужое жилище! Хоть бы за наем заплатили? Но клянусь тельным крестом, я выгоню их оттуда, хотя бы мне пришлось поджечь дом.

Фронтен. Вы их порадуете: огонь им милее всего.

Северен. Ты прав, да к тому же я потеряю дом; лучше перережу им глотку.

Фронтен. Вот услышат это черти, так заставят вас заговорить другим языком, тем более, что они швыряют камни и черепицы в прохожих, которые и не думают их задирать. *(Слевывает.)*

Сидящие внутри выбрасывают черепицы.

Северен. Ох! Они разнесут весь дом!

Фронтен. Да, уж украшать они его не станут! Видите, как летят камни. Посторонитесь, а не то они вас покалечат.

Дезире. Теперь я понимаю, что задумал этот хитрец.

Северен.. Ах, Фронтен, я трепещу.

Фронтен. У вас есть все основания.

Северен. А они могут добросить сюда?

Фронтен. Нет, нет, не думаю.

Северен. Давно ли завелась эта нечисть? Меня никто не оповестил.

Фронтен. Не знаю, но ночи две тому назад, проходя мимо этого места, я услышал такой шум, словно небо на землю свалилось.

Северен. Замолчи, ты меня пугаешь-.

Фронтен. Соседи говорят, что черти иногда поют и играют на музыкальных инструментах, но чаще ночью, чем днем, а по большей части и вовсе не шумят.

Дезире. Отродясь не слыхал ничего забавнее.

Северен. Как же быть? Не вызвать ли отряд солдат, чтобы их укошнить?

Фронтен. Тише, черт подери!

Северен. Ты прав.

Фронтен. Достаточно колдуна или заклинателя, который изгонит их и заставит удалиться отсюда.

Северен. А они уйдут?

Фронтен. Всенепременно.

Северен. И не вернуться?

Фронтен. Может статься.

Северен. Впрочем, это безразлично, ибо клянусь тебе: как только они выйдут, я продам этот дом, хотя бы и на экю дешевле, чем он мне стоил.

Фронтен. Вот как! А бесы перебыют там больше, чем на двадцать пять экю.

Северен. Господи! Не говори этого, у меня стынет кровь! Увы, это произошло не по моей вине, а за грехи Урбена. Где этот негодник?

Фронтен. Вы держите его в деревне, а сами спрашиваете у меня, который живет в Париже.

Северен. Тебе это известно, ибо вы с Дезире разворачиваете его.

Фронтен. Скажите, пожалуйста, о чем думает этот человек! Ему мерещится, будто в доме у него ангелы, а там кишит чертями. *(Сплевывает.)*

Сидящие внутри производят шум.

Северен. Поверь, урбеновы бесчинства разрывают мне сердце. Ах, Фронтен, прошу тебя, пособи мне.

Фронтен. Очень я вам нужен, если я разворачиваю вашего сына.

Северен. Это только так говорится; я отлично знаю, что нельзя развратить того, кто не хочет, чтобы его развратили. Но оставим это; прежде всего мне необходимо изгнать чертей из моего дома, а затем я пойду к брату и посоветуюсь с ним, как мне быть. Но куда девать мошну?

Фронтен. Что это вы сказали про мошну?

Северен. Ничего я не говорил, ничего.

Фронтен. Не в этом ли доме лежит мошна с двумя тысячами экю?

Северен. Откуда мне взять две тысячи экю? Разве что две тысячи кукишей. Нашел тоже толстосума! Ступай, Фронтен, вперед; я потихоньку пойду за тобой.

Фронтен. Идите не торопясь; я подожду вас, с вашего разрешения.

Северен. Ступай, Фронтен, ступай; я не хочу, чтобы тебя бранили из-за меня, делай свои дела.

Фронтен. У меня, сударь, славу богу, никаких дел нет.

Северен. Мне хочется отдохнуть; уходи и оставь меня одного.

Фронтен. Пусть так, раз вам угодно побыть здесь. *(В сторону.)* Боюсь, как бы этот старый хрыч не устроил какой-нибудь каверзы; впрочем, у него нехватит сметки. Пойду разыщу Фортюне и распотешу его так, что он лопнет со смеху.

Северен. Теперь, когда никого больше нет, я могу удалиться. Господи, как я несчастен! И должно же было случиться, чтобы черти заняли мой дом и мне негде было спрятать мошну! Как поступить? Если я возьму ее с собой и брат это заметит, я погиб. В какое бы безопасное место ее сунуть?

Дезире. Ей суждено стать моей.

Северен. Поскольку за мной никто не следит, лучше всего положить ее сюда, в эту ямку, куда я уже клал ее, ни разу в том не раскаявшись. О прелестная ямочка, сколь многим я тебе обязан.

Дезире. И я тоже, если вы положите туда мошну.

Северен. А вдруг ее найдут? Раз промахнешься—беды не оберешься. Буду носить ее при себе: я пронес ее и не такое расстояние. Нет, у меня ее

не отнимут. Никто не подглядывает? Приходится смотреть в оба, а то как заподозрят, что у человека моего склада завелись деньги, так обязательно стащут.

Дезире. Им будет спокойнее в этой дыре.

Северен. Будь прокляты черти, мешающие мне оставить кошелек дома. Ах ты господи, что я говорю! Вдруг они подслушивают! Я в ужасном положении; все же лучше спрятать ее; хранила же ее судьба до сих пор, может быть, и теперь она меня не обездолит. Увы, кошелек мой, увы! Увы, душа моя! На тебя одного возлагаю надежды; не дай себя украсть, прошу тебя.

Дезире. Повидимому, он не выпустит кошелек из рук.

Северен. Как быть? Спрятать? Да, спрячу. Нет, не спрячу. А то, пожалуй, лучше спрятать; но прежде надо взглянуть, не следит ли кто-нибудь за мной. Боже! Мне кажется, что весь мир смотрит на меня, даже камни и балки и те подглядывают. Ах, ямочка моя, душечка, заступись за меня. Ну! Во имя господина и святого Антония Падуанского отдаю душу свою, о господи, в руки твои.

Дезире. Это так невероятно, что я не поверю, пока не увижу воочию.

Северен. Теперь особенно надо убедиться в том, что за мной не следят. Никого нет. Но как бы кто-нибудь не наступил на ямку и не вздумал посмотреть, что там такое, придется частенько сюда наведываться и не подпускать никого. А теперь я пойду туда, куда хотел, и поищу какого-нибудь способа выгнать чертей из моего дома. Обойду с этой стороны, чтобы не проходить мимо них.

Дезире. Я чувствую себя королем! Наконец наступил день, когда я покончу со всеми моими злоключениями. Чего же медлить? Или я дожидаюсь, чтобы мне кто-нибудь помешал? Ни-ни! Как старик оглядывался, когда прятал кошелек, так и я должен следить за тем, не видел ли кто-нибудь, как я ее похищал, а если видел, то кто именно. О святая, пресвятая ямка, как ты меня облагодетельствовала! Вот так находочка! Выросла передо мной как гриб после дождя. Поверьте, я предпочитаю этот грибок паре новых перчаток. Но заглянем внутрь, может быть, там одна только мелочь. Ого-го-го! Сверкает, как солнце,—одни золотые! Истинный бог, необычайный, удивительный поворот фортуны! Я уже потерял всякую надежду насладиться прелестями Лорансы, как вдруг в одно мгновение, когда я меньше всего этого ожидал, судьба бросает ее в мои объятия. Но чтобы побольше досадить старику, я опорочу кошелек и набью ее камнями: пусть думает, что она цела-целехонька. Господи, жаль, что при мне нет веревки: я сунул бы ее туда. Однако нельзя так поддаваться радости; надо обуздывать свои чувства, ибо, как говорится, кто не умеет переносить счастья, тот не перенесет и несчастья; впрочем, большего счастья и не могло выпасть на мою долю; если я когда-нибудь найду даже десять тысяч экю, я буду им меньше рад, чем этим. Но сюда идут. Не надо, чтобы меня видели. Вот, все уже в порядке, и никто не заметит, что я тут рылся.

Pierre de La Rivière, *Les Esprits* (1579). Приведено в книге: E. Fournier, *Le théâtre français aux XVI et XVII siècles*, Paris, 1871. Перепечатано из книги: Б. И. Пуршев, *Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения*, стр. 371—375. Перевод Г. И. Ярко.

ПРИМЕЧАНИЯ

Теоретическая декларация Плеяды

¹ Плеяда—кружок молодых французских поэтов-гуманистов, объединившихся на почве совместного изучения античной литературы вокруг поэта-филолога Жана Доре. Плеяда состояла из семи поэтов. Это были Пьер Ронсар, Иоахим Дю-Белле, Жак

Дора, Жан-Антуан Баиф, Реми Белло, Понтюс де Тиар, Этьен Жоделль. Манифест Плеяды был выпущен Дю-Белле и Ронсаром под названием «Защита и прославление французского языка» (1549). В этом манифесте реформе драмы посвящены только приводимые нами шесть строк.

² Под «республиками» манифест, повидимому, подразумевает вольные цеховые города, боровшиеся в XVI веке против монархии.

³ Ответ напрашивается сам собой: в античности, которая дает образцы для всех видов поэзии.

Первые гуманистические спектакли

¹ Речь идет о комедии Этьена Жоделля «Евгения, или Встреча»—первой оригинальной французской комедии. Ее центральный персонаж—развратный священник, находящийся в тайной связи с женой своего прихожанина.

«Пленная Клеопатра» Жоделля—первая оригинальная французская трагедия, написанная на сюжет, заимствованный у Плутарха.

³ Короля Франции Генриха II.

⁴ Жан де ла Перюз (1529—1555)—трагический поэт школы Жоделля, автор трагедии «Медея» (1553).

Дидона, приносящая себя в жертву

¹ «Дидона, приносящая себя в жертву»—вторая и последняя трагедия Жоделля. Сюжет ее заимствован из IV песни «Энеиды» Вергилия. Совершенно лишенная действия, она представляет собой пространный лирический монолог Дидоны, покинутой Энеем.

Корнелия

¹ «Корнелия»—одна из трех римских трагедий Робера Гарнье, изображающих героические эпизоды периода крушения римской республики. Симпатии Гарнье всегда на стороне приверженцев республики. Героиня «Корнелии»—вдова триумвира Помпея, оплакивающая гибель своего мужа и предстоящую гибель римской республики.

• Этот диалог Цезаря и Антония построен на заимствованном из античной трагедии приеме стихомифии, который сводится к обмену собеседников репликами равной длины.

Духи

¹ «Духи»—лучшая комедия Пьера де Лариве. Ее сюжет заимствован из комедии итальянского драматурга Лоренцино Медичи «Аридозио» (1536), которая в свою очередь сочетает ряд заимствований у Плавта («Клад», «Привидение») и Теренция («Братья»). В центре комедии стоит образ скупца Северена, который держит своего сына Урбена и дочь Лорансу в черном теле и препятствует браку Лорансы с ее возлюбленным Дезире. При помощи ловкого слуги Фронтена Северена удастся обмануть и украсть у него деньги. В финале комедии Дезире возвращает украденные деньги Северену, после чего последний соглашается на его брак с Лорансой. Комедия кончается тройным браком. Мы даем сцену из II акта комедии, рисующую возвращение домой Северена, несущего с собой тяжелую мошну, наполненную деньгами. Дезире наблюдает происходящее, стоя в укромном месте.

ГЛАВА ВТОРАЯ

БОРЬБА АКТЕРОВ С БРАТСТВОМ СТРАСТЕЙ ГОСПОДНИХ

ПОЯВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АКТЕРОВ (ДРЕВНЕЙШИЙ АКТЕРСКИЙ КОНТРАКТ ВО ФРАНЦИИ, 1545 г.)¹

Заключили настоящий договор Антуан де Л'Эпероньер, исполнитель «историй», с Марией Фере, женой съёра Фере, по профессии ярмарочного фокусника, в том, что она в течение года будет помогать ему, Л'Эпероньеру, исполнять каждый день в течение указанного времени и столько раз, сколько ему будет угодно, римские древности² или другие истории, фарсы и прыжки³ в присутствии публики и всюду, где пожелает Л'Эпероньер. Мария Фере обязуется исполнять это добросовестно, так чтобы каждый присутствующий получил удовольствие и развлечение. Она должна зарабатывать, собирать и получать деньги для упомянутого Л'Эпероньера и в его пользу от лиц, которые пожелают видеть представление. В свою очередь Л'Эпероньер обязуется кормить, содержать и давать кров Марии Фере, а также платить ей двенадцать турецких ливров в год за эту службу. [...] Если она, Мария Фере, будет получать подарки после представлений, устроенных Л'Эпероньером, она должна делить их пополам с Гальярдой, женой упомянутого Л'Эпероньера. Если же подарки будут получаться ею на представлениях в частных домах, Мария Фере сохранит для себя все то, что ею получено в этих случаях. [...] Если настоящий договор не будет утвержден мужем Марии Фере, он объявляется недействительным.

Опубликовано Boyer в «Mémoires de la Société historique du Cher», 4-me série, v. IV, 1888, p. 287. Приведено (в отрывках) в книгах: G. B a p s t, Essai sur l'histoire du théâtre, Paris, 1893, pp. 177—178; W. C r e i z e n a c h, Geschichte des neueren Dramas, Band III, Halle, 1903, pp. 70—75.

ХАРАКТЕРИСТИКА БРАТСТВА СТРАСТЕЙ ПРОКУРОРОМ ПАРИЖСКОГО ПАРЛАМЕНТА

Как устроители спектаклей, так и исполнители—люди невежественные, простые ремесленники, не знающие ни *a* ни *b*, никогда не обучавшиеся театральному делу и не занимавшиеся такими выступлениями в театрах и в публичных местах. При этом они не отличаются ни красноречием, ни чистым языком, ни пристойным выговором и произношением, ни даже пониманием того, что они говорят. Потому сплошь и рядом получается, что из

одного слова они делают три; ставят точку или делают паузу в середине фразы, меняя ее смысл; из вопроса они делают восклицание или какую-нибудь иную форму; ударения и интонации они дают часто противоречащие тому, что они говорят, вследствие чего они зачастую вызывают в самом театре смех или ропот публики, так что вместо назидания их игра приводит к сраму и посмеянию.

Эти люди, необразованные и неискушенные в подобных делах, люди низкого звания, как, например, столяр, городской стражник, обойщик, рыбный торговец, представили «Деяния апостолов», прибавив к ним, чтобы их удлинить, несколько апокрифических вещей и уснастив их в начале и конце представления непристойными фарсами и кривляниями. Так они растянули свои представления до шести-семи месяцев, что повлекло за собой прекращение церковных служб, охлаждение верующих к делам милосердия и к пожертвованиям, бесчисленные прелюбодеяния и блудодеяния, соблазны, насмешки и издевательства.

Все время, пока продолжались эти представления, простой народ сосьми-девяти часов утра по праздничным дням покидал церковные службы в своих приходах, чтобы занять места на упомянутых спектаклях, которые продолжались до пяти часов вечера. Церковные проповеди прекратились, потому что у проповедников не оставалось никаких слушателей. И, возвращаясь с упомянутых представлений, зрители громко и публично издевались на улицах над этими представлениями и их исполнителями, передразнивая какие-либо неправильные выражения, которые они там слышали, или другие плохо сделанные вещи, крича в насмешку, что святой дух не пожелал сойти на апостолов, и всякие другие издевательства. [...]

Выдержка из Ходатайства генерального прокурора Парижского парламента о запрещении Братству страстей господних ставить мистерии (1542). Приведено в книге: L. Petit de Julleville, Les Mystères, t. I, Paris, 1880, pp. 423—424.

ЗАПРЕЩЕНИЕ ДУХОВНЫХ МИСТЕРИЙ В ПАРИЖЕ

[...] Палата воспретила и запретила, воспрещает и запрещает Братству страстей господних исполнение мистерии о страстях нашего спасителя, а также других священных мистерий под страхом наложения штрафа¹ в произвольном размере. В то же время она разрешает Братству исполнение других, светских мистерий, пристойных и законных, с тем, чтобы в них не наносились оскорбления или обиды никаким лицам. [...] Палата-запрещает впредь всем другим лицам играть или представлять какие бы то ни было действия или мистерии как в городе Париже, так и в его предместьях и пригородах, иначе чем от лица упомянутого Братства и в его пользу.

Постановление Парижского парламента от 17 ноября 1548 г. Опубликовано в книге: «Recueil des principaux titres, concernant... l'Hostel de Bourgogne», Paris, 1632.

ПЕРВЫЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ АКТЕРЫ В БУРГУНДСКОМ ОТЕЛЕ

1

22 июля 1578 года заключен договор между упомянутыми хозяевами (то-есть Братством страстей господних.—*Ред.*) и Аньяном Саратом, Пьером Дюбюком и другими товарищами комедиантами в присутствии нотариусов

Маршана и Брюге, согласно каковому договору указанные товарищи комедианты обязуются представлять комедию за сумму, указанную в упомянутом „договоре.

Из «Описи актов и документов Бургундского отеля», приведенной в приложении к книге: E u d o r e S o и l i é, Recherches sur Molières et sur sa famille, Paris, Hachette, 1863.

2

Пять дней тому назад я совещался с г. Аньяном, который появился **нам** с закутанной головой и с лицом, обсыпанным мукой,—таким, каким дураки моего королевства видели его и водились с ним в нашем Бургундском отеле.

Из недатированной брошюры XVI века, подписанной «принцем дураков» Ангулеваном. Приведено в книге: E. R i g a l, Le théâtre français avant la période classique, Paris, 1901, p. 40.

3

Сколько раз твой прекрасный шелк облекал троянского царя и рыцарей Амадиса, когда Аньян с безобразной рожей играл в Бургундском отеле какую-нибудь историю доброго старого времени.

Из шутового стихотворения «Панталоны придворного», входящего в сборник «Игривые музы» («Les Muses gaillardes», 1609). Приведено в книге: E. R i g a l, Le théâtre français avant la période classique, p. 40.

4

Аньян был первым актером, пользовавшимся большой известностью в Париже.

Из «Историек» Таллемана де Рео («Les Historiettes par Tallemant des Réaux»). Приведено в книге: E. R i g a l, Le théâtre français avant la période classique, p. 41.

АНОНИМНЫЙ ДОНОС ГЕНРИХУ Ш НА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ БРАТСТВА СТРАСТЕЙ ГОСПОДНИХ (1588)

Есть еще одно большое зло, которое совершается и терпится в вашем добром городе Париже по воскресным и праздничным дням. Это—публичные представления и спектакли, устраиваемые в названные праздничные и воскресные дни как иноземцами итальянцами, так и французами, и в особенности те, которые ставятся в клоаке и доме сатаны, именуемом Бургундским отелем, лицами, незаконно называющими себя братьями страстей Иисуса Христа [...] На подмостках там воздвигают алтари, покрытые крестами и церковной утварью, и выводят священников в церковном облачении даже в непристойных фарсах, где они совершают шуточные свадьбы. Там читают евангельские тексты на церковный лад, чтобы использовать в них для забавы кстати подвернувшееся слово. Хуже же всего то, что нет фарса, который

бы не был гнусным, гадким и грязным, к соблазну молодежи, присутствующей на спектаклях и жадно поглощающей этот яд, эту отраву, которая проникает в ее грудь и в скором времени производит результаты, которые все знают и слишком часто видят.

Таким путем богу наносится великое оскорбление как указанным нарушением праздников, так и упомянутыми богохульствами, играми и непристойностями, которые там происходят. Особенно же гневит бога злостная профанация священных предметов, которыми они пользуются, и интерес публики к распутным игрищам этих ремесленников. Прибавим к этому, что подобное беззаконие совершается на средства братства, которые следовало бы употреблять на прокормление бедных, особенно в наши времена, когда жизнь так дорога и когда многие умирают с голоду.

Но вся эта скверна поддерживается вами, государь, ибо вы дали им разрешение продолжать это вредное дело, начатое еще до вашего царствования. Вы предписали вашему парламенту и старшине города Парижа предоставить им возможность существовать под охраной ваших грамот, а те повиновались вам, сохранив подобное злоупотребление, направленное против бога и запрещения духовных пастырей. Все это делается, несмотря на всеобщий ропот всех парижских проповедников, которые продолжают ежедневно на них жаловаться, но тщетно, так как им удалось добиться запрещения этих представлений всего на один год, по истечении которого они возобновились в еще большем количестве.

Отрывок из «Весьма смиренных предостережений королю Франции и Польши Генриху III, сделанных его верном слугой и подданным по поводу беспорядков и бедствий его королевства, их причин и способов преодолеть их во славу божию и к общему успокоению государства» (1588). Приведено в книге: E. Rigault, *Le théâtre français avant la période classique*, pp. 42—43.

ОГРАНИЧЕНИЕ РАБОТЫ АКТЕРОВ В ПАРИЖЕ БРАТСТВОМ СТРАСТЕЙ

1

Разрешается упомянутым хозяевам (Братству страстей.—*Ред.*) наложить арест и задержать все, что они смогут найти принадлежащего Батисту Ладзаро, итальянцу, в обеспечение того, что он может им оказаться должным ввиду того, что ему было приказано выплачивать им по половине экю еженедельно.

Акт от 12 февраля 1583 г. Из «Описи актов и документов Бургундского отеля», приведенной в приложении к книге: Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, p. 153.

2

Запрещается комедиантам представлять свои комедии, а также делать сборища в любом месте этого города и во всех его предместьях, а привратнику отеля Клюни принимать их под страхом наложения штрафа в тысячу экю.

Акт от 6 ноября 1584 г. Приведено в книге: Frères Parfait, *Histoire du théâtre français*, t. III, Paris, 1745, p. 236.

3

Разрешается Жану Куртену, Никола Пото и их товарищам играть и представлять светские мистерии, законные и пристойные, не наносящие оскорбления или обиды никаким лицам, в предместьях Парижа и во время Сен-Жерменской ярмарки при условии уплаты Братству страстей по два эю за каждый день представления [...].

Запрещается всем лицам любого звания учинять всякие безобразия в упомянутом доме и в Бургундском отеле, когда там будут давать какие-нибудь представления, а также бросать камни, порох и другие вещи, которые могут возбуждать народ к мятежу, под страхом тюрьмы и телесного наказания.

Акт от 9 мая 1596 г. Приведено в книге: Emile Campardon, Les Spectacles de la Foire, t. I, Paris, 1877, pp. VIII—XI.

4

Постановление парижского суда по делу Братства страстей господних, с одной стороны, и так называемых королевских итальянских комедиантов— с другой, согласно которому запрещено как упомянутым итальянским комедиантам, так и другим играть или представлять в другом месте, кроме указанного Бургундского отеля, если они не получили особого разрешения от упомянутого братства. Равным образом запрещается всем парижским обывателям сдавать свои дома в наем любым комедиантам [...].

Акт от 20 апреля 1599 г. Приведено в книге: Eudore Soulié, Recherches sur Molière et sur sa famille, p. 154.

ХОДАТАЙСТВО АКТЕРОВ БУРГУНДСКОГО ОТЕЛЯ О ЛИКВИДАЦИИ БРАТСТВА СТРАСТЕЙ

(7675)

Государь, ваши комедианты, которые благодаря своим достоинствам приобрели друзей достаточно мощных, чтобы облегчить им вход в ваш кабинет, и достаточно усердных, чтобы почтить их своим присутствием, обращаются непосредственно к вашему величеству, без всякой другой рекомендации или посредничества, кроме их собственного права, на котором они основывают свои надежды на успех.

Наши нынешние притязания, государь, те же самые, которые явились в свое время причиной спора, вспыхнувшего на вашем совете между нами и так называемыми старшинами Братства страстей. Ваше величество соблаговолили тогда присудить им помещение, именуемое Бургундским отелем, во временное пользование, на три года, на условиях, установленных этим указом, впредь до решения главного вопроса, какового ваши комедианты сейчас и добиваются. [...]

Это Братство весьма пагубно для нравов и для имущества людей. Для нравов—постольку, поскольку в нем заложены основы развращенности всех этих так называемых братьев, которые без пользы растрачивают добываемые ими без труда деньги и легко расточают добро, которое досталось им без особого пота; ибо поистине они проедают в год от четырех до пяти тысяч ливров доходов, не считая расходов, необходимых на то, чтобы отслужить обедню в воскресные дни, каковая, можно сказать, является предложением к тому, чтобы проводить в разврате всю остальную неделю. Между тем боль-

шая часть жен и детей этих братьев наподобие тех, о которых говорит Иеремия, тщетно просят хлеба, чтобы поддержать свою жизнь. [...]

Так как в настоящее время скупость развратила законы и самые святые уставы, то для того, чтобы достигнуть высших степеней в этом братстве, надо сделать так много расходов на выпивки и пиршества, что все или почти все они остаются в стесненном положении до конца своих дней. [...]

Это Братство никогда не принимало в свои ряды и не создавало никого, кроме грубых ремесленников, как это видно из их устава и из договора на приобретение Бургундского отеля, хотя они и хвастаются в своих писаниях, что они почтенные люди и добрые горожане, занимающие большинство почетных должностей в приходе и в квартале. Однако такие почести противоречат их профессии, которая по большей части принуждает их зарабатывать себе на жизнь своими руками, вследствие чего они и не могут пользоваться особым почетом и уважением, как говорит Аристотель¹. Следовательно, они не способны выполнять почетные обязанности и занимать общественные должности и недостойны звания горожан, потому что еще у древних ремесленники были на равном положении с рабами.

Из «Увещаний королю Людовику XIII и господам членам его совета по поводу ликвидации Братства страстей господних в пользу королевской труппы комедиантов» (1615). Приведено в книге: *Frères Parfait, Histoire du théâtre français*, t. III, Paris, 1745, pp. 258—265.

ПРИМЕЧАНИЯ

Появление профессиональных актеров

¹ Этот древнейший актерский контракт во Франции, разысканный и опубликованный Буайе в 1888 году, относится к тому же 1545 году, которым датирован найденный в нотариальных архивах Падуи первый актерский контракт в Италии.

² «Римскими древностями» контракт, повидимому, называет пьесы, которые чаще именуется «историями» («histoires»).

³ Повидимому, балетные номера с прыжками.

Ходатайство актеров Бургундского отеля

¹ Аристотель считал, что физическим трудом следует заниматься только рабам, а не свободным людям. Он призывал также свободных людей воздерживаться от занятий, выполняемых за плату, которые, по его мнению, мешают развитию интеллекта.

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ И АКТЕРЫ
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА

ОПИСАНИЕ БУРГУНДСКОГО ОТЕЛЯ

Театр этот был сооружен, как и все другие театры, возникшие в ту эпоху, в зале для игры в мяч, который представлял собою вытянутый прямоугольник, вполне удобный, без сомнения, для этой игры, но очень мало приспособленный для театральных представлений. Не позаботились даже изменить его форму; у одной из его узких сторон возвышалась эстрада, предназначенная изображать собой *про с ц е н и у м* древних. При этом четыре кулисы с каждой стороны, живописный задник в глубине, несколько паддуг из голубой бумаги наверху, чтобы изобразить облака,—такова была обычная декорация, служившая одинаково для дворца, для тюрьмы, для леса и для сада. Когда хотели дать понять зрителю, что место действия изменилось, поднимали или отдергивали занавеску, и это повторялось в течение одного спектакля до десяти или двенадцати раз.

К стенам зала для игры в мяч, представлявшего собой, как сказано, вытянутый прямоугольник, были прислонены два или три этажа деревянных галерей, расположенных таким образом, что половина зрителей видела актеров лишь сбоку, а те, кто занимал первые ложи, которые считались особенно хорошими местами, сидели слишком далеко от сцены и нуждались в превосходных органах слуха и зрения. Можно было, правда, поместиться ближе к сцене, пойдя в партер, но помимо того, что там надо было стоять, целый ряд значительных неудобств мог отвратить от этого места. Один современный автор описал их достаточно простодушно:

«Партер,—говорит он,—очень неудобен вследствие тесноты; там помещается тысяча мошенников попеременно с порядочными людьми, которым они иногда желают нанести оскорбления. Они затевают ссору по самому ничтожному поводу, хватаются за шпагу и прерывают спектакль. Даже когда они совершенно спокойны, они не перестают разговаривать, кричать и свистать; и так как они ничего не заплатили за вход и приходят сюда только за неимением другого занятия, они мало заботятся о том, чтобы услышать, что говорят актеры...»

Из «Исторической галереи актеров французского театра» П. Д. Лемазюрье (P. D. L e m a z u r i e r, Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours. Ouvrage recueilli des mémoires du temps et de la tradition, t. I, Paris, 1810).

МОНТИРОВКА СПЕКТАКЛЕЙ В БУРГУНДСКОМ ОТЕЛЕ
ПО ЗАПИСЯМ МАЭЛО¹

1

«Клориза», пастораль Баро²
(поставлена в 1631 году)

Нужна скала и рядом с нею пропасть, в которую бросается пастух; следует сделать шум от падения, когда он бросается. Нужен также фонтан, действующий во все время представления пасторали. Посреди сцены должны быть кусты, сквозь зелень которых действующие лица могли бы смотреть. Необходимо еще дерево, на котором якобы вырезают стихи. Нужен кинжал, соловьи, плетеная изгородь. Вся сцена должна представлять скалистую местность.

Из записей декоратора Бургундского отеля Лорана Маэло (1633—1634) в рукописи Парижской национальной библиотеки, изданной Г. К. Ланкастером (Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVII siècle, publié par Harry Carrington Lancaster. Paris, 1920, p. 67).

2

«Умиравший Геракл», трагедия Ротру³
(поставлена в 1634 году)

Сцена должна быть великолепна. С одной стороны нужен храм Юпитера, выстроенный в античном вкусе, со сводами вокруг алтаря; алтарь должен быть сооружен так, чтобы вокруг него можно было ходить. Пьедестал, на котором стоит Юпитер, надо сделать круглым, наподобие античного. На квадратном алтаре—четыре небольшие пирамиды, украшенные маленькими вазами, из которых выбивается нарисованное пламя. Храм должен быть скрыт. С другой стороны сцены нужна гора, на которую можно подниматься на глазах у публики и спускаться с нее сзади. Эта гора должна быть высокой и сделанной из дерева, а под горой надо устроить склеп, наполненный слезами,—гробница Геракла. Три пирамиды, две вазы, из которых выбивается нарисованное пламя; на них должны быть изображены все подвиги Геракла. Гробница должна быть скрыта от зрителей. Далее, посреди сцены нужен открытый зал с лепными и серебряными украшениями и прочей росписью. В пятом акте гремит гром, а потом небо разверзается, и Геракл спускается с небес на землю на облаке. Небесный свод должен быть наполнен двенадцатью знаками Зодиака, облаками, двенадцатью ветрами, яркими звездами, солнцем из прозрачного карбункула и другими украшениями, по желанию декоратора. Далее нужны четыре венка из зелени: один из дубовых листьев, один из лавров, а два остальные из цветов. Около гробницы—тюрьма; цепь и веревка, турецкое копьё, колчан, палица Геракла, шкура и голова льва, два сидения, кинжал.

Из записей декоратора Бургундского отеля Лорана Маэло, опубликованных Г. К. Ланкастером (Paris, 1920, pp. 102—103).

«Агарита», трагикомедия* Дюрвала
 {поставлена в 1634 году}

Посреди сцены должна быть комната, снабженная великолепной кроватью, которая открывается и закрывается, когда нужно. С одной стороны сцены должна быть старая крепость, в которой могла бы поместиться маленькая лодка; эта крепость должна иметь пещеру вышиной в человеческий рост, из которой выезжает лодка. Вокруг упомянутой крепости должно быть море, вышиной в два фута восемь дюймов, а рядом с крепостью должно быть кладбище, снабженное каменной колокольной, покосившейся и разрушенной, три могилы и одна скамья. На другой стороне сцены должно быть окно, через которое видна мастерская живописца, украшенная картинами и прочей живописью, а рядом с мастерской должен быть сад или лес, в котором были бы яблоки и груши. Болотные огоньки, мельница, балетные костюмы, склянки, крылья для ветров, сученые парики, два светильника из воска, четыре горящих светильника из олова; платье отшельника, епанча и посох плащ кучера и кнут; ночь.

Из записей декоратора Бургундского отеля Лорана Маэло, опубликованных Г. К. Ланкастером (Paris, 1920 pp. 80—81).

ОПИСАНИЕ ФАРСОВОГО СПЕКТАКЛЯ
 В БУРГУНДСКОМ ОТЕЛЕ

(январь 1607)

В пятницу, 26 сего месяца, в Бургундском отеле был представлен забавный фарс в присутствии короля, королевы и большей части принцев и придворных вельмож и дам. Там были выведены муж и жена, которые ссорились друг с другом: жена ругала мужа, что он весь день не выходит из кабака, а тем временем их имущество ежедневно описывают за подати, которые следует платить королю, отбирающему все, что у них есть, и что все заработанное ими идет ему, а не им.

— Вот потому-то,—возражал муж, защищаясь,—и нужно лучше пить-есть; на кой черт нам все добро, которое мы можем набрать, если оно все равно пойдет не нам, а этому молодчику королю? А потому я буду пить еще больше и лучшее вино. Обычно я пил вино всего за три су; но—клянусь богом!—отныне я буду пить его по меньшей мере за шесть су. Сам король не этведывал такого. Ступай, принеси мне его, живо!

— Ах ты, несчастный!—возражала эта женщина, и не было конца ее ругательствам.—Ах ты, негодяй! Ты хочешь разорить меня вместе с твоими детьми? Но клянусь тебе, этому не бывать.

Тем временем приходят советник высшего податного суда, полицейский комиссар и судебный пристав, которые явились требовать подать у этил бедняков, и так как они не платят, желают произвести опись их имущества. Жена начинает ругаться; муж делает то же, спрашивая у них, кто они глкие.

— Мы судейские,—отвечают они.

— Как, судейские?—говорит муж.—Судейские должны поступать так поступать этак, а вы поступаете и так и этак (наивно описывая на своем крестьянском наречии всю испорченность судейских в наше время). Я не верю, что вы те, за которых себя выдаете. Покажите мне ваши бумаги.

— Вот приказ,—говорит советник.

В это время жена внезапно схватила сундучок и уселась на него; пристав, заметив это, приказывает ей именем короля встать и открыть его. После многих пререканий женщина принуждена встать; сундучок открывают, и из него мгновенно вырываются три дьявола, которые утаскивают, схватив в охапку, господина советника, комиссара и судебного пристава, по одному на каждого дьявола.

Так закончилась эта превосходная игра, но не закончилась та, которую хотели сыграть советники податного суда, полицейские комиссары и судебные приставы, каковые, почитая себя оскорбленными, объединились и отправили в тюрьму господ комедиантов. Но они были выпущены в тот же день по особому распоряжению короля, который назвал чиновников дураками, сказав, что если говорить о том, кому что досталось, то ему досталось больше, чем им всем, но что он простил все от всего сердца, потому что его заставили смеяться до слез.

Все говорили, что давно уже в Париже не видели фарса более забавного, лучше разыгранного и более остроумного, даже в Бургундском отеле, где они обычно не балуют нас ничем хорошим...

Из дневника Пьера Л'Этуэля (Pierre del'Estoile, Mémoires et Journal, édition Michaud et Poujolat, Paris, 1857). Приведено в книге: G. Vapst, Essai sur l'histoire du théâtre, Paris, 1893. p. 164.

ФАРСОВЫЕ АКТЕРЫ БУРГУНДСКОГО ОТЕЛЯ

1

Готье Гаргиль¹

Все части его тела повиновались ему настолько, что это была настоящая марионетка. У него было тощее тело, тонкие и прямые ноги и крупное лицо. Он никогда не играл без маски и носил длинную остроконечную бороду, маленькую плоскую черную шапочку, черные башмаки, красные фризové рукава, черную фризovou куртку и такие же штаны. Он всегда изображал комического старика. Многие не могли его видеть без смеха в этом забавном наряде. [...] Все в нем вызывало смех, и никогда еще не было в его профессии человека более наивного и более совершенного. Он приводил публику в восторг, когда пел вместе с Тюрлюпенем и Гро-Гильомом, хотя сама по себе эта песня обычно ничего не стоила; однако дело было не в ней, а совсем в другом: он превосходил самого себя; не говоря уже о его'внешности, он пел эту песенку с таким смешным видом и интонациями, что многие ходили в Бургундский отель специально для того, чтобы его послушать, и песенка Готье-Гаргиля вошла в поговорку.

Из «Парижских древностей» Соваля (H. Sauvai, Histoire et recherches des antiquités de Paris, t. III, 1724, p. 37). Приведено в книге: E. Rigal, Le théâtre français avant la période classique, pp. 176—177.

Гро-Гильом-

ГроГильом, толстяк, обсыпанный мукой,—первый комик французской комедии, развлекавший публику в течение сорока лет, верный и безупречный слуга замечательного и неподражаемого покойного ГотьеГаргиля.

%

Из «Завещания Гро-Гильома» («Le Testament de Gros-Guillaume et sa rencontre avec Gaultier en l'autre monde», 1634). Приведено в книге: E. R i g a l, Le théâtre français avant la période classique, p. 174.

Он был толстяк и пьяница, низкий и угодливый перед власть имущими. Речь его была груба, и чтобы притти в хорошее настроение, он должен был распить полштофа со своим кумом-сапожником в каком-нибудь захудалом кабаке.

Из «Парижских древностей» Совалья (H. Sauvai, Histoire et recherches des antiquités de Paris, t. III, p. 38). Приведено в книге: E. R i g a l, Le théâtre français avant la période classique, p. 175.

Таков собой на самом деле
В Бургундском Гро-Гильом отеле.
Как мельник, вымазан мукой,
Лицом и красноречьем славен,
И остроумец записной.
С ним сам Ренье³ едва ли равен.

Подпись под портретом Гро-Гильома.
Приведено в книге: E. R i g a l, Le théâtre français avant la période classique, p. 175. Перевод Л. А. П а н т ю х о в о й .

3

*Тюрлюпен**

Хотя он был рыжеват, но это не мешало ему быть красивым мужчиной, хорошо сложенным и с приятным лицом. Он носил в фарсах костюм Бригеллы, игрой которого мы столько любовались в театре Пти-Бурбон. Они во всем походили друг на друга, в жизни не меньше, чем на сцене, ибо были одного роста и имели одно лицо. Оба играли роль Дзанни, носили одинаковую маску, и вообще различие между ними было не больше того, какое знатоки живописи находят между великолепным оригиналом и превосходной копией. Никто никогда не сочинял, не играл и не вел фарса лучше, чем Тюрлюпен. Его выходки на сцене были полны ума, огня и находчивости. Одним словом, ему не доставало только немного наивности; несмотря на это, по общему признанию, он не имел себе равных. [...] Он был хорошим комедиантом, но, по правде сказать, не столько актером, сколько фарсером, ибо, как актер, он уступал многим.

Из «Парижских древностей» Совалья.
Приведено в книге: E. R i g a l, Le théâtre français avant la période classique, p. 178.

*Брюскамбиль*⁶

Чугун он носит вместо каски,
 А на груди кухонный лист.
 Вокруг—сосиски и колбаски.
 Ужель еще он неказист?
 Вот вертел вместо алебарды,
 На нем бекасы и пуляры.
 Верхом на винной бочке он...
 Молодчик, право, недурен.
 Наполнив свой стакан вином,
 Наш друг с печалью незнаком.

Описание портрета Брюскамбиля в шуточной поэме «Город Лион в бурлескных стихах» («La ville de Lyon en vers burlesques», 1683). Опубликовано в книге: Tricotel, Variétés bibliographiques, Paris, 1863, p. 360. Перевод Л. А. Пантюховой.

ОБРАЗЕЦ ШУТОЧНЫХ ПРОЛОГОВ БРЮСКАМБИЛЯ

Говорю вам, что вы неправы, очень неправы, когда приходите сюда из ваших домов и начинаете сразу же выражать привычное нетерпение, то-есть, едва войдя, еще у самой двери вы начинаете орать во все горло: «Начинайте! Начинайте!» Мы ведь охотились терпением дожидаться вас и получить ваши деньги у входа с такой же охотой, по меньшей мере, с какой вы их отдали; мы приготовили для вас сцену, превосходную пьесу, которая только что вышла из кузницы и еще совсем горяченькая; но вы более нетерпеливы, чем само нетерпение, и не дадите нам возможности начать.

А когда начали? Тут еще хуже, чем прежде. Один кашляет, другой плюет, третий громко портит воздух, четвертый хохочет, пятый чешет зад; все, вплоть до пажей и лакеев, ссорятся, то обмениваясь тумачами, то забрасывая камнями тех, кто ни в чем не повинен. Что до них, я их предоставляю их господам, которые могут по возвращении домой с помощью ременной припарки к задним частям тела погасить пламень их дерзости.

Возвращаюсь к вам. Тьфу! Я совсем забыл, что я хотел сказать. Но нет, речь идет о том, чтобы мимоходом клюнуть некоторых перипатетиков, которые расхаживают во время представления,—что так же смешно, как распевать, лежа в кровати, или свистеть, сидя за столом. Всему свое время; всякий поступок должен быть сообразен со своей целью: кровать—чтобы спать, стол—чтобы пить, Бургундский отель—чтобы слушать и смотреть, стоя или сидя, двигаясь не больше, чем новобрачная. Если вам хочется гулять, для этого есть столько подходящих мест,—возьмите ваши туфли и отправляйтесь в Орлеан; вас никто не будет толкать на большой дороге, которая достаточно широка и просторна. Там вы можете сколько угодно склонять *pedes*¹, говорить с облаками, беседовать с воронами, которых повстречаете, и не будете прерывать нас...

«Шуточный пролог о нетерпении» («Prologue facétieux de l'impatience») из книги: «Фантазии Брюскамбиля» («Les fantaisies de Bruscamville, contenant plusieurs discours, paradoxes, harangues et prologues facétieux», Lyon, 1618, réimpression A. Mertens, Bruxelles, 1853).

МОНДОРИ¹

1

Он не обладал ни высоким ростом, ни хорошим сложением, но он хорошо одевался и стремился из всякого дела выйти с честью. Чтобы показать, как велико было его искусство, он просил здравомыслящих и понимающих людей посмотреть его в «Мариамне»² четыре раза подряд. Каждый раз они замечали что-нибудь новое. Правда, эта пьеса была его шедевром, ибо ему вообще гораздо больше подходило играть героев, чем любовников.

Из «Историк» Таллемана де Рео. Приведено в книге: G. Mongredien, Les grands comédiens du XVII siècle, Paris, 1927, p. 48.

2

Изыщество, с каким он декламирует, придает стихам особую красоту, какой они не могут получить от вульгарных поэтов. [...] Звук его голоса в сочетании с достоинством его жестов облагораживает самые обыденные и низменные сюжеты.

Из письма Геза де Бальзака к Буароберу от 13 апреля 1635 г. Приведено в книге: G. Mongrédien, Les grands comédiens du XVII siècle. p. 40.

3

Сколько бы вы ни скромничали, вы не сможете изгладить из моей памяти то первое впечатление величия, которое вы на меня произвели, и я не могу себе представить вас иначе, как говорящим повелительным тоном, красноречивым мастером. [...] У меня много причин уважать вас, и я думаю, что могу сделать это с согласия самых строгих наших моралистов, ибо вы очистили вашу сцену от всякого рода грязи и можете гордиться тем, что примирили стремление к увеселениям с добродетелью.

Из письма Геза де Бальзака к Мондори от 15 декабря 1636 г. Приведено в книге: G. Mongrédien, Les grands comédiens du XVII siècle pp. 41—42.

4

Мондори из Орлеана был, как руководитель театра Маре, превосходным актером, который хорошо говорил с публикой. Потому ему была поручена должность «оратора» труппы, то-есть он должен был объявлять публике о дальнейших спектаклях, сопровождая эти анонсы небольшими речами, как это делали в то время. [...] Он был среднего роста, но хорошо сложен, обладал горделивой осанкой, приятным и выразительным лицом. У него были короткие вьющиеся волосы, и он играл в них все роли героев, отказываясь надевать парик. Этот искусный актер скончался от чрезмерного жара, который он вкладывал в изображение играемых им персонажей. Сент-Эвремон³ сообщает, что он так напрягался, играя роль Ирода в трагедии «Мариамна», что это послужило причиной его смерти. Это следует понимать таким образом, что с ним случился апоплексический удар во время исполнения этой роли; половина тела была у него парализована, и он почти лишился дара речи. Он удалился в домик, который у него был около Орлеана, чтобы окончить там свои дни. Но кардинал Ришелье вызвал его в Париж и поручил ему главную роль в комедии «Слепец из Смирны»⁴, но Мондори смог сыграть

только два акта. Он вернулся в свое уединение с пенсией в две тысячи ливров, которую дал ему кардинал. Тогдашние вельможи тоже выказали большую щедрость. Потому ли, что они хотели угодить первому министру, потому ли, что они хотели воздать честь достоинствам этого знаменитого актера, они почти все дали ему по пенсии. Это составило Мондори ренту примерно в восемь или десять тысяч ливров, которой он пользовался до самой своей смерти, а он умер в весьма преклонном возрасте⁵.

Из анонимных «Мемуаров, относящихся к истории театра и особенно к жизни знаменитейших французских актеров», напечатанных во «Французском Меркурии» («Mercure de France», май 1736 г.). Перепечатано в книге: *Lettres au Mercure sur Molière, sa vie, ses oeuvres et les comédiens de son temps, publiées avec une notice et des notes par G. Monval, Paris, 1887, pp. 29—31*

БЕЛЬРОЗ

1

Пьер Месье, по прозванию Бельроз,—актер с 1629 года, умерший ранее 1670 года. Трагический актер; полагают, что он был первым исполнителем роли Цинны в одноименной трагедии. Он пользовался большой славой во времена кардинала Ришелье. Еще никогда не было видано столь замечательного актера в королевской труппе Бургундского отеля¹. Он анонсировал весьма изящно, владел словом, и его небольшие речи было всегда приятно слушать благодаря тем новым черточкам, которыми он старался каждый день их украсить. (Флоридор сменил его в этом амплуа.) Он был первым исполнителем роли «Лгуна». Кардинал Ришелье подарил ему великолепный костюм для этой роли. [...]

Из мемуаров кардинала Ретца² видно, что госпожа де Монбазон не могла решиться любить господина де Ларошфуко³, потому что он был похож на Бельроза, у которого, по ее словам, был очень приторный вид.

Из «Письма о жизни и произведениях Мольера и об актерах его времени», напечатанного во «Французском Меркурии» («Mercure de France», май 1740 г.). Перепечатано в книге: *Lettres au Mercure sur Molière, sa vie, ses oeuvres et les comédiens de son temps, publiées avec une notice et des notes par G. Monval, Paris, 1887, pp. 66—67.*

2

И Бельроз наш знаменитый,
Что в «Отеле» выступал,
Как никто нас чаровал
В нежных образах. Признаться,
Им могли мы любоваться...

Из стихотворения газетчика Робине на смерть Бельроза (1670). Приведено в книге: *G. Mongrédien, Les grands comédiens du XVII siècle, p. 102. Перевод Л. А. Пантюховой.*

Бельроз был напыщенный актер, который всегда осматривался по сторонам, куда ему бросить шляпу, чтобы не испортить перья. Это не значит, что ему не удавались те или иные нежные тирады, но он не понимал того, что говорил⁴.

Из «Историек» Таллеманаде Рео. Приведено в книге: G. Mongrédien, *Les grands comédiens du XVII^e siècle*, p. 101.

УКАЗ ЛЮДОВИКА XIII О СНЯТИИ С АКТЕРОВ БЕСЧЕСТИЯ (1641)

Мы, Людовик, божьей милостью король Франции и Наварры, всем тем, кто прочтет настоящий указ, привет. Непрерывные благодеяния, которые господа угодно было расточить на наше королевство, побудили нас совершить все от нас зависящее, чтобы уничтожить всякую распущенность, которая могла бы оскорбить его. Опасаясь, как бы комедии, которые ставятся с пользой для развлечения народа, не сопровождалась иногда бесчестными представлениями, производящими дурное впечатление на души, мы решили отдать надлежащее распоряжение, чтобы избежать таких вредных потребств. Посему мы настоящим приказом, подписанным нами собственноручно, особо приказываем и запрещаем всем актерам, под страхом публичного поношения и других соответствующих кар, представлять какие-либо бесчестные действия или пользоваться какими-либо распутными или двусмысленными словами, которые могли бы оскорбить общественную нравственность. Мы предписываем нашим судьям, каждому в подведомственном ему участке, неуклонно наблюдать за точным исполнением нашей воли; в том же случае, если указанные актеры будут поступать вопреки настоящему нашему указу, мы желаем и требуем, чтобы упомянутые судьи воспрещали их спектакли и преследовали их такими мерами, какие они найдут соответствующими тяжести проступка; наказания эти, однако, не должны быть более тяжелыми, чем штраф или изгнание. В тех случаях, когда указанные актеры таким образом устроят свои театральные представления, что в них не будет ничего непристойного, мы желаем, чтобы их профессия, могущая вполне невинно отвлекать народ от разных дурных занятий, не могла быть им поставлена в укор и не считалась порочащей их доброе имя в общественной жизни. Мы делаем это для того, чтобы их желание избежать упреков, которым они до сих пор подвергались, в такой же степени побуждало их держаться в пределах их обязанностей в отношении публичных представлений, как и страх наказаний, которые неминуемо должны постигнуть их, если бы они нарушили настоящий указ. [...]

Дано в Сен-Жермен-ан-Ле, 16 апреля 1641 года, в год нашего царствования тридцать первый. Подписано: Людовик¹.

Приведено в книге: J. Bonna-sies, *La Comédie Française, histoire administrative*, Paris, 1874, pp. 200—202.

ОПИСАНИЕ ПЕРВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «МИРАМ» (1641)

В том же году с большой пышностью была представлена во дворце кардинала комедия «Мирам»¹ в присутствии короля и королевы, с машинами, которые осуществляли восход солнца и луны и показывали вдали море,

покрытое кораблями. Вход был по приглашениям, которые давались только тем, кто был отмечен его святейшеством, в зависимости от его положения, потому что были приглашения для дам, для вельмож, для посланников, для иностранцев, для прелатов, для судейских чиновников и для военных. Я был в числе духовных лиц и смотрел ее [комедию] с достаточным удобством, но, сказать правду, само действие не показалось мне много выигравшим от всех этих прекрасных машин и больших перспективных декораций. Глаза быстро устают от этого, а ум тех, кому все это знакомо, испытывает мало удовлетворения. Самое важное в комедиях, по моему мнению, это игра хороших актеров, изобретательность автора и хорошие стихи. Остальное—только бесполезное добавление, которое даже создает неправильное впечатление и благодаря которому персонажи кажутся гигантами вследствие чрезмерной отдаленности перспективы, виды которой должны быть изумительно малыми в пропорциях, чтобы обмануть глаз. В общем, если я не ошибаюсь, эта пьеса имела меньший успех, нежели несколько других того же автора, которые не были оформлены с такой пышностью.

Из мемуаров Маролля (Mémoires de Michel de Marolles, abbé de Vil leloin, t. I, Amsterdam, 1769, p. 235). Приведено в книге: J. T a s c h e r e a u, Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre de Corneille Paris, 1829, p. 304.

ПРИМЕЧАНИЯ

Монтировка спектаклей в Бургундском отеле по записям Маэло

¹ Лоран Маэло был декоратором Бургундского отеля в начале 30-х годов XVII века. Он оставил тетрадь монтировочных записей к пьесам репертуара Бургундского отеля в 1633—1634 годах. Многие из этих записей сопровождаются карандашными зарисовками декораций, которые показывают, что в Бургундском отеле этого времени господствовала еще средневековая система так называемых симультанных декораций, сочетающаяся с использованием отдельных элементов сцены-коробки итальянского Ренессанса с ее живописными перспективными декорациями. Мы печатаем монтировочные записи Маэло к пьесам трех основных репертуарных жанров Бургундского отеля этого времени: пасторали, трагедии и трагикомедии.

² Пастораль, соблюдающая обычно принцип единства места, требует для своего оформления перспективную декорацию итальянского типа, изображающую одно весьма условное место действия.

³ Жан де Ротру (1609—1650), наиболее видный из современников Корнеля, прежде чем притти к сочинению классицистских трагедий корнелевского стиля, испробовал силы в области различных жанров доклассицистской драматургии, требующих при своей постановке симультанных декораций. Его «Умиравший Геракл», трагедия, написанная под явным влиянием Сенеки, принадлежит именно к числу таких пьес, требующих симультанных декораций и различных феерических эффектов.

⁴ Трагикомедия была наиболее популярным репертуарным жанром Бургундского отеля первой трети XVII века, требующим для своего оформления симультанных декораций. Приводимая декорация к «Агарите» Дюрваля является образцовой по своей асимметричности и неправильности симультанной декорацией.

Фарсовые актеры Бургундского отеля

¹ Настоящее имя Готье-Гаргиля было Гюг Герю (1574—1633). В трагикомедии он выступал под именем Флешелля. Но подлинным призванием его был фарс, в котором он исполнял роли влюбленного и одурачиваемого старика или школьного учителя, то-есть был чем-то средним между Панталоне и Доктором в комедии масок.

² Настоящее имя Гро-Гильома было Робер Герен (ум. 1634). Он стоял ближе других актеров-комиков Бургундского отеля к традициям старофранцузского фарса и выступал в белом балахоне, перетянутом веревками выше и ниже толстого живота, с лицом, густо обсыпанным мукой. Кроме своего основного амплуа неповоротливого слуги-гасконца, Гро-Гильом иногда играл роль жены Тюрлюпена, с которой тот ссорился и дрался.

³ Матюрен Ренье (1573—1613)—талантливый поэт-сатирик, нарисовавший в своих шестнадцати сатирах (изд. в 1608 г.) блестящие картинки парижской жизни времен Генриха IV. Предвосхищая Мольера и Буало, Ренье вывел в своих сатирах целую галерею комических типов—придворных, педантов, врачей и т. д.

⁴ Настоящее имя Тюрлюпена было Анри Легран (1587—1637). Исполняя в фарсе роли хитрого слуги-плута, соответствующие по амплу первому Дзанни комедии масок он носил костюм и маску Бригеллы и воспроизводил его комические приемы. В отличие от Гро-Гильома, он представлял в Бургундском отеле традицию итальянской комедии масок.

⁶ Брюскамбиль—комический актер Бургундского отеля, прославившийся сочинением и исполнением прологов к его спектаклям. Свои веселые, остроумные прологи, образец которых мы приводим дальше, Брюскамбиль уснащал цитатами из Библии, античных и новых авторов.

Образец шуточных прологов Брюскамбиля

¹ Pedes—ноги (*лат.*).

Мондори

¹ Гильом Дежилбер, по сцене Мондори (1594—1651)—талантливый актер и директор театра, руководитель второго парижского театра—Маре, постановщик и исполнитель всех ранних пьес Корнеля, кончая «Сидом», в котором он создал незабываемый образ Родриго.

² «Мариамна» (1636)—трагедия на библейский сюжет современника Корнеля Тристана Л'Эрмита (1601—1655). Мондори играл в «Мариамне» роль Ирода.

³ Шарль де Сент-Эвремон (1613—1703)—французский публицист, мемуарист и критик, живший постоянно в Англии.

⁴ Комедия «Слепец из Смирны» была написана по плану, составленному самим Ришелье, состоявшими у него на службе драматургами Буаробером, Коллете, Л'Этуалем и Ротру.

⁶ Неточно: Мондори умер в возрасте пятидесяти семи лет.

Бельроз

¹ Бельроз создал в Бургундском отеле амплу нежного галантного любовника с изысканными салонными манерами, картинными позами и жестами. Наиболее соответствовал его дарованию жанр пасторали. В классицистской трагедии он односторонне акцентировал аристократизм ее героев и выпячивал в своем исполнении внешнюю технику.

² Поль де Гонди, кардинал де Ретц (1614—1679), написал мемуары, содержащие мастерское описание Франции времен Фронды.

³ Франсуа герцог де Ларошфуко (1613—1680)—знаменитый французский писатель-моралист, автор «Мемуаров» (1662), в которых он дал яркое описание своего участия в движении Фронды, и книги «Размышления, или Моральные изречения и максимы» (1665).

⁴ Эти слова Таллемана де Рео надо понимать в том смысле, что показная мишура и краснота прикрывали у Бельроза отсутствие искреннего чувства.

Указ Людовика XIII о снятии с актеров бесчестия

¹ Этот указ имеет большое значение в истории борьбы актеров за их гражданскую эмансипацию. Он свидетельствовал в момент его появления о значительном увеличении роли театра в общественной жизни Франции. Однако практические результаты этого указа были невелики. Так, духовенство попрежнему продолжало считать актеров отлученными от церкви и отказывалось хоронить их по христианскому обряду.

Описание первого представления <Мирам>

¹ «Мирам» (1641)—трагикомедия Ришелье, вышедшая за подписью приближенного к нему писателя Демаре де Сен-Сорлена. Она была поставлена на открытии нового театра в кардинальском дворце, называемого «Пале-Кардиналь» и сооруженного архитектором Мерсье под влиянием «Олимпийского театра» Палладио. Сцена театра Ришелье была оборудована по всем правилам итальянской техники. Однако в «Мирам» эти приспособления были не нужны, так как все пять актов трагикомедии шли в одной декорации, показанной в каждом акте в разное время суток, чем подчеркивалось одновременно единство места и времени.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
ПЬЕР КОРНЕЛЬ

(1606—1684)

ПУШКИН О КОРНЕЛЕ

1

Ты перевел «Сиду»¹; поздравляю тебя и старого моего Корнеля. «Сид» кажется мне лучшей его трагедиею. Скажи: имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия?² Я слышал, что она неприлична, смешна, ridicule³. Ridicule! Пощечина, данная рукой гишпанского рыцаря воину, поседевшему под шлемом! ridicule! Боже мой, она должна произвести более ужаса, чем чаша Атреева⁴.

Письмо П. А. Катенину от 19 июня 1822 г. А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. X, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 39.

2

Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобии характеров и положений. Посмотрите, как смело Корнель поступил в «Сиде»: «А вам угодно соблюдать правило о двадцати четырех часах? Извольте». И тут же он нагромождает событий на четыре месяца.

Набросок предисловия к «Борису Годунову» (1829). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 734 (перевод с французского).

3

Если мы будем полагать правдоподобие в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места, то и тут мы увидим, что величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. [...] Римляне Корнеля суть или испанские рыцари, или гасконские бароны, а Корнелеву Клитемнестру сопровождает швейцарская гвардия⁵.

О народной драме и драме «Марфа посадница» (1830). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 212.

ПЛЕХАНОВ О КОРНЕЛЕ

В четвертом французском издании своей книги¹ Лансон, в особом примечании, старается устранить некоторые недоразумения, вызванные его взглядом на цель и средства изучения истории литературы. «Я не хочу

казать,—говорит он,—что надо вернуться к методу Сент-Бёва² и составлять галерею портретов. Я говорю только, что когда мы исчерпали все средства, способные объяснить нам появление данного произведения; когда мы отдали должное расе, среде и моменту; когда мы приняли в соображение весь ход развития того литературного вида, к которому принадлежит это произведение,—у нас остается нечто такое, чего не коснулись все эти объяснения, чего не объяснила ни одна из этих причин; это-то нечто, этот неопределенный и необъясненный остаток и составляет высшую оригинальность данного произведения; это-то нечто и вносится лично Корнелем или Гюго, составляет их литературную индивидуальность; поскольку этот личный остаток не поддается научному анализу, постольку и история литературы не может быть предметом строго научного изучения».

Подобные взгляды приходится часто слышать не только в применении к истории литературы, но и в применении к истории вообще или даже ко всей общественной науке. По существу Лансон здесь совсем не оригинален. Но во всем, что говорит этот умный и серьезный человек, есть некоторый «личный остаток», придающий что-то оригинальное и убедительное мыслям, в сущности неоригинальным и совсем неверным. В интересующем нас случае оригинальна та формулировка, которую придал Лансон ходячему выражению против попыток научного объяснения общественных явлений. Благодаря этой формулировке оно на первый взгляд кажется неотразимым: так как известный «*личный остаток*», вероятно, найдется в произведениях любого писателя, то, повидимому, надо признать, что Лансон прав, то-есть, что «литературные сведения не могут быть названы в строгом смысле научными».

Но взглянем на дело несколько ближе и для этого возьмем одного из тех писателей, на которых ссылается Лансон, а именно Корнеля. [...] Посмотрим, какой именно «личный остаток» нашел наш автор у этого великого драматического писателя.

Начнем с «*психологии корнелевского героя*». По словам Лансона, «героизм Корнеля—не что иное, как экзальтированная воля, признаваемая безусловно свободной и безусловно могущественной». Корнелевский герой прежде всего человек, обладающий чрезвычайно сильной волей и сознающий это отличительное свойство своего характера: «Я властелин над собой так же, как и над вселенной», говорит Август в «Цинне». Такими же господами над собой являются и другие герои Корнеля, и это относится не только к мужчинам: его женщины отличаются не менее гордой энергией, не менее величавой силой самообличения. Спрашивается, чем объяснить это интересное литературное явление? «Влиянием общественной среды,—отвечает сам Лансон.—Мы находим удивительную гармонию между психологическими сюжетами Корнеля и действительной психической жизнью того времени: даже в женщинах было тогда мало женственного, они жили более головой, нежели сердцем» (стр. 554). Отчего же это было так? Известно, что вторая половина XVI века ознаменовалась во Франции чрезвычайно сильными общественными смутами, ожесточенной борьбой партий. Эта борьба и эти смуты вызывали сильное напряжение воли, закаляли характер. В литературе это отразилось в виде усиленного интереса к тем нравственным учениям, в которых воле отводится главное место: Дю Вер³ переводит Эпиктета⁴, Дюплесси-Морне⁵, д'Юрфе⁶ и другие перефразируют Сенеку и т. д. «Это пробуждение нравственной энергии подготавливает картезианскую теорию воли и корнелевскую теорию героизма,—говорит Лансон;—им же объясняется успех *янсенизма*⁷, представлявшего собою суровую форму католицизма» (стр. 448). В том же направлении влияла и общественная жизнь первой половины XVII века. «Поколение, выросшее среди воспоминаний об ужасном прошлом и потрясенный еще тревожного настоящего, люди эпохи Тридцатилетней войны и заговоров против Ришелье отличались сильной и даже грубой натурой; они не чувствовали склонности к ребяческим забавам сен-

тиментальной жизни... страсти людей этого типа были скорее грубы, нежели утонченны... в них не было абсолютно ничего женственного, ими управляли разум и воля... их романтический героизм соответствовал неодолимой потребности в усилении и деятельности» (стр. 512). Литература продолжает отражать эти выдающиеся черты общественной психологии: «Романы и эпические поэмы того времени—только карикатуры того энергичного и сильного типа, изображение которого мы находим у Корнеля, а определение—у Декарта». Во второй половине XVII века, когда прекратились смуты и когда полное торжество абсолютной монархии надолго закрыло те пути, по которым направлялась прежде энергия отдельных личностей (принадлежащих к более или менее привилегированным классам и слоям),—как в жизни, так и в литературе выдвигаются на первый план другие типы. Мы не станем вдаваться здесь в их характеристику; нам нужно было только отметить то в высшей степени важное для нас обстоятельство, что, по признанию самого Лансона, психология корнелевских героев является, верным отражением психических свойств современной ей общественной среды. А теперь мы пойдем за нашим автором дальше и послушаем, что скажет он нам о «*форме корнелевской драмы*».

«Основным принципом произведений Корнеля,—говорит он,—была истина, сходство с жизнью. Первое время он брел ощупью, так как вырос в такое время, когда никому не приходило в голову направлять драматическую поэзию к подобной цели; он устремлял свою фантазию в разные стороны... Но уже и тогда он создал свою особую, трезвую, серьезную, правдивую форму комедии... Затем он создал настоящую трагедию, на которой и остановился» (стр. 547).

На этот раз мы, повидимому, имеем дело с тем, что составляет «личный остаток» в произведениях Корнеля. В самом деле, если за основной принцип своих драматических произведений он взял истину, хотя вырос в такое время, когда о ней никто не думал, то кажется ясно, что важнейшей отличительной чертой своих произведений он обязан был самому себе, а не окружающей его общественной среде. Однако и тут приходится заметить, что такой вывод правилен только на первый взгляд. Истина корнелевской трагедии заключается в отсутствии той романтической запутанности, которая преобладала в драматических произведениях его предшественников и благодаря которой действие обуславливалось не характерами и положениями действующих лиц, а случайными сочетаниями случайных причин. Лансон говорит, что Корнель никогда не прибегал к романтическим приемам. *C'est trop dire*⁸. Еще Лессинг в своей «*Гамбургской драматургии*» показал, что немало умышленно запутанного и неестественного встречается иногда даже в лучших произведениях Корнеля, например в «Родогуне». Тем не менее все-таки неоспоримо, что в этих произведениях *истины* было несравненно больше, чем в сочинениях Арди, Скудери и т. п. Поэтому все-таки необходимо признать Корнеля *первым* по времени представителем стремления к истине во французской драматической поэзии. Но это обстоятельство ничего не говорит в пользу взгляда Лансона на литературу. Дело в том, что стремление Корнеля к истине в драматической поэзии было простым выражением тех рационалистических стремлений, которые свойственны были всему тогдашнему обществу и которые сами явились естественной реакцией на настроение, господствовавшее в предшествовавший исторический период. Вот что говорит об этой реакции сам Лансон, перечисляя общие результаты XVI столетия: «Восстановлением абсолютной монархии и католической религии (при Генрихе IV) французы отстраняют от себя все раздражающие и опасные вопросы. Монтень⁹ уже ограничил область непознаваемого; но если он мог довольствоваться своим позитивизмом, то люди, нуждавшиеся в чем-нибудь несомненном, искали в религии ответа на вопросы, о которых молчал разум... Обеспечивши себя с этой стороны, ум, созревший в волнениях XVI века и в изучении древних, признает себя верховным судьей всякой познаваемой

истины, и литература проникается позитивным и научным рационализмом. Область веры ограничена, а все выходящее из ее пределов решается разумом... Литература, в которой начинает господствовать разум, стремится к всеобщему; ее объектами становятся истина и обычай» и т. д. (стр. 447—448). При таких условиях стремление Корнеля к истине не представляет собою ровно ничего такого, чего нельзя было бы объяснить общественными причинами, и можно удивиться только тому, что истина не восторжествовала в драматической поэзии еще раньше появления Корнеля.

Итак, Корнель явился во французской драматической поэзии первым гениальным представителем рационалистических стремлений, которые вообще были свойственны его эпохе и которые частью еще раньше, а частью одновременно выразились в других отраслях литературы, например, в философии. Если мы не ошибаемся, такого рода «личные остатки» не могут препятствовать научному объяснению развития всемирной литературы.

Перейдем к выбору сюжетов. Корнель «думал о сюжетах частной буржуазной жизни, о том, что мы называем в настоящее время *драмой*,—говорит Лансон,—и он дал формулу этой драмы; ко сам он не применил этой формулы» (стр. 550). Почему же? Не составляет ли это обстоятельство какого-нибудь «личного остатка» в литературной деятельности Корнеля? Лансон думает, что оно было вызвано многими причинами. Во-первых, потому, что «*власть обнаруживает человека*», как говорили древние греки; она освобождает его от многих стеснений частной жизни и дает возможность лучше исследовать природу его страстей. Это плохое объяснение. Оно оставляет совершенно неразрешенным вопрос о том, почему же это соображение относительно влияния власти было убедительно для всех выдающихся писателей XVII века и стало неубедительным в XVIII столетии, когда Нивель де ла Шоссе, Дидро и Бомарше начали в своих драматических произведениях выводить обыкновенных смертных вместо традиционных королей и героев. Не объяснит ли дело вторая из перечисляемых Лансоном причин? «Во-вторых,—продолжает он,—в его (Корнеля) время судьба знаменитых людей интересовала публику больше судьбы простых буржуа и давала более поводов для проявления великих страстей». Вот это другое дело. Если во время Корнеля судьба простых буржуа была мало интересна театральной публике, то понятно, что писатели не делали этих буржуа героями своих драматических произведений. Скажем более: буржуазная жизнь *того времени* была и в самом деле неинтересна с точки зрения драматического действия. А если в следующем веке судьба буржуазных героев могла вызвать огромный интерес в зрителях, то для этого была совершенно достаточная причина в том общественном положении, которое тогда частью заняла, а частью стремилась занять французская буржуазия. «Наконец,—заключает Лансон,—в общем исторические интересы дают страстям более понятное для всех основание, чем профессиональные или финансовые интересы, являющиеся источником буржуазных страстей». Это и так и не так. Источником буржуазных страстей не всегда являются одни только профессиональные или финансовые интересы: вот, например, в конце прошлого века буржуазию волновали также и великие «исторические интересы». Но, разумеется, они могли явиться у нее только при наличности известных условий, которые отсутствовали во времена Корнеля. Значит... значит, и для выбора этим писателем сюжетов именно того, а не другого рода была совершенно достаточная *общественная* причина.

Легко было бы показать,—*заметьте на основании фактов и соображений, приводимых самим Лансоном*,—что «форма корнелевской драмы» во всех своих частностях прекрасно объясняется психологией и обычаями господствовавшего сословия, которое во время Корнеля собственно и составляло театральную «публику». Но где же тот «личный остаток», который непременно должен был оказаться в произведениях Корнеля, если бы была верна теория Лансона? Этого остатка мы не видим. И это не удивляет

нас. Всякое литературное произведение есть выражение своего времени. Его содержание и его форма определяются вкусами, привычками и стремлениями этого времени, и чем крупнее писатель, тем сильнее и яснее эта зависимость характера его сочинений от характера его времени,—то-есть, иначе сказать: тем меньше в его сочинениях тот «остаток», который можно было бы назвать личным. Главнейшая личная особенность, «высшая оригинальность» (читатель помнит это выражение Лансона) великого человека замечается в том, что он в своей области выразил раньше или лучше, полнее других общественные или духовные нужды и стремления своей эпохи. Перед этой особенностью, составляющею его «историческую индивидуальность», исчезают все другие, как исчезают звезды при солнечном свете. А такая историческая индивидуальность вполне может быть предметом точного анализа.

Рецензия на книгу: «История французской литературы» Гюстава Лансона. Перевод со второго французского, пересмотренного и дополненного автором издания. Издание К. Т. Солдатенкова, т. 1, М., 1896. Впервые напечатана в журнале «Новое слово», 1897, № 12. Г. В. Плеханов, Искусство и литература. Редакция и комментарии Н. Ф. Бельчикова. Гослитиздат, М., 1948, стр. 843—848.

СИД¹

(1636)

Отрывок из трагедии

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Явление III

Химена, Эльвира².

Химена

Мы наконец одни, и я могу свободно
Явить перед тобой, как стражду безысходно,
Могу печальный вздох не подавлять в тиши,
Могу тебе раскрыть всю скорбь моей души.
Да, мой отец убит; Родриго дерзновенный
Омыл свой первый меч в его крови священной.
Пролейте, токи слез, над злейшей из кончин!
Увы, моей души одна из половин
Другою сражена, и страшен долг, велевший,
Чтоб за погибшую я мстила уцелевшей.

Эльвира

Вам нужно отдохнуть.

Химена

Ах, где с моей тоской -
Могла бы хоть на миг я обрести покой?
Что может облегчить мою печаль и муку,
Раз я виновную проклясть не в силах руку?
И что за бедствиям я обрекла себя,
Раз я должна карать, пеступника любя?

Э л ь в и р а

Вы любите того, кто вам затмил полмира!

Х и м е н а

Ты говоришь—люблю; боготворю, Эльвира;
Страсть борется во мне с законною враждой;
Все так же дорог мне мой недруг молодой;
И хоть в моей душе есть гневное упорство,
Родриго в ней с отцом ведет единоборство:
Он ломит, он теснит, он гнется перед ним,
То яростен, то слаб, то вновь неодолим;
Но грозная борьба, и жгучая, и злая,
Терзает сердце мне, души не разделяя;
И хоть моей любви могущественна власть,
Я без раздумия свою избрала часть:
Я неколеблемо спешу на голос чести.
Родриго дорог мне, я с ним душою вместе,
Я сердцем за него; но долг мне говорит:
Ты знаешь, чья ты дочь, и твой отец убит.

Э л ь в и р а

И вы хотите мстить?

Х и м е н а

Жестокое желанье!

К отмщенью правому жестокое призванье!
Кровавого суда мне страшно торжество:
В день казни я умру, и я гублю его!

Э л ь в и р а

Не множьте, госпожа, не множьте мук напрасных;
Не ставьте для себя законов столь ужасных.

Х и м е н а

Как! Мой отец убит, взывает к мщенью кровь,
И не откликнется дочерняя любовь?
Постыдно погружаясь в ласкающие грезы,
Я посвящу ему одни пустые слезы?
И вкрадчивой любви обманчивая лесть
В бесславной тишине мою задушит честь?

Э л ь в и р а

Поверьте, госпожа, вы угодите свету,
Умерив ненависть к любезному предмету,
Столь вас достойному; ваш долг уже свершен,
Король вас выслушал—и пусть рассудит он;
Нельзя упорствовать в ожесточеньи нрава.

Х и м е н а

Мне нужно отомстить, моя задета слава;
И как бы нам любовь ни обольщала слух,
Лукавству будет чужд благородный дух.

Э л ь в и р а

Ведь вы же любите Родриго, как любили?

Х и м е н а

Я в этом сознаюсь.

Э л ь в и р а

И что же вы решили?

Х и м е н а

Чтоб честь свою спасти и обрести покой,
Послать его на казнь и умереть самой.

Явление IV

Д о н Р о д р и г о , Х и м е н а , Э л ь в и р а .

Д о н Р о д р и г о

Разя виновного, не домогайтесь казни,
Но сами жизнь его прервите без боязни.

Х и м е н а

Эльвира, мыслимо ль? Нет сил перенести!
Родриго у меня! Родриго смел притти!

Д о н Р о д р и г о

Пролейте кровь мою; вкусите наслажденья
И гибели моей и вашего отмщенья.

Х и м е н а

Ах!

Д о н Р о д р и г о

Выслушай меня.

Х и м е н а

Нет сил!

Д о н Р о д р и г о

Единый миг...

Х и м е н а

Нет, дай мне умереть!

Д о н Р о д р и г о

Лишь слово, сердца крик;
Потом ответ мечом, вручаемым любовью.

Х и м е н а

Который весь еще облит священной кровью!

Д о н Р о д р и г о

Химена...

Х и м е н а

Убери чудовищный клинок!
В нем страшный для меня и губительный упрек.

Д о н Р о д р и г о

Смотри бестрепетно, чтобы с судьбой не спорить,
Чтобы разжечь свой гнев и мой конец ускорить.

Х и м е н а

Ведь эта кровь—моя.

Д о н Р о д р и г о

Окрась его моей,
Ты этим истребишь последний след твоей.

Х и м е н а

Жестокий человек, казнящий раз за разом
Отца своим мечом и дочь—его показом!
Прочь, убери его, с ним я не вижу дня;
Ты просишь выслушать—и мучаешь меня.

Д о н Р о д р и г о

Я подчинюсь тебе, но мысли не покину
Принять из рук твоих желанную кончину;
Затем, что даже страсть не может мне велеть
О мной содеянном бесславно пожалеть.
Непоправимый миг, рожденный жарким спором,
Похитил честь отца, меня покрыл позором.
Позор пощечины нельзя перенести;
Я тотчас должен был обидчика найти;
Я разыскал его, и кровь бесчестье смыла;
Я так бы сделал вновь, когда бы нужно было.
Но противу меня и моего отца
Мой пламень за тебя боролся до конца;
Суди, как он могуч: лишенный кровной чести,
Я мог раздумывать, свершить ли дело мести.
Колеблясь, что избрать,—твой гнев или позор,—
Я думал, что мой меч, быть может, слишком скор;
Я обвинял себя в чрезмерном озлоблении;
И красота твоя взяла бы верх в бореньи,
Когда б я не отверг призыва милых чар,
Сказав, что низок тот, кто может снести удар,
Что та, кто доблестным меня привыкла видеть,
Униженного должна возненавидеть,
Что, уступив любви всеильному огню,
Я малодушием твой выбор оскверню.
Я это вновь скажу; и не тая страданья,
Я до последнего готов твердить дыханья:
Обречь тебя тоске я должен был, любя,
Чтоб смыть с себя позор и заслужить тебя.
Но, заплатив сполна мой долг отцу и чести,
Я должен в свой черед стать жертвой правой мести:
Я здесь, и я тебе мою вручаю кровь.
Я выполнил свой долг и выполняю вновь.
Ты мертвого отца должна ответить кличу,
И я бы не посмел отнять твою добычу:
В крови убитого да будет распростерт
Тот, кто ее пролил и этой мезтью горд.

Х и м е н а

Увы, хотя вражда нас развела далеко,
Родриго, я к тебе не обращаю упрека;
И, дань страдания платя моей судьбе,
Тебя я не виню, я плачу о себе.
Я знаю хорошо, что, если честь задета,

Бесстрашье требует достойного ответа;
То, что ты выполнил, был только долг прямой;
Но, выполнив его, ты мне открыл и мой.
Победа мрачная твоя была по праву:
Отмщая за отца, свою соблюл ты славу;
И я свой трудный долг исполню до конца:
Я славу соблюду, отмщая за отца.
Как я мучительно испытана судьбою!
Когда бы мой отец сражен был не тобою,
То в близости твоей я бы могла найти
Опору верную на горестном пути,
И я бы злой тоски не чувствовала жала,
Когда б твоя рука мне слезы осушала.
Но я, лишась отца, лишаюсь и тебя,
Во имя гордости любимого губя;
И долга страшного убийственная сила
На гибель милого меня вооружила.
Затем, что даже страсть не может мне велеть
Пред казнию твоей бесславно оробеть.
Хоть нежность за тебя восстать еще готова,
Я быть должна, как ты, бесстрашна и сурова:
Достойному меня долг повелел отмстить;
Достойная тебя должна тебя убить.

Д о н Р о д р и г о

Тогда не медли же свершить веленье чести:
Я голову мою твоей вручаю мести;
Да будет суд ее безжалостен и скор;
Отраден твой удар, отраден приговор.
Призвать к возмездию не спешную расправу—
Замедлит казнь мою, твою замедлит славу.
Счастливой смерти миг своей рукой означь.

Х и м е н а

Я обвинитель твой, но я не твой палач.
Ты клонишь голову, но мне ль ее касаться?
Я обличать должна, ты должен защищаться;
Я казни требую, убийцу я виню,
Но я с тобой сужусь, а; не сама казню.

Д о н Р о д р и г о

Хоть нежность за меня восстать еще готова,
Ты быть должна, как я, бесстрашна и сурова;
А в отомщении наемного рукой
Суровости, поверь, не будет никакой;
Моя рука одна была защитой чести,
Твоя рука одна да служит делу мести.

Х и м е н а

Жестокий! Не терзай отмщающую дочь!
Ты мстил без помощи—и хочешь мне помочь!
Я поступлю, как ты, и в этой тяжбе правой
Я не намерена с тобой делиться славой
И в помощь не зову, мстя за родную кровь,
Твое отчаянье или твою любовь.

Дон Родриго

О, непреклонный дух! Ужели все старанья
Бессильны для меня добиться сострадания?
Во имя ли отца, во имя ли любви,
Отмсти иль пожалей, но жизнь мою прерви!
Пасть от твоей руки мне будет меньшей казнию,
Чем жить, казнимому твоею неприязнию.

Химена

Ах, нет ее во мне!

Дон Родриго

Найди!

Химена

Я не могу.

Дон Родриго

Что скажут о тебе, прощающей врагу?
На преступление ответствуя любовью,
Какие поводы ты подаешь злословью?
Заставь его молчать и, честь свою храня,
Не медли долее и умертви меня.

Химена

Еще почетнее тебя в живых оставить;
И должен злейший враг меня до звезд прославить,
О бедствиях моих сочувственно скорбя,
Узнав, что я люблю и не щажу тебя.
Уйди, моя печаль не в силах видеть боле
То, что я призвана утратить поневоле.
Но сумраком ночным окутай свой уход:
Пускай тебя никто не встретит у ворот.
Единственной из всех причиною злоречий
Могла бы послужить огласка нашей встречи.
Мое достоинство избавь от клеветы.

Дон Родриго

Убей меня!

Химена

Уйди.

Дон Родриго

Так что ж решила ты?

Химена

Хотя мой правый гнев смущаем так тревожно,—
Для мщенья за отца исполнить все, что можно;
Но я бы все-таки счастливою была,
Когда бы ничего исполнить не могла.

Дон Родриго

О, дивная любовь!

Химена

О, страшный миг разлуки!

Дон Родриго
Как много за отцов мы примем слез и муки!

Химена
Родриго, кто бы ждал?

Дон Родриго
Химена, кто бы мог?

Химена
Чтоб радость всех надежд пресек столь грозный рок!

Дон Родриго
Чтоб возле пристани внезапное ненастье
Так неожиданно разбило наше счастье!

Химена
О, скорбь смертельная!

Дон Родриго
О, тщетная печалы

Химена
Уйди, ужели же тебе меня не жаль!

Дон Родриго
Прощай; иду влачить плачевной жизни ношу,
Пока ее навек под топором не сброшу.

Химена
И если он падет, клянусь тебе, любя,
[Ни мига не дышать на свете без тебя.
Теперь прощай; иди и скройся незаметно.

Эльвира
Когда нам кажется, что утешенье тщетно..»

Химена
Ты докучаешь мне, уйди отсюда прочь;
Тоскующей нужны безмолвие и ночь.

P. Corneille, Le Cid (1636).
Перепечатано из книги: П. Кор-
нель, Сид. Трагикомедия. Изд.
«Искусство», Л.—М., 1938, стр.45—
56. Перевод М. Л. Лозинского.

КРИТИКА «СИДА» ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИЕЙ¹ (1638)

Природа и правда придают вещам определенную ценность, которая не может изменяться под влиянием случая или частного мнения. Судить о вещах по тому, чем они кажутся, а не по тому, чем они являются на самом деле,—значит заранее осуждать самого себя.

Можно думать, правда, что мастера искусства не вполне солидарны в вопросе о его задачах. Одни из них, чересчур склонные к развлечениям, хотят, чтобы главной целью драматической поэзии было удовольствие; другие утверждают, что истинная задача поэзии—приносить пользу. Но хотя они и высказывают противоположные мнения, в общем те и другие говорят одно и то же.

Сторонники удовольствия подразумевают такое удовольствие, которое является не врагом, а орудием добродетели, ибо незаметно излечивает человека от его дурных привычек, и полезно потому, что честно.

С другой стороны, развлечение уже само по себе является пользой или, во всяком случае, ее источником.

Поэтому мы можем единогласно признать, что в театре хороша та пьеса, которая доставляет разумное удовольствие.

Но ничто беспорядочное не может никому нравиться. Если и случается иногда, что пользуются успехом пьесы неправильные, то это происходит либо потому, что они в чем-нибудь являются верными правилам, либо в силу каких-нибудь исключительных достоинств, которые так увлекают ум, что он долго не замечает идущих рядом с ними искажений. Если же, наоборот, некоторые правильные пьесы не удовлетворяют нас, то в этом виноваты не сами правила, а авторы, коих бесплодный ум не сумел найти достаточно богатый материал для их произведений.

Если сюжет «Сида» можно считать неудачным, то мы полагаем, что это не потому, что в нем не было настоящей завязки, а потому, что он неправдоподобен.

Насколько мы можем судить о том, как понимал Аристотель правдоподобие, он признавал только два вида правдоподобного: обыденное и необыкновенное. Под обыденным понимается то, что случается с людьми в соответствии с их званием, возрастом, характером и страстями; так, например, купец ищет прибыли, ребенок совершает опрометчивые поступки. Необыкновенное—это то, что случается редко и противоречит обычному порядку вещей; так, например, если ловкий и злой человек оказывается обманутым или сильный человек побежденным. К необыкновенному относятся все неожиданные события, приписываемые случаю, но не противоречащие естественному ходу вещей.

Для того чтобы действие было правдоподобным, нужно правильно соблюдать время, место, условия, в которых оно происходит, эпоху и нравы. Главное же нужно, чтобы каждый персонаж действовал согласно своему характеру и злой, например, не имел добрых намерений. Стремиться к точному соблюдению всех этих правил заставляет нас то, что не существует иного пути к созданию произведений прекрасных, изумляющих и пленяющих душу и наилучшим образом дающих поэзии возможность приносить пользу.

На этом основании мы говорим, что сюжет «Сида» порочен в самой существенной своей части, потому что ни обыденное, ни необыкновенное в нем не правдоподобны. Характер девушки, которая изображается добродетельной, не выдержан здесь потому, что она решается выйти замуж за убийцу своего отца. Такой оборот дела не оправдывается к тому же и никаким случайным, непредвиденным, но вытекающим из всей цепи событий обстоятельством. Наоборот, девица соглашается на этот брак, только повинувшись овладевшему ею чувству. Развязка всей интриги построена на неожиданном несправедливом притязании Родриго, требующего брака, о котором, по существу, он не должен был бы и помышлять. Мы должны признать, однако, что так как все эти события действительно имели место, это делает ошибку поэта более простительной, чем если бы сюжет был им вымышлен.

Но мы утверждаем, что не всякая правда хороша для театра. [...] Бывает правда чудовищная, которую надо изгонять для блага общества, или если ее нельзя совсем скрыть, то говорить о ней как о явлении ненормальном.

В таких случаях главным образом поэт и бывает вправе предпочесть правде правдоподобие и лучше разрабатывать сюжет вымышленный, но разумный, чем правдивый, но не отвечающий требованиям разума.

Итак, было бы несравненно лучше при разработке сюжета «Сиды» погрешить против истины. Пусть бы в конце пьесы обнаружилось, что граф—не родной отец Химены; или что он, вопреки ожиданию, не умер от раны; или, наконец, что от брака Родриго и Химены зависело спасение государства. Все это, повторяем, было бы более простительно, чем перенесение на сцену подлинного исторического события во всей его неприглядности.

Одно из основных правил подражательной поэзии—это не перегружать произведение таким множеством материала, которое лишает поэта возможности придать ему необходимое изящество и развернуть действие надлежащим образом.

Автор проявил недостаток мастерства в том, что он заключил в двадцать четыре часа столько значительных событий и не сумел построить свои пять актов иначе, как нагромоздив их один на другой в такой короткий промежуток времени. Еще худшей ошибкой было допустить, чтобы Химена дала согласие на свой брак с Родриго в тот же день, когда он убил графа. Это превосходит всякое правдоподобие...

Что же касается вопроса о том, виноват ли поэт, соединив на протяжении одного дня события, на самом деле происходившие в разное время, то мы считаем, что нет, если это сделано разумно и касается происшествий мало известных или незначительных. Поэт должен соблюдать только правдоподобие исторических событий, но не делаться рабом тех обстоятельств, которые сопутствовали им в действительности. [...]

Разбирая характер Химены, нельзя отрицать, что, вопреки скромности, свойственной ее полу, она чересчур пылкая влюбленная и притом обладает извращенной натурой. Как бы ни была велика ее страсть, несомненно, что она не должна была отказываться от мести за смерть отца, а тем более давать согласие на брак с его убийцей. В этом отношении ее поведение следует считать по меньшей мере неприличным, если не развратным. Этот гибельный пример делает все произведение порочным и уводит его от главной цели поэзии—приносить пользу. Это не значит, что нельзя достигнуть пользы, показывая дурные нравы, но в таком случае необходимо, чтобы в конце они были наказаны, а не вознаграждены, как в данном произведении.

Эпизод с инфантой мы считаем лишним, так как этот персонаж никак не способствует и не препятствует заключению брака Химены и Родриго, а лишь показывает нам наивную страсть, кстати сказать, совершенно не подобающую принцессе, так как предметом ее является юноша, ничем еще не выказавший своих доблестей. Нам известно, конечно, что не все эпизоды, хотя бы даже ненужные для развития сюжета, должны быть изгоняемы из поэтического произведения, но мы знаем также, что допустимы они только в поэзии эпической; в драме же их можно терпеть только в редких случаях...

Из «Мнения Французской академии по поводу трагикомедии «Сид» («Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid», 1638). Перепечатано в книге: P. Corneille, Oeuvres complètes, publiées par Ch. Marty-Laveaux, collection «Les Grands Écrivains de la France», v. XII, 1862, p. 465.

ГОРАЦИЙ*

(1640)

Отрывки из трагедии

I

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

СЦЕНА II

Куриаций и Флавиан.

Куриаций

Ты нам принес из Альбы вести?
Кто, кто защитники отчизны,—говори.

Флавиан

Я их пришел назвать.

Куриаций

И кто же эти три?

Флавиан

Твои два брата...

Куриаций

Что?

Флавиан

Назначен ты и братья...
Ты недоволен?.. нет?.. Не должен ли сказать я
Диктатору, что ты, услышав эту весть,
Презрительно отверг оказанную честь?

Куриаций

Скажи, что ни любовь, ни узы братской дружбы
Не воспрепятствуют отечеству на службу,
Трем Куриациям всю жизнь свою отдать
И мощный меч на трех Горациев поднять!

Флавиан

На них?! Мне сказано отныне все тобою.

Куриаций

Неси же мой ответ, я приготовлен к бою...

СЦЕНА III

Гораций и Куриаций.

Куриаций

Пусть небо с этих пор, земля и самый ад,
Восстав на нас войной, свой гнев соединят!
Пусть боги, демоны, все люди, рок пред нами
Восстанут мощными и властными врагами,
Я превзойду их всех и вызываю в бой
Судьбу и демонов, богов и род людской!
Все, что ужасно в них и злобно и жестоко,
Все меньше почести, нам данной волей рока!

Г о р а ц и й

Но рок, возведший нас на почести предел,
Всю силу доблести нам проявить велел!
Он силу истощил, чтоб облик дать несчастью,
Способный при борьбе поспорить с нами властью.
Заметь средь толпы наш необычный дух,
Он необычно стал преследовать нас двух!
Бороться со врагом для общего спасенья
И с незнакомцем меч скрестить в пылу сраженья—
Простейшей доблести призванье, долг простой:
Кто не вступал с врагом отчизны в лютый бой?
Отчизне жизнь отдать отважно не постыдно,
Для тысячей людей желательно, завидно!
Но умертвить при всех того, кто дорог нам,
Сразиться со врагом, кто мне, как я же сам,
Напасть на сторону, избравшую защитой,
С кем породнились мы, дружили мы открыто,—
Достоинно только нас, лишь нам дано свершить
И зависти в толпе не может породить.
Порвавши дружбы связь, пожертвовать отчизне
Того, кому готов отдать все блага жизни,
На это мало кто способен из толпы,
На это посягнуть лишь можем я и ты!

К у р и а ц и й

Да, наши имена не будут позабыты!
К великой славе нам теперь пути открыты!
Мы станем образцом всех доблестей земных,
Но доля варварства звучит в словах твоих.
Немногие, пленясь бессмертием и славой,
Отважусь вступить на этот путь кровавый.
Как ни пленителен толпы восторг и плеск,
Безвестность мне милей, чем славы шум и блеск.
Ты видел сам, что я не колебался долго,
Покорно принял весть и не отвергнул долга:
Ни дружба, ни родство, ни нежный пыл страстей
Не отвлекли меня от родины моей.
Раз, что Куриаций избранники отчизны,
Они послужат ей, не вызвав укоризны!
Нам Альба будет тем, что Рим для ваших душ...
Я сердцем нежен, добр, но все-таки я муж!
Я знаю, к прошлому мне больше нет возврата,
Когда, любя сестру, войной иду на брата!
Вражду читаю я теперь в твоих глазах.
Я должен сам желать низвлечь тебя во прах,
И я исполнить долг желаньем пламенею,
А вместе с тем страшусь, от ужаса немею
И в жалости к себе завидую я тем,
Кто, раньше встретив смерть, лежит во прахе нем.
Но отступить назад Куриаций не желает.
Печальный долг меня томит, но не пугает!
Люблю его дары и то, что он берет!
И если большего Рим от геройства ждет,
То я не римлянин: хвала богам предвечным,—
По крайней мере я могу быть человеческим.

Г о р а ц и й

Когда не римлянин,—все сделай, чтоб быть им.
Когда ты равен мне, твоя отчизна—Рим.
Знай, доблесть твердая, которой я владею,
Не может допустить сомненья вместе с нею.
Нельзя на поприще бессмертья выступить
И с первых же шагов .оглядываться вспять!
Несчастье наше—да!—поистине велико!
Но я не усташусь безжалостного лика!..
Кто б ни были враги моей родной страны,—
В готовности моей попать их—все равны.
Блаженство получить такое приказанье
Уничтожает скорбь, любовь и состраданье!
В ком голос всех других забот пред ним не смолк,
Готовится как трус свершить священный долг.
Он должен разогнать все помыслы другие.
Рим бросил жребий мне,—все стали мне чужие.
И с той же радостью, с какою я сестру
Супругою назвал, вас трех я в прах сотру!
Чтоб этот разговор не продолжать без нужды,—
Вас Альба назвала, вы мне отныне чужды!

К у р и а ц и й

Нет, мне ты брат еще! И в этом смерть моя!
Но твердости такой еще не ведал я!
Как наша скорбь, она мне кажется великой:
Пред ней склоняюсь я, хотя считаю дикой!

Г о р а ц и й

Зачем насильственно величью подражать!
И если хочешь ты как женщина рыдать,
Предаться можешь ты свободно жалким стонам.
Вот и моя сестра в слезах, приличных женам,
А я к твоей пойду, чтобы напомнить ей,
Что римлянка она, чтоб в горести своей
Любила вас, хотя б от вас и должен пасть я,
Чтоб чувства римские явила средь несчастья!

2

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

СЦЕНА V

Гораций, Камилла и Прокул². Прокул несет три меча Куриациев

Г о р а ц и й

Вот рука, свершившая отмщенье,
Рука, которая позор порабошенья
С отечества сняла! Камилла, вот звено,
Создавшее из двух могучих царств одно!
Вот знаки почести, свидетели победы,—
Воздай мне должное, забыв про скорбь и беды.

К а м и л л а

Прими одни мои рыдания в привет.

Г о р а ц и й

Но Рим не хочет слез: им ныне места нет!
Смерть братьев искупил я дорогой ценою:

Не слезы—кровь врагов за них пролита мною...
Раз совершилась месть, все счета сведены.

К а м и л л а

Раз кровью вражеской они отомщены,
Оплакивать их смерть нет более причины.
Безропотно снесу я горе их кончины...
Но кто сумеет смерть любовника отмстить,
Чтоб я могла его на миг хотя забыть?

Г о р а ц и й

Молчи, несчастная!

К а м и л л а

О мой Куриаций, милый!

Г о р а ц и й

О дерзкий крик сестры, отныне мне постылой!
Врага народного, мной поправленного в прах,
Ты смеешь поминать с любовью на устах!
Победа Рима скорбь в твоей душе рождает?
Такой преступный вопль к отмщению взывает!
Исправь желанья твои, любовь умерь
И не оплакивай соперников потерь!
Пусть в сердце у тебя исчезнет страсть бесследно.
Гони ее, гони, и подвиг мой победный
Да будет для тебя отныне в жизни все!

К а м и л л а

Так дай же сердце мне, о варвар, как свое!
И если требуешь ты моего признанья,
Отдай Куриация иль допусти стенанья;
Все радости мои, вся скорбь дышали им!
И мертвый, как живой, он мной боготворим.
Нет, не ищи сестры,—перед тобою
Стоит любовница с истерзанной душою!
Она, как фурия, всю жизнь твою губя,
Желает каждый миг преследовать тебя!
О кровопийца, тигр! Ты запретил мне горе!
Ты хочешь, чтобы я с блистанием во взоре
До неба вознесла твои дела, злодей!
Чтоб смерть еще приял он от руки моей!
Так пусть же на тебя низринутся напасти,
Которым скорбь моя явилась бы как счастье...
О если б славы блеск, тебе столь дорогой,
Ты запятнал бы сам злодейскою рукой!

Г о р а ц и й

Нет! Сдерживать свой гнев я более не властен.
Не думай, что к твоим словам я безучастен,
Что я стерплю позор среди моей семьи...
Рыдай о мертвце, жалей его, люби,
Пусть будет тень его тобой боготворима,
Но помни, что должна ты процветанью Рима!

К а м и л л а

Рим! Рим—единственный предмет моей вражды,
Рим, для которого убил героя ты,

Рим—колыбель твоя, твой идол поклоненья!
Рим, ненавистный мне, раз ты—его спасенье!
О если б полчища несметные врагов
Могли бы истребить следы его основ!
И если мало им Италии на это,
Пусть Запад и Восток, пусть все народы света
Чрез горы и моря со всех концов земли,
Чтоб в прах попруть того, к стенам его пришли!
Пусть сам он на себя обрушит их твердыню,
Сам кровь свою прольет и втопчет в грязь святыню.
Пусть страшный гнев небес, услышавших меня,
Прольется на него потоками огня!
О если бы предстал он, молнией спаленный,
В развалинах, в пыли, а лавр твой—оскверненный!
Последний римлянин в его предсмертный час!
О если б предо мной в мученьях он угас!
Все это видеть, знать, принять во всем участие,
Упитья мщением и умереть от счастья!..

Г о р а ц и й (*с мечом в руках преследует бегущую Камиллу*)

Так смолкни же: тебе пощады больше нет!
Иди с проклятьем в ад Куриацию вослед!

К а м и л л а (*за сценой*)

О изверг!

Г о р а ц и й (*возвращаясь на сцену*)

Так падет во прах сраженный мною,
Кто римского врага почитит при мне слезою.

3

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

СЦЕНА II

Тулл, Валерий, старик Гораций, Гораций и стража.

В а л е р и й

Великий государь! О лучший из царей!
Послушай голоса всех праведных людей!
Никто из нас заслуг его не отнимает:
Он много совершил, пусть много получает,—
Не уменьшать наград, прибавить рады мы
И к торжеству его сочувствием полны,
Но он убил сестру; в отмщение удара,
Пусть вслед за торжеством его постигнет кара!
Неистовство его скорей останови,
Иначе скоро мы потонем все в крови!
Простив насилие, жди тягостных последствий.
Кровавая война родила много бедствий.
Союзы брачные в былые времена
Соединили так родные племена,
Что каждый римлянин почти во враждем стане
Терял родных, друзей, платя печали дани;
Оплакивая их, он забывал блага
Отечества, жалел народного врага!
Но в чем же тут позор? неужели удача

Дает права казнить того, кто стонет плача?
Кого же пошадит неистовый герой,
Когда не устоял он даже пред сестрой?
Не в силах был простить слезам и сожаленью,
Внушенным девушке любовника паденьем
Почти за день пред тем, как нежный Гименей,
Связал бы счастье их на много, много дней.
Он, спасши Рим, его себе порабощает,—
Права над жизнью всех и смертью заявляет.
Мы скоро будем все его благодарить,
Что наши дни ему угодно пошадить.
Я мог бы многое сказать о том, что воин,
Свершив такой удар, отчизны недостоин,
Что диким подвигом победного меча
Он заслужил навек прозвание палача!

Да, государь, мы ждем монаршего решения,
Которое должно смыть с Рима осквернение.
Последствия страшны и страшен гнев богов.
Спаси нас от того, кто хуже всех врагов!

Т у л л

Гораций, защитись.

Г о р а ц и й

В чем мне искать защиты?
Мои дела тобой еще не позабыты.
Твое решение для подданных закон:
Пощады нет тому, кто властью осужден.

Произнеси твой суд, ему я покорюсь!
Иные любят жизнь, а я ей тягочусь!
Валерий мне не враг, его душа объята
За смерть возлюбленной желаньем казни брата!
И в этом нам сойтись сегодня суждено.
Он казни требует со мною заодно!
Но в целях наших есть глубокое различье:
Бессмертья доблести моей хочу достичь я,
Тогда как он позор желает мне нанести.
Он жаждет погубить, а я воспрянуть честь...
Да, редко, государь, бывает в жизни случай,
Где может проявить всю силу дух могучий.
Смотря по поводу, значению борьбы,
Он сильным кажется иль нет в глазах толпы,—
Все люди думают по внешности о силе
И только по плодам о ней всегда судили.
И если раз герой великое свершил,
Им надо, чтобы он другого не творил.
Вослед за подвигом, исполненным блистанья
Все, что не так блестит, смущает ожидания:
Герой обязан быть всегда везде велик
И—может или нет—рождать восторга клик!
Им нужны чудеса во что бы то ни стало,
И чтоб ни делал он, всегда им будет мало.
Для клеветы людской великих нет имен:
Блеск первых дел всегда другими затемнен.
Когда над уровнем ты стал обыкновенным,

Чтобы не пасть, живи в бездействии презренном...
Не стану лавром я венчать свое чело—•
Ты видел, государь, как все произошло.
Нет! Не предвидится сражений, столь же славных,
И вряд ли мне дано еще дожидаться равных.
Мне превзойти себя надежды больше нет,
И я не одержу уже таких побед!
Итак, чтоб по себе оставить память чистой,
Я смертью обновлю лишь блеск ее лучистый!
[...]
Рим не нуждается,—в нем много есть мужей,
Способных с честью быть опорой твоей.
И если, государь, достоин я награды,
Прошенью моему не налагай преграды:
Дай этой самую победную рукой
Для славы на века покончить мне с собой!
[...]

С т а р и к Г о р а ц и й

На речь Валерия позволь в моем ответе
Восстать на то, что с ним здесь высказали дети³.
Они хотят сгубить, вооружась втроем,
И то немногое, что сохранил мой дом.
[...]
Валерий проявил напрасно столько рвения;
В порыве первом нет ни тени преступления.
Кто, слыша, не стерпел отечеству хулы,
Не наказания достоин, а хвалы!
Любить врагов страны почти до обожанья,
За смерть их проклинать отчизну и в сознанья
Желать, чтоб на нее огонь небесный пал,
Есть преступление—его он наказал.
Он был одушевлен одной любовью Рима
И был бы чист, не будь им родина любима!
Но что я говорю—невинен и теперь,
Иначе был бы мной наказан он, поверь!
• Воспользовался б я уже отцовским правом,
Дарованным небес божественным уставом.
Я слишком честь люблю, чтоб мог стерпеть мой взор
В моей семье пятно, бесславье и позор.
Пускай свидетелем мне будет сам Валерий
И подтвердит сейчас, при всех, удостоверя,
Что я сказал, когда неведом был исход
Сражения. Как в нем я проклинал мой род!⁴
Кто поручил ему моей семьи заботу?
Кто вне меня за дочь здесь смеет звать к расчету
И почему ее насильственный конец
Он к сердцу более берет, чем сам отец?
Он опасается насилья над другими,
Но близок стыд лишь тех, кого зовем родными.
Каким бы образом ни действовал другой,—
Нам вовсе дела нет до слабости чужой.

(Валерию.)

Плачь о врагах пред ним, о доле их печальной,
Его не тронет вопль и стон твой погребальный!
Не может запятнать позор чужого зла
Бессмертья лаврами венчанного чела!

Святые лавры! Вы, которых здесь пятнают!
Вы, чьи листы главу от грома сберегают!
Допустите ли вы, чтоб враг, на казнь влача,
Геройскую главу дал в руки палача?
О римляне, друзья, ужели вы готовы
Герою наложить позорные оковы?
Ужели будет тот безжалостно казним,
Кому свободою своей обязан Рим?!

Скажи, Валерий, где, отдавшись неприязни,
Ты место выбрал бы ему для этой казни?
Средь этих стен, где клик восторга столько раз
Встречал того, кто Рим от подчиненья спас?
Или вне стен, где кровь врагов еще дымится,
Где трех Куриациев печальные гробницы
Вешают каждому о том, что сделал он,
Какою славою навек он осенен?
Нет! Казнь его не скрыть тебе, Валерий, Едаид:
Все, что ни видишь здесь, живет его победой!
Все восстает на пыл несправедной любви,
Желающей пятнать счастливый день в крови!
Знай, Альба не снесет такого преступленья
И Рим в рыданиях не стерпит поношенья!
Великий государь! Твой правый приговор
Предупредит борьбу, насилие и раздор...
Что он свершил уже для дорогой отчизны,
Он может совершить еще ЕО время жизни.
О государь! Забудь о старости моей.
Сегодня был отцом я четырех детей
И трех пожертвовал уже родному краю!
Не за себя теперь, за Рим я умоляю,
Оставь последнего: храбрее мужа нет!
Позволь, чтоб кончить речь, сказать ему в ответ.
Гораций! Не считай, что от толпы порочной
Зависит на земле сиянье славы прочной!
Что нам дает ее шумливый крик и плеск,
На миг рождается и в миг теряет блеск.
Хвалы ее, восторг, шум мимолетной славы
Рассеются как дым от клеветы лукавой.
Цари великие, избранников умы
В оценке доблести быть судьями должны.
Они одни дают блеск славы бесконечной,
Их властью имена восходят к жизни вечной!⁵
Живи, Гораций мой! Будь с ними навсегда
И, как они, велик! Не бойся иногда
Деянием, не столь высоким и блестящим,
Не угодить толпы пристрастиям преходящим.
Живи еще, смотри на жизнь, как я смотрю,
И послужи еще отчизне и царю.
Я кончил, государь; скажи твое решение.
Со мною вместе Рим сказал свое воззренье.

В а л е р и й

О государь, позволь сказать. . .

Т у л л

Валерий, нет!

Твои слова не стер горациев ответ.

В моем уме хранить я многое умею;
Все ваши доводы я пред собой имею.
Деянье страшное, свершенное им тут,
Смушая естество, зовет богов на суд.
Запальчивый порыв, родивший преступленье,
Не может никогда служить как извиненье:
Слабейший изо всех и благостный закон
Потребует, чтоб он был смертию казнен.
Но разберем его вину не так бесстрастно,
О! велика она, убийственна, ужасна!
Но породил ее на свет тот самый меч,
Который смог меня могуществом облечь.
Над Альбою я слил два царства воедино!
Для оправдания нужна ль еще причина?

Как Ромула вина⁸ забвением покрыта,
Так и Горация да будет позабыта:
Что Рим сумел простить великому отцу,
Пускай теперь простит и славному борцу!
Гораций, ты прощен!.. Боец великодушный!
Ты, голосу любви отечества послушный,
В порыве доблестном свершил поступок твой;
Потерпим же исход печальный, роковой!
Живи, чтоб родине служить, и пусть Валерий
Вновь станет друг тебе, забыв свою потерю.
Любовью, долгом ли он был руководим,
Без злобы и вражды глухой встречайся с ним.
Сабина, брось твой плач и ропот погребальный,
Гони из сердца прочь знак слабости печальной
И, слезы осушив, ты явишься сестрой,
Достойной тех, кто пал на битве как герой.
Мы завтра вознесем торжественно моление
И призовем на нас небес благоволение.
Когда пред жертвами молитвою жреца
Не смоеся его великий грех, отца
Услышат небеса: в его мольбе есть силы,
Чтоб умиротворить тень скорбную Камиллы.
Мне жаль ее. О да! Воистину жесток,
Безжалостен к ней был и страшен мрачный рок.
И если в тот же час порывом той же власти
Она с Куриацием погибла жертвой страсти,
Пусть в тот же роковой для них обоих день
Они найдут себе в одной могиле сень!

Р. С о г н е и л л е , Н о r a c e (1640).
Перепечатано из книги: П. К о р н е л ь , Г о р а ц и й . Т р а г е д и я в п я т и
д е й с т в и я х . « Д е ш е в а я б и б л и о т е к а »
А . С . С у в о р и н а . С П Б , 1893, с т р . 21 —
25, 61—65, 69—80. П е р е в о д
М . И . Ч а й к о в с к о г о .

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ КОРНЕЛЯ¹

1

Хотя, по мнению Аристотеля, единственная цель драматической поэзии—нравиться зрителям и хотя большая часть этих произведений² нравилась им, я хочу все же утверждать, что многие из них не достигли цели искус-

ства. «Не следует полагать,—говорит Аристотель,—что этот вид поэзии доставляет нам удовольствия всякого рода; он доставляет нам только специально присущий ему вид удовольствия». Для того же, чтобы найти этот присущий драме вид удовольствия и передать его зрителям, надо следовать законам искусства и нравиться согласно правилам. Очевидно, что эти правила существуют, раз существует само искусство. [...] Никто не сомневается, что следует соблюдать единства действия, места и времени. Немалую трудность представляет только вопрос, что такое это единство действия и как далеко могут простираться единства времени и места.

Надо, чтобы поэт разрабатывал свой сюжет согласно законам правдоподобия и необходимости. Так говорит Аристотель, и все его толкователи повторяют те же слова, которые кажутся им столь ясными и понятными, что ни один из них не удостоил сообщить нам (как не сообщил и сам Аристотель), что означает это правдоподобие и эта необходимость. Многие толкователи даже столь мало считались с последней, которая у Аристотеля всегда сопровождает первое (кроме одного случая, когда он говорит о комедии), что они пришли к утверждению весьма ошибочного положения, будто сюжет трагедии должен быть правдоподобным. Итак, они применили к условиям сюжета половину того, что Аристотель сказал о способе его трактовки. Это не значит, что нельзя создать трагедию с совершенно правдоподобным сюжетом. [...] Но значительные сюжеты, которые сильно волнуют страсти и противопоставляют их душевные бури законам долга или голосу крови, должны всегда выходить за пределы правдоподобного. Они не встретили бы никакого доверия у зрителя, если бы они не подтверждались либо авторитетом истории, который всегда убедителен, либо общественным мнением, которое заранее подготавливает и убеждает этих самых зрителей. Неправдоподобно, чтобы Клитемнестра убивала своего мужа и чтобы Орест закалывал свою мать. Но история утверждает это, и изображение этих великих преступлений не вызывает недоверия зрителей. Равным образом неистинно и неправдоподобно, чтобы Андромеда³, отданная морскому чудовищу, была избавлена от грозившей ей гибели летучим всадником, у которого были на ногах крылья. Но это сказка, которая была принята древностью; и так как она передала ее нам, никто не чувствует себя оскорбленным, когда видит ее на сцене. [...]

Древние трагедии останавливались на судьбе немногих семей, потому что в немногих семьях происходили вещи, достойные трагедии. Последующие века доставили нам достаточно материала, чтобы выйти из этих рамок и не следовать больше по стопам греков; но я не думаю, чтобы они дали нам свободу отклоняться от их правил. Следует, если возможно, примириться с этими правилами и передавать их нам. [...]

Условия сюжета различны в трагедии и в комедии. [...] Эту последнюю Аристотель определяет просто как подражание низким и плутоватым персонажам. Я не могу удержаться от того, чтобы сказать, что это определение меня не удовлетворяет [...]. Драматическая поэзия согласно Аристотелю есть подражание действиям. Но Аристотель останавливается на звании персонажей, не говоря о том, какими должны быть эти действия. Как бы то ни было, его определение относилось к обычаям его времени, когда в комедии выводили только персонажей весьма низкого звания. Но это определение не совсем верно для нашего времени, когда в комедии могут выводиться даже короли, если их поступки не стоят выше ее. Когда на сцене изображают простую любовную интригу между королями и когда никакая опасность не угрожает ни их жизни, ни их государству, то, хотя бы персонажи были блистательны, я не думаю, что действие будет настолько блистательным, чтобы подняться до уровня трагедии. Величие последней требует какого-либо большого государственного интереса и какой-либо более благородной и более мужественной страсти, чем любовь, например, властолюбия или мести, и оно хочет устрашать более сильными несчастиями, чем

потеря любовницы. Вполне уместно вводить в трагедию любовь, потому что она всегда заключает в себе много приятности и может послужить основой тем интересам и другим страстям, о которых я говорил; но надо, чтобы любовь удовлетворялась вторым местом в пьесе и уступила первое место этим интересам или страстям. [...]

Комедия отличается от трагедии тем, что сюжет последней нуждается в действии возвышенном, необычайном, серьезном; первая же останавливается на действии обыденном и забавном. Одна требует для своих героев великих опасностей, другая же довольствуется изображением беспокойства и неприятностей своих главных персонажей. Общее между обеими то, что действие их должно быть полным и законченным. Это значит, что в том событии, которое их завершает, зритель должен быть так хорошо осведомлен о чувствах всех принимавших участие в этом событии, чтобы он ушел с успокоенным умом и ни в чем больше не сомневался.

Из «Рассуждения о полезности и о частях драматического произведения» («Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique», 1660). Перепечатано в книге: P. Corneille, Oeuvres complètes, publiées par Ch. Marty-Laveaux, collection «Les Grands Ecrivains de la France», v. I, 1862, pp. 12—26.

2

Трагедия посредством сострадания и страха очищает страсти. Положение это принадлежит Аристотелю, и мы узнаем из него, во-первых, что трагедия возбуждает сострадание и страх, и, во-вторых, что посредством сострадания и страха она очищает страсти. Первое он объясняет довольно подробно, но ни слова не говорит о последнем, так что из всех составных частей, которые он употребляет в своем определении, это—единственное, остающееся без разъяснения. [...] Как бы там ни было, я считаю более уместным разоб- рать то, что он сказал, чем усиливаться отгадать то, что он хотел сказать. Правила, которые он установил, могут повести нас к некоторым соображениям относительно тех, которые он хотел установить, и на несомненности того, что нам осталось, мы можем основать вероятное мнение о том, что не дошло до нас.

«Мы чувствуем сострадание,—говорит Аристотель,—к тем, которых видим под бременем незаслуженного ими несчастья, и страшимся, чтобы нас не постигло подобное же несчастье, когда видим, что его испытывают нам подобные». Следовательно, сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье; следующий же за состраданием страх относится к нам. И вот, одно уже это место дает широкое право для заключений, каким способом трагедия достигает очищения страстей. Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к страху такого же несчастья для нас самих; страх—к желанию избежать этого несчастья, желание—к очищению, к обузданию, исправлению и даже искоренению в нас страсти, повергающей, в наших глазах, в это несчастье лиц, возбуждающих наше сожаление, и все это по тому простому, но естественному и несомненному соображению, что для избежания следствия нужно устранить причину. Такое объяснение не понравится тем, которые строго придерживаются комментаторов этого философа; но последние затрудняются этим местом и так мало согласны друг с другом, что Паоло Бени¹ приводит двенадцать или пятнадцать различных мнений, которые и опровергает, выдвигая собственное свое толкование.

По ходу рассуждения мнение его согласно с вышеприведенным, но действие сострадания и страха он распространяет лишь на королей и прин-

цев, вероятно потому, что трагедия может поселить в нас страх только к такому бедствию, которое постигает нам подобных, а так как она обрушивается его только на королей и принцев, то и действие страха должно распространяться лишь на лиц этого звания. Но, без сомнения, Бени слишком буквально понял выражение «нам подобные» и упустил из виду, что в Афинах, где представлялись пьесы, из которых Аристотель берет свои примеры и по которым он строит свои правила, не было королей. [...] Правда, главными действующими лицами в трагедии обыкновенно выводятся короли, а у зрителей нет скипетров и, повидимому, нет повода страшиться несчастий, грозящих лицам, находящимся в других условиях; но ведь эти короли—люди, как и зрители, и подвергаются бедствиям в порывах страстей, от которых не свободны и зрители. Они дают даже повод к удобному умозаключению от большого к меньшему, и зрителю легко сообразить, что если король, предаваясь без меры честолюбию, любви, ненависти, мщению, впадает в такое великое несчастье, что возбуждает в нас сострадание, тем более сам он, человек простой, должен держать в узде подобные страсти, из страха, чтобы они не повергли его в такое же несчастье. Да, сверх того, нет и необходимости выставлять на театре бедствия одних только королей. Бедствия других людей могут также найти свое место на сцене, если они достаточно для того знамениты и достаточно необычайны, если они сохранены и переданы нам историей. [...]

Чтобы облегчить способы к возбуждению сострадания и страха, Аристотель делает нам некоторые указания на то, какие лица и какие события по преимуществу способны вызывать и то и другое. [...]

Во-первых, он не хочет, «чтобы человек вполне добродетельный из благополучия впадал в несчастье», и утверждает, что «это не вызывает ни сострадания, ни страха, потому что такое событие совершенно несправедливо». [...] К этому я прибавлю, что подобный исход вызывает скорее негодование и ненависть к тому, кто заставляет страдать, чем сострадание к страждущему, и что чувство это, свойственное трагедии только в крайне умеренной степени, скорее может заглушить то, которое она должна возбуждать!...]

Он не хочет также, чтобы «злой человек от несчастья переходил к благополучию, потому что такой исход не только не может породить ни сострадания, ни страха, но не может даже тронуть тем естественным чувством радости, которым наполняет нас благополучие главного действующего лица, привлекающего к себе нашу благосклонность». Падение злодея в несчастье удовлетворяет нас вследствие отвращения, которое мы к нему питаем; но так как это только справедливое наказание, оно несколько не возбуждает в нас сострадания и не поселяет в нас никакого страха, тем более, что мы не такие злодеи, как он, неспособны к подобным преступлениям и не можем страшиться такого пагубного исхода.

Остается, таким образом, найти середину между этими двумя крайностями, избрав человека, который не был бы ни вполне добродетелен, ни вполне зол и который по вине своей или по человеческой слабости впадает в несчастье, которого он не заслуживает. Для примера Аристотель указывает на Эдипа и Тиеста; но тут я решительно не понимаю его мысли. На первом, по моему мнению, не лежит вины в отцеубийстве, потому что он не знает своего отца, он только с горячностью оспаривает путь у незнакомца, готового одолеть его. [...] Но допустим, что Эдип был виновен; я все-таки не вижу, какую страсть дает он нам для очищения и в чем мы можем исправиться по его примеру. Что же касается Тиеста, то я не могу открыть в нем ни обыденной честности, ни той вины без преступления, которая повергает его в несчастье. Если мы станем рассматривать его до начала трагедии, носящей его имя, то это—кровосмеситель, обольщающий жену своего брата; если же мы будем рассматривать его в самой трагедии, то это—человек прямодушный, примирившийся со своим братом и положившийся на его слова.

В первом случае он очень преступен; в последнем—он очень добродетельный человек. Если мы припишем его несчастья совершенному им кровосмешению, то это такое преступление, на которое зрители не способны, и их сострадание к нему не вызовет у них очищающего страха, так как в Тиесте они не будут видеть себе подобного. Если же мы сочтем причиной его бедствия прямодушие, известный страх может последовать за нашим состраданием, но он очистит разве только прямодушную доверчивость к слову примирившегося врага, которая является скорее качеством честного человека, чем порочной привычкой; но такое очищение способно только изгнать искренность из всякого примирения. Итак, говоря откровенно, я вовсе не понимаю приложимости этого примера.

Скажу больше: если в трагедии происходит очищение страстей, то оно должно осуществляться только тем путем, на который я указываю; но я сомневаюсь, чтобы оно совершилось даже в таких трагедиях, которые удовлетворяют всем выставленным Аристотелем условиям. Последние имеются в «Сиде», и они вызвали большой успех пьесы. Родриго и Химена обладают требуемой честностью, они доступны страстям, и именно эти страсти составляют причину их несчастий, так как они несчастны лишь в той мере, в какой они питают страсть друг к другу. Их вовлекает в бедствие такая человеческая слабость, которой мы можем быть подвержены так же, как и они. Их несчастье бесспорно возбуждает сострадание; оно вызвало достаточно слез у зрителей, чтобы не оставить в том никакого сомнения. Это сострадание должно было бы вызвать у нас страх возможности подобного же бедствия и очистить нас от того избытка любви, который причиняет им несчастье и заставляет нас сожалеть их; но я не знаю, вызывает ли оно этот страх и очищает ли оно нашу страсть; боюсь даже, не представляет ли рассуждение Аристотеля по этому предмету лишь прекрасную идею, которая на самом деле никогда не осуществляется. Ссылаюсь на тех, которые видели представления «Сиды»; пусть они заглянут в тайники своего сердца, проверят, что их растрогало в театре, и скажут, ощутили ли они этот сознательный страх, и исправил ли он в них страсть, причинившую бедствие, которому они пострадали. [...]

Впрочем, как ни трудно признать действительность и значение этого очищения страстей при посредстве сострадания и страха, мы все-таки можем примириться с Аристотелем. Мы должны только сказать, что, говоря о сострадании и страхе, он не имел в виду требовать, чтобы оба этих момента присутствовали в каждой трагедии, и что, по его мнению, достаточно одного из них, чтобы вызвать это очищение, с той разницей, однако, что сострадание не может его произвести без страха, страх не может его произвести и без сострадания. Смерть графа в «Сиде» не вызывает у нас никакого сострадания и все же может очистить в нас ту горделивую зависть к славе ближнего, которую мы видим в графе, тогда как все сострадание наше к Родриго и Химене не предохранит нас от порывов пылкой любви, делающей их предметом нашей жалости. Зритель может иметь сострадание к Антиоху⁵, к Никомеду⁶, к Ираклию⁷, но пока он остается при одном сострадании и не может бояться впасть в подобное же несчастье, он не излечится ни от какой страсти. Напротив, Клеопатра⁸, Прузий⁹, Фока¹⁰ не вызывают сострадания; но страх несчастья подобного или близкого тому, какое их постигло, может очистить в матери упорное желание владеть тем, что принадлежит ее детям, в муже—слишком большую уступчивость второй жене в ущерб детям от первого брака, во всех—жадное стремление насильно завладеть состоянием или саном другого; и все это—в соответствии с положением каждого и с тем, что он в состоянии предпринять. Огорчение, испытываемое Августом в «Цинне», и его нерешительность могут произвести то же действие при посредстве сострадания и страха, взятых вместе; но, как я уже сказал, не всегда бывает, что те, которым мы сострадаем, несчастны по своей вине. Когда они невинны, наше сострадание не вызывает никакого страха, и если мы

иногда чувствуем в таком случае страх, счищающий наши страсти, то он обыкновенно является при посредстве другого действующего лица, а не того, которому мы сострадаем.

Такое объяснение может быть подтверждено самим Аристотелем, если мы хорошенько взвесим причины, по которым он исключает события, не допускаемые в трагедии. Он не говорит «такое-то событие не свойственно трагедии, потому что возбуждает только сострадание и вовсе не порождает страха, другое потому, что вызывает только страх и не возбуждает никакого сострадания», но он отвергает их потому, как он выражается, «что они не возбуждают ни сострадания, ни страха», и этим дает нам понять, что они не нравятся ему вследствие отсутствия и того и другого, и что если бы они порождали одно из этих чувств, он не отказал бы им в своем одобрении. Ссылки его на «Эдипа» утверждают меня в этой мысли. Он говорит, что в этой трагедии соединены все необходимые условия; однако же бедствия Эдипа возбуждают только сострадание, так как я не думаю, чтобы у кого-нибудь из зрителей вместе с сожалением мог зародиться страх убить своего отца и жениться на матери. Если представление этой трагедии может вызвать у нас некоторый страх и если этот страх способен очистить в нас какую-нибудь порочную или достойную порицания наклонность, то он очистит стремление предугадывать будущее, воспрепятствует прибегать к предсказаниям, которые обыкновенно повергают только нас в предсказанное несчастье благодаря тем стараниям, которые мы прилагаем, чтобы избежать его. В самом деле, несомненно, что Эдип никогда не убил бы отца своего и не женился бы на матери, если бы его отец и мать, которым оракул предсказал, что это случится, не навлекли на него этого несчастья из опасения, чтобы оно не совершилось. Таким образом, не только Лай и Иокаста будут виновниками ощущаемого зрителем страха, но страх этот может родиться лишь от мысли о преступлении, совершенном ими за сорок лет до начала представляемого действия, и запечатлевается в нас не главным действующим лицом, а другими и действием, стоящим вне трагедии.

В заключение установим правилом, что совершенство трагедии состоит в возбуждении сострадания и страха при посредстве одного главного действующего лица, каким является Родриго в «Сиде» и Плацид¹¹ в «Феодоре», но что это не представляет такой безусловной необходимости, чтобы нельзя было пользоваться разными лицами для возбуждения этих двух чувств, как мы это видим в «Родогуне», или действовать на зрителя только одним из этих чувств, как в «Полиевкте», представление которого возбуждает только сострадание без всякого страха.

Из «Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» («Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire», 1660). Перепечатано в книге: P. Coignolle, Oeuvres complètes, v. 1, 1862, pp. 52—63. Русский перевод напечатан в книге: А. П. Сумароков, Избранные драматические произведения. «Русская классическая библиотека», издаваемая под ред. А. Н. Чудинова, вып. XIV, СПб, стр. 132—139.

3

Я полагаю, что единство действия заключается для комедии в единстве интриги или препятствий, с которыми встречаются намерения главных действующих лиц, а для трагедии—в единстве опасности, независимо от того, преодолевает ли ее герой или гибнет в борьбе с нею...

Я не отрицаю этим возможности вводить несколько опасностей |в трагедию и несколько интриг или препятствий в комедию, лишь бы только одно из них необходимо влекло за собой другое. Тогда освобождение от первой опасности не завершит собою действия, потому что самое это освобождение повергает героя в новую опасность; так же точно развязка первой интриги не успокоит действующих лиц, потому что самая эта развязка запутывает их в новую интригу. У древних я не припоминаю такого примера множественности связанных одна с другой опасностей, где бы не было нарушено единство действия; из моих же пьес укажу на «Горация» и на «Феодору», в которых двойственность опасности является недостатком, так как вовсе не было надобности, чтобы Гораций, выйдя победителем, убил свою сестру и чтобы Феодора, избежав насилия, предала себя мученической смерти; я думаю, что не сделаю крупной ошибки, если скажу, что смерти Поликсены и Астианакса в «Троаде» Сенеки представляют такого же рода неправильность.

С другой стороны, выражение «единство действия» не следует понимать в том смысле, что трагедия должна дать зрителям одно обособленное действие. Избранное поэтом действие должно иметь начало, середину и конец; и эти три части не только представляют собой каждая отдельное действие, входящее в состав главного, но, кроме того, каждая из них может заключать в себе новые действия с такой же степенью подчинения. Таким образом, должно быть только одно полное действие, успокаивающее ум зрителя; но полным оно может сделаться не иначе, как при посредстве нескольких других его слагающих и возбуждающих в зрителе приятное ожидание дальнейшего хода пьесы. Это последнее особенно необходимо в конце каждого акта, чтобы создать непрерывность действия. Нет надобности, чтобы зритель в точности знал все, что делают лица пьесы в промежутке между актами, ни даже о том, действуют ли они, когда отсутствуют на сцене; но необходимо, чтобы каждый акт оставлял ожидание чего-то, что должно произойти в следующем акте.

Если бы вы спросили меня, что делает Клеопатра в «Родогуне» после сцены с сыновьями во втором акте, до свидания с Антиохом в четвертом, я очень затруднился бы ответом, да и не считаю себя обязанным отдавать в том отчет; но конец второго акта этой трагедии подготавливает зрителя к дружным усилиям двух братьев достигнуть власти и укрыть Родогуну от ядовитой ненависти своей матери. Все это действительно развивается в третьем акте, конец которого вновь подготавливает к попытке Антиоха повлиять сначала на одну, потом на другую из враждующих женщин и к поступкам Селевка в четвертом акте, вызывающим последнюю решимость жестокой матери, а вместе с тем и ожидание того, что она предпримет в пятом акте. [...]

Говоря, что нет надобности отдавать отчет в том, что делают действующие лица в то время, когда они не находятся на сцене, я несколько не отрицаю, что это может быть иногда вполне уместным; полагаю только, что этого нельзя поставить автору в обязанность; он должен прибегать к разъяснению в таком только случае, когда происшедшее за сценой может способствовать пониманию того, что происходит перед зрителем. Так, я ничего не говорю о том, что делает Клеопатра со второго до четвертого акта, потому что все это время она могла не делать ничего такого, что имело бы значение для подготавливаемого мною главного действия; но с первых же стихов пятого акта я разъясняю, что в промежуток между двумя последними актами она совершила убийство Селевка, и разъясняю это потому, что деяние это составляет часть действия. Последнее обстоятельство дает мне повод заметить, что нет никакой надобности, чтобы все частные действия, приводящие к действию главному, происходили на глазах у зрителя: поэт должен избирать из них только такие, которые ему особенно выгодно развернуть на сцене: по красоте представляемого им зрелища, по силе и движению страстей,

по каким-либо другим привлекательным особенностям — и скрывать другие за сценой, излагая их для зрителя в рассказе или давая ему знать о произошедшем каким-нибудь другим, искусным способом; в особенности же объяснен он всегда помнить, что те и другие должны иметь между собой такую связь, чтобы последствия вытекали из предшествовавших им и чтобы все они имели своим источником протазис¹², заканчивающийся первым актом

Хотя действие драматического произведения должно быть единым, но в нем следует различать две части: завязку и развязку. «Завязка составляет, — говорит Аристотель, — частью из того, что произошло за сценой до начала изображаемого действия, частью же из того, что происходит на сцене; остальное принадлежит развязке. Перемена счастья действующих лиц составляет перелом между этими двумя частями. Все, что ему предшествует, относится к первой, самый же перелом, с тем, что за ним следует, — ко второй». Завязка зависит вполне от выбора и богатства воображения поэта, а потому для нее нельзя дать правил, кроме разве того, что все в ней должно быть построено на основании правдоподобия или необходимости. [...] Прибавлю к этому совет, — как можно менее углубляться в события, случившиеся до представляемого действия. Подобные рассказы вызывают обыкновенно нетерпение, так как их не ожидают; кроме того, они обременяют ум слушателя, принуждая его загружать свою память тем, что происходило за десять или двенадцать лет, чтобы понять представление. Но рассказы о событиях, наступающих и происходящих за сценой со времени начала действия, всегда производят лучшее впечатление, потому что их ожидают с некоторым любопытством, и они составляют часть представляемого действия. Одна из причин, доставивших «Цинне» так много похвальных отзывов, поставивших эту трагедию выше всех других моих произведений, заключается в том, что в ней нет рассказов о прошлом, так как рассказ, который Цинна делает Эмилиии о своем заговоре, представляет скорее украшение, ласкающее ум зрителей, чем необходимый перечень подробностей, который они обязаны знать и запечатлеть в памяти для понимания того, что произойдет дальше. Эмилиия достаточно выясняет им в двух первых сценах, что Цинна составил заговор против Августа с целью отомстить за смерть ее отца; если бы Цинна сказал ей просто, что заговорщики готовы к завтрашнему дню, он совершенно столько же подвинул бы действие, как и той сотней стихов, в которых он передает и свою речь к ним и общее их решение. [...]

В развязке следует избегать двух вещей: простой перемены намерений и развязки при помощи машины (*deus ex machina*). Немного нужно искусства, чтобы кончить пьесу, когда лицо, создавшее препятствия намерениям главных действующих лиц, отступает в пятом акте, не будучи к тому вынуждено никаким выдающимся событием. [...] Не более искусства требует и машина, когда она является для того только, чтоб спустить бога, улаживающего все дела как раз в то время, когда действующие лица не знают, как в них разобраться. Таково появление Аполлона в «Оресте» Эврипида, t...] Оно не имеет никакого основания в ходе вещей и потому является порочной развязкой. [...]

Правило единства времени основывается на словах Аристотеля: «Трагедия должна ограничивать продолжительность своего действия одним круговоротом солнца или стараться не намного превышать его». Эти слова дали повод знаменитому спору, следует ли исходить из протяжения дня в двадцать четыре или в двенадцать часов: каждое из этих мнений имеет, значительное количество сторонников. Что касается до меня, то я нахожу, что есть сюжеты, которые так трудно заключить в столь небольшой отрезок времени, что я не только предоставил бы им полных двадцать четыре часа, но даже воспользовался бы правом, которое дает этот философ, несколько превысить это время и без стеснения увеличил бы его до тридцати часов. [...] Мно-

гие возражают против этого правила и считают его тираническим. Они были бы правы, если бы оно основывалось только на авторитете Аристотеля; но что заставляет принимать его—это здравый смысл, на который оно опирается. Драматическое произведение есть подражание, или, лучше сказать, портрет человеческих поступков, но не подлежит сомнению, что портрет тем совершеннее, чем больше он походит на оригинал.

Представление длится два часа, и сходство было бы полным, если бы представляемое действие не требовало больше времени, чтобы казаться правдоподобным. Поэтому не будем останавливаться ни на двенадцати, ни на двадцати четырех часах, но постараемся ограничивать продолжительность действия как только возможно, для того чтобы представление было более правдоподобным и совершенным. [...]

В особенности мне хотелось бы предоставить продолжительность действия воображению зрителей и никогда не указывать занимаемое действием время, если того не требует сюжет, особенно же тогда, когда вероятность этого действия несколько натянута, как в «Сиде», иначе это только обнаружит, что оно ведется слишком поспешно. Даже если необходимость соблюдать единство времени и не отразилась вредно на пьесе, какая надобность отмечать при открытии занавеса, что солнце восходит, что в третьем акте наступает полдень, а в конце последнего акта закат? Это будет натянутость, которая может только докучать зрителю. Достаточно, чтобы была установлена возможность действия в течение того времени, в которое его заключают, и чтобы зрителю нетрудно было сообразить продолжительность этого времени без всякого умственного напряжения. Даже в тех действиях, которые имеют такую же продолжительность, как и представление, было бы весьма нескладно, если бы отмечали, что от одного акта до другого прошло уже полчаса.

Когда избранное нами действие требует более продолжительного времени, например, десяти часов, я хотел бы, чтобы восемь из них, которых нам нехватает, протекали в промежутках между актами и чтобы каждый акт имел такую продолжительность действия, которая равна продолжительности его представления; это особенно важно, когда между сценами существует непрерывная связь, потому что эта сцена не может допустить пустого промежутка между двумя сценами. Думаю, однако, что пятый акт, по особенному преимуществу, имеет некоторое право несколько ускорить ход событий, так, чтобы та часть действия, которую он представляет, занимала в действительности больше времени, чем требуется на ее представление. Причина здесь та, что зритель испытывает нетерпение поскорее увидеть конец, и если этот конец зависит от действующих лиц, ушедших со сцены, то всякий разговор, какой вы вложите в уста оставшихся на сцене лиц, ожидающих известий об отсутствующих, будет только томить и казаться вялым. [...] Так, Сид не смог бы в действительности сразиться с доном Санчо за то время, пока инфанта ведет разговор с Леонорой и Химена с Эльвирой. [...]

Когда конец действия зависит от лиц, не покидающих сцену и не заставляющих ожидать о себе известий, как в «Цинне» и в «Родогуне», то пятый акт не имеет надобности в этом преимуществе, потому что тогда все действие происходит на глазах у зрителей. Другие акты не допускают подобных смягчений.

Относительно единства места я не нахожу никакого указания ни у Аристотеля, ни у Горация. На этом основании некоторые полагают, что такое правило установилось только как следствие единства времени и что место можно распространять на такое расстояние, какое человек может пройти туда и обратно за двадцать четыре часа. Мнение это несколько своевольно, так как, предположив, что действующие лица ездят на почтовых, пришлось бы на двух сторонах сцены изобразить Париж и Руан. Мне хотелось бы для полного удовлетворения зрителя, чтобы представляемое перед

ним в течение двух часов могло действительно произойти за два часа и чтобы то, что он видит на сцене, которая во время представления не изменяется, могло быть сосредоточено в одной комнате или в одной зале, смотря по выбору; но часто это так неудобно, чтобы не сказать невозможно, что сама необходимость заставляет изыскивать некоторое расширение для места, как и для времени. Я в точности выполнил правила единства места в «Горации», в «Полиевкте» и в «Помпее»¹³, но для этого нужно либо выводить только одну женщину, как в «Полиевкте», либо чтобы две женщины были так дружны и имели такие общие интересы, которые бы делали их неразлучными, как в «Горации», либо чтобы они имели случай, как в «Помпее» Клеопатра во втором акте и Корнелия в пятом, под влиянием естественного любопытства выходить каждая из своего покоя и появляться в большой дворцовой зале в тревожном ожидании известий. Совсем не то в «Родогуне»: интересы Клеопатры и Родогуны слишком различны, чтобы они могли изъяснять самые тайные свои мысли в одном и том же месте. [...] Вот почему первый акт этой трагедии должен был происходить в передней у Родогуны, второй— в комнате Клеопатры, третий— в комнате Родогуны, четвертый мог бы начаться тут же, но конец его, разговор Клеопатры с сыновьями, непременно должен бы быть отнесен в другое место. Для пятого необходим большой зал, в котором могло бы поместиться огромное множество народа. [...]

Древние, заставлявшие своих царей выступать на городской площади, могли без труда строго соблюдать правило единства места; однакоже Софокл нарушил его в «Аяксе», который, оставив сцену в намерении лишить себя жизни в уединенном месте, возвращается и убивает себя на глазах у всех; нетрудно заключить, что он убивает себя не на том месте, которое перед этим покинул.

Мы не осмеливаемся выводить так же, как они, королей и принцесс из их покоев; а так как часто различие и противоположность интересов лиц, живущих в одном и том же дворце, не допускают, чтоб они поверяли свои тайны в одной и той же комнате, то нам надо искать другого приспособления к правилу единства места, если мы хотим сохранить его во всех наших пьесах; иначе пришлось бы осудить многих авторов, имеющих огромный успех.

Я держусь того мнения, что надо стараться достигать безусловного единства места, насколько это возможно; но так как оно не мирится со всяким сюжетом, я готов охотно согласиться, что действие, происходящее в одном и том же городе, удовлетворяет единству места. Это не значит, что я хочу, чтобы театр представлял весь этот город,—это было бы несколько обширно,—но только два или три отдельных места, заключенных в его стенах. Так, действие «Цинны» не выходит из пределов Рима и совершается частью в покоях Августа, в его дворце, частью в доме Эмилии. [...] В «Сиде» частные места действия гораздо обильнее, ноне выходят из пределов Севильи. Без сомнения, это изобилие является некоторой вольностью. Чтобы несколько упорядочить эту двойственность места, когда она неизбежна, следует соблюдать две вещи: во-первых, никогда не менять место действия в одном и том же акте, но только из акта в акт, как это делается в первых трех действиях «Цинны»; во-вторых, эти два места не должны иметь надобности в различных декорациях и ни одно из них не должно быть называемо; обозначается только общее место, в котором оба они находятся, как Париж, Рим, Лион, Константинополь и т. п. Это поможет ввести в заблуждение зрителя, который, не видя ничего, что могло бы его навести на мысль о различии мест, не заметит необходимости перемены без особенно тонкого критического размышления, на которое немногие способны, так как большинство горячо приковывается к представляемому действию. [...]

Вот мои мнения, или, если хотите, моя ересь относительно главных

положении искусства: я не умею лучше согласовать древние правила с новыми требованиями. Не сомневаюсь, что нетрудно найти лучшие способы, и я с готовностью последую им, когда они будут испытаны на практике с таким же успехом, какого удостоились те, которые я применял в моих произведениях.

и

Из «Рассуждения о трех единствах— действия, времени и места» («Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu», 1660). Перепечатано в книге: Р. Согнеилле, *Oeuvres complètes*, v. I, 1862, стр. 98—122. Русский перевод напечатан в книге: А. П. Сумароков, *Избранные драматические произведения*, СПб, стр. 139—151.

ПРИМЕЧАНИЯ

Пушкин о Корнеле

¹ Поэт, переводчик и критик П. А. Катенин (1792—1853) выпустил превосходный и для своего времени перевод «Сиды», высоко ценимый Пушкиным, в 1822 году.

² «Жеманной сценой 19-го столетия» Пушкин называет сцену эпигонов классицизма, воспитанных на «Лицее» Лагарпа и приверженных всяким условностям и предвзвешенным рассудкам.

³ Ridicule—смешной *{франц.}*.

⁴ Атрей—в греческой мифологии царь Микен, убивший сыновей своего брата Фиеста и накормивший его обедом, приготовленным из их мяса.

⁵ Образ Клитемнестры в трагедиях Корнеля не встречается. Пушкин здесь ошибся. Он, повидимому, имел в виду «Ифигению в Авлиде» Расина.

Плеханов о Корнеле

¹ Речь идет об «Истории французской литературы» Гюстава Лансона (1857—1934)—книге, пользующейся большой популярностью во Франции и выдержавшей восемнадцать изданий (книга Лансона была трижды переведена на русский язык). Настоящий отрывок взят из рецензии Плеханова на русский перевод книги Лансона, в которой Плеханов показывает недостатки литературоведческого метода Лансона на материале анализа творчества Корнеля.

² Шарль-Огюстен Сент-Бёв (1804—1869)—виднейший французский романтический критик. В основу своего критического метода он клал изучение биографии писателя и стремился к созданию «литературных портретов».

³ Гильом Дю-Вер (1556—1621)—государственный деятель и писатель периода гражданских войн конца XVI века, стремившийся к истолкованию учения стоиков в христианском духе. Дю-Вер перевел на французский язык сочинения Эпиктета, «чтобы укрепить наш дух в такое время, как это».

⁴ Эпиктет (ок. 50—138 н. э.)—философ-стоик, занимавшийся преимущественно этикой. Его основным этическим принципом было: «терпи и воздерживайся».

⁵ Дюплесси-Морне (1549—1623)—ученый богослов и политический деятель протестантского лагеря.

⁶ Оноре д'Юрфе (1568—1625)—провинциальный дворянин, член католической лиги во время гражданских войн конца XVI века, стяжавший огромную известность своим пастушеским романом «Астрея» (см. примечание к разделу «Плеханов о французской литературе XVII века»).

⁷ Янсенизм—религиозно-общественное движение во Франции XVII века, сочетавшее стремление к строго благочестивой жизни (пиетизм) с католическим сектантством. Янсенизм оказал большое влияние на французскую педагогику и литературу XVII века (Паскаль, Расин).

⁸ C'est trop dire—это слишком сильно сказано *{франц.}*.

⁹ Мишель Монтень (1533—1592)—знаменитый французский писатель-гуманист, идеологически подрывавший феодально-церковную культуру своим скептицизмом. Его знаменитые «Опыты» (1580—1588) представляют собой свод разнообразных размышлений по вопросам философии, истории, политики, морали и т. д.

Сид

¹ «Сид»—первая знаменитая трагедия Корнеля, впервые развернувшая характерный для классицистского трагического театра конфликт между любовью и долгом. Пьеса напи-

сана под несомненным влиянием драмы испанского драматурга Гильена де Кастро «Юность Сида». Корнель очень немного отступил от испанского образца, воспроизведя его основную сюжетную линию и отдельные мотивы. Но он упростил фабулу испанской пьесы и перенес центр внимания с внешних событий на внутренние переживания героев. Содержание трагедии Корнеля сводится к тому, что юный Родриго, защищая свою фамильную честь, убивает на поединке отца своей возлюбленной Химены, оскорбившего его отца. Это убийство создает пропасть между молодыми людьми, которые любят друг друга, но вынуждены в силу феодальной морали ненавидеть один другого. При этом чем больше они подавляют свое чувство, тем больше они становятся достойны любви, и уважения, Корнель очень ярко обыграл сложную психологическую коллизию, в которой очутились его герои, после чего ввел для разрешения конфликта третью силу в лице короля Кастилии Фернандо, олицетворяющего идею разумной, новой государственности. Он посылает Родриго сражаться с маврами, и после того, как тот успешно выполнил полученное задание и спас родину от вражеского нашествия, приказывает Химене выйти за него замуж. Счастливым концем пьесы побудил Корнеля назвать ее трагикомедией. Мы печатаем большое объяснение Родриго и Химены из третьего акта, ярко рисующее моральную коллизию пьесы и мучения ее героев.

² Эльвира—наперсница Химены.

Критика '«Сида» Французской академией

¹ Несмотря на свои художественные достоинства и огромный успех у зрителей, «Сид» вызвал многочисленные нападки сторонников классицистской доктрины за допущенные Корнелем в нем идейные и стилистические вольности. Сначала на «Сиду» нападали отдельные авторы (Мере, Скюдери, Клавере), затем против него выступила в полном своем составе основанная Ришелье в 1634 году Французская академия, которой сам Ришелье велел разоблачить «Сиду». Академия отдала в своем отзыве долг таланту Корнеля, но осудила его пьесу, как несоответствующую правилам классицизма.

Гораций

¹ «Гораций»—вторая знаменитая трагедия Корнеля, лишенная вольностей, присущих «Сиду». Сюжет ее заимствован из «Римской истории» Тита Ливия и разработан со строгим соблюдением правил классицизма. Действие трагедии происходит в царском Риме, который ведет длительную войну с соседним городом Альбой (в истории—Альба-Лонгой). Судьбу войны решает поединок между тремя братьями Горациями (со стороны Рима) и тремя братьями Куриациями (со стороны Альбы). Сражающиеся связаны узами дружбы и родства (один из Горациев женат на Сабине, сестре Куриациев, а сестра Горациев Камилла—невеста одного из Куриациев), что не мешает им мужественно сражаться на поле битвы вплоть до того, как все три Куриация и двое Горациев погибают за отчизну. Оставшийся в живых третий Гораций возвращается домой победителем. Камилла вместо того, чтобы приветствовать его, оплакивает погибшего жениха. Тогда Гораций убивает сестру. В последнем акте в доме старика Горация происходит суд над его сыном, одновременно—спасителем родины и убийцей сестры. Валерий, влюбленный в покойную Камиллу, требует казни Горация,² старик же отец горячо защищает сына, чьей рукой двигала одна любовь к родине. Царь Тулл Гостилий, слушающий эти прения, дарует Горацию жизнь, признавая, что его доблесть искупила его преступление. Несмотря на образ царя, за которым остается в пьесе последнее слово, трагедия носит гражданский характер и являлась одной из популярнейших пьес в годы французской революции.

² Прокул—воин римской армии.

³ Помимо Горация, просившего у царя разрешения убить себя, у Корнеля выступает еще жена Горация Сабина, которая умоляет царя, чтобы он взял ее жизнь вместо жизни ее супруга.

⁴ Старик Гораций намекает здесь на те слова проклятия, которые он произнес, когда узнал от Валерия, что двое сыновей его пали, а третий бежал с поля битвы (это был маневр Горация, с помощью которого он затем убил всех трех Куриациев).

⁵ Эта монархическая тирада, как и ряд других подобных ей, введена Корнелем для придания его гражданской трагедии «верноподданнического» отпечатка.

⁶ Ромул, легендарный основатель Рима, по преданию убил своего брата Рема.

Теоретические высказывания Корнеля

¹ Приводимые нами теоретические высказывания Корнеля о драматургии и, в частности, о построении трагедии извлечены из трех «рассуждений» («discours») Корнеля, написанных им в промежутке между его уходом из театра после провала «Пертарита» (1652) и его возвращением в театр по настоянию суперинтенданта финансов Фуке, озаглавленным постановкой трагедии «Эдип» (1659). Все «три рассуждения», впервые напечатанные Корнелем в 1660 году, носят откровенно апологетический характер и направлены против педантических писаний заклятого врага Корнеля аббата д'Обиньяка (1604—1676), преследовавшего его своими крохоборческими придирадками. Корнель пытается в своих рассуждениях

истолковать Аристотеля применительно к собственной практике, причем допускает целый ряд непоследовательностей и натяжек.

² Корнель имеет здесь в виду собственные трагедии, собранию которых он предпослал в 1660 году свои теоретические рассуждения.

³ Андромеда — героиня одноименной пьесы Корнеля (1650), названной им «обстановочной трагедией» («tragédie à machines»).

⁴ Паоло Бени—итальянский литератор и критик, автор комментария к «Поэтике» Аристотеля, изданного в 1613 и 1623 годах.

⁵ Антиох—персонаж из трагедии Корнеля «Родогуна» (1644).

⁶ Никомед—герой одноименной трагедии Корнеля (1651).

⁷ Ираклий—герой одноименной трагедии Корнеля (1647).

⁸ Клеопатра—героиня трагедии Корнеля «Родогуна».

⁹ Прузий—персонаж из трагедии Корнеля «Никомед».

¹⁰ Фока—персонаж из трагедии Корнеля «Ираклий».

¹¹ Плацид—персонаж из трагедии Корнеля «Феодора—дева и мученица» (1645).

¹² Протазис—вступление, изложение сюжета, экспозиция в драматическом произведении.

*¹³ «Смерть Помпея» — трагедия Корнеля, последняя из его трагедий «первой манеры» (1643).

ГЛАВА ПЯТАЯ

ЖАН РАСИН

(1639—1699)

ПУШКИН О РАСИНЕ

1

Кстати о гадости—читал я «Федру» Лобанова¹—хотел писать на нее критику, не ради Лобанова, а ради маркиза Расина²—перо вывалилось из рук. И об этом у вас шумят, и это называют ваши журналисты прекраснейшим переводом известной трагедии г. Расина! [...] А чем же и держится Иван Иванович Расин³, как не стихами, полными смысла, точности и гармонии! План и характеры «Федры» верх глупости и ничтожества в изобретении—Тезей не что иное, как первый Мольеров рогац; Ипполит, *le superbe*, *le fier Hippolite—et même un peu farouche*⁴ f...] не что иное, как благовоспитанный мальчик, учтивый и почтительный—

D'un mensonge si noir⁵ ... и проч. прочти всю эту хваленую тираду и удостоверись, что Расин понятия не имел об создании трагического лица.

Письмо Л. С. Пушкину от января—февраля 1824 г. А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. X, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 80—81.

2

Хотите ли знать, что еще удерживает меня от напечатания моей трагедии?⁶ Те места, кои в ней могут подать повод применениям, намекам, *allusions*⁷. Благодаря французам мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый. [...] От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходов, но трагедии истинной не существует. Заметьте, что в Корнеле вы применений не встречаете, что кроме «Эсфири» и «Береники» нет их и у Расина. Летопись французского театра видела в «Британнике» смелый намек на увеселение двора Людовика XIV.

*Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit etc*⁸.

Но вероятно ли, чтоб тонкий придворный Расин осмелился сделать столь ругательное применение Людовика к Нерону? Будучи истинным поэтом, Расин, написав сии прекрасные стихи, был исполнен Тацитом⁹, духом Рима; он изображал ветхий Рим и двор тирана, не думая о версальских балетах. [...] Самая дерзость сего применения служит доказательством, что Расин о нем и не думал.

Письмо к издателю «Московского вестника» (1828). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 75—76.

3

Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии.

Из чернового плана статьи «О народной драме и драме «Марфа посадница» (1830). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 632—633.

4

Всем известно, что французы народ самый антипоэтический. [...] Если обратим внимание на критические результаты, обращающиеся в народе и принятые за литературные аксиомы, то мы изумимся их ничтожности или несправедливости. Корнель и Вольтер, как трагики, почитаются у них равными Расину¹⁰.

Начало статьи о В. Гюго (1832). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 264.

ГЕРЦЕН О РАСИНЕ

«С кем вы познакомились в Théâtre Français?»—«С Расином».—«Неужели вы его прежде не читали?»—спрашиваете вы, краснея за меня.—«За кого же вы меня принимаете?»

A peine nous sortions des portes de Trézène
Il était sur son char...¹

Я его твердил на память лет девяти, а потом читал лет пятнадцати, но это было уже поздно. Имев счастье завершить начальное образование под маханье «Московского телеграфа»² и под теорию русского романтизма, я посматривал свысока на человека трех аристотелевских единств, человека, говорящего «Vous» и «Madame» устами гомеровских богатырей. Немецкая эстетика убедила меня, что во Франции искусства никогда не было, что, собственно, искусство может цвести в Баварии, в Веймаре, словом, от Франкфурта-на-Одере до Франкфурта-на-Майне. А потому и Расина читал я больше для того, чтоб вполне понять красоту трагедии Гувальда и Мюльнера³. Наконец, я увидел Расина дома, увидел Расина с Рашелью⁴ и научился понимать его. [...]

Расин встречается на каждом шагу с 1665 г. и до реставрации; на нем были воспитаны все эти сильные люди XVIII в. Неужели все они ошибались, Франция ошибалась, мир ошибался? [...] Есть нечто поразительно-величавое в стройной, спокойно развивающейся речи расиновских героев; диалог часто убивает действие, но он изящен, но он сам—действие; чтоб это понять, надобно видеть Расина на сцене французского театра: там сохранились предания старого времени, предания о том, как созданы такие-то роли Тальмой⁵, другие Офреном⁶, Жорж⁷...

Актеры с некоторой робостью выступают в расиновских трагедиях, это—их пробный камень; тут невозможно ни одно нехудожественное движение, ни один мелодраматический эффект, тут нет надежды ни на группу, ни на декорации, тут два-три актера, как статуи на пьедестале: все устремлено на них. Сначала дикция их, чрезвычайно благородная и выработанная, может показаться изысканной, но это не совсем так: торжественность эта, величавость, рельефность каждого стиха идут духу расиновских трагедий. Пожалуй, некоторых поэтов на парфенонских барельефах можно назвать изысканными именно потому, что ваятели исключили все случайное и оставили вечно спокойные формы; жизнь, поднимаясь в эту сферу, отрешается

от всего возмущающего красоту ее проявления, принимает пластический и музыкальный строй; тут движение должно быть грацией, слово — стихом, чувство — песнью. Но вы более любите иной мир,—мир, воспроизводящий жизнь во всей ее истине, в ее глубине, во всех изгибах света и тьмы, словом, мир Шекспира, Рембрандта,—любите его, но разве это мешает вам остановиться, надолго остановиться перед Аполлоном, перед Венерой? Что за католическая исключительность! [...]

Входя в театр, когда дают Расина, вы должны знать, что с тем вместе вы входите в *иной* мир, имеющий свои пределы, свою ограниченность, но имеющий и свою силу, свою энергию и высокое изящество в своих пределах. Какое право имеете вы судить художественное произведение вне его собственной почвы, даже вне исторической, национальной почвы? Вы пришли смотреть Расина,—отрешитесь же от фламандского элемента: это—отрасль итальянской школы; берите его таким, чтоб он дал то, что он хочет дать, и он даст много прекрасного. Конечно, он не удовлетворит всему, чего жаждет ваша душа, но позвольте же еще раз спросить: а весь греческий Олимп, а все греческие типы, статуи, герои трагедий удовлетворяют вас? Нет, нет и нет! Я это испытал на себе.

В греческих статуях везде выражается спокойное наслаждение, торжество меры, торжество равновесия, торжество красоты, но с тем вместе вы видите, что покой достигнут потому, что требование было бедно, потому что олимпийцы удовлетворялись немногим. [...] Для греков мы сделали почетное исключение: мы их судили, как греков, в их сфере; будемте так же судить Расина, Корнеля,—обогатимте себя и ими!

Я не стану более говорить о Расине, потому что ни вы, вероятно, не расположены слушать о нем, ни я не чувствую лагарповского⁸ призвания понемногу забыть минуты истинного наслаждения, доставленные мне его трагедиями, особенно «Британником». Нерон выдержан, замышлен, исполнен удивительно; и что за смелая мысль — представить медовый месяц тиранства, тирана в зародыше, тирана будущего, слагающегося, и притом еще представить его слабохарактерным, так что становится понятно, что и свирепость его и отсутствие в нем всего человеческого частью основано на слабости, дрянной натуре его.

Письма из Avenue Marigny. Письмо третье. Париж. 20 июня 1847 г. А. И. Герцен, Письма из Франции и Италии. С того берега. Соцэкгиз, М.—Л., 1931, стр. 36—38.

АНДРОМАХА¹

(1667)

Отрывки из трагедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление четвертое

Андромаха, Пирр, Сефиза, Феникс.

Пирр

Вы не меня ль искали?
Могу ль я льстить себя надеждою такой?

А н д р о м а х а

Я шла в узилище, где сын томится мой.
Раз в день мне видеться вы даровали право

С тем, в ком сохранена вся гекторова слава,
Чтоб с сыном краткий час я слезы лить могла.
Я у него еще сегодня не была!

П и р р

Ах, скоро Греция, объятая тревогой,
Доставит вам для слез причин довольно много!

А н д р о м а х а

Однако что за страх волнует их сейчас?
Троянский пленник ли сумел бежать от вас?

П и р р

Гнев против Гектора не скоро утолится,—
Им страшен сын его!

А н д р о м а х а

Нашли кого страшиться!
Ведь он дитя, и сам не ведает о том,
Что Пирр — его злодей, а Гектор был отцом.

П и р р

Каким бы ни был он,—все полны неприязни,
И требует Орест его скорейшей казни.

А н д р о м а х а

И подтвердите вы столь страшный приговор?
Иль он преступен тем, что радует мой взор?
Нет! Вас страшит не то, что у отца есть мститель,
Но что у матери остался утешитель.
Он заменил бы мне и мужа и отца.
Но вы меня казнить готовы без конца!

П и р р

Предвидя вашу скорбь, я отвечал отказом:
Уже войной грозят все эллины мне разом.
Но если даже все их гордые суда
За сыном Гектора переплывут сюда
И будет литься кровь, как кровь из-за Елены²,
Пусть узрю в пламени и прахе эти стены,—
Не поколеблюсь; я спасти его хочу,
И пусть за жизнь его своею заплачу!

Вот вам моя рука! Скажите, отчего же
Вам с нею не принять и это сердце тоже?
Тот, кто для вас собой пожертвовать готов,
Не может вас считать в числе своих врагов!

А н д р о м а х а

Что делаете вы? Что скажет вся Эллада?
Душе великой так себя ронять не надо!
Решенье, полное высокого огня,
Сочтут лишь за порыв влюбленного в меня!

Нет, нет! Помочь врагу в беде его ужасной,
Ребенка сохранить для матери несчастной,
Не дать его на казнь, чтоб утопить в крови,

Не требовать за то ни ласки, ни любви,
Дать все, что могут дать бесстрашие и сила,—
Вот что достойнее наследника Ахилла!

П и р р

Как? До сих пор еще ваш гнев не охладел?
Когда ж ему конец и мщению где предел?

Друг другу вечно мстить — безумно и смешно.
Одни и те ж враги связуют нас в одно.
Я страстную мечту лелеять не устану:
Вернув вам отрока, ему отцом я стану.
Его за Троию мстить тогда я научу.
За наши бедствия я грекам отплачу.
И взгляда вашего довольно, Андромаха,
Чтоб славный Илион³ опять восстал из праха
Скорей, чем греками он был когда-то взят.
Астианаксу⁴ я верну его назад.

А н д р о м а х а

Нет, государь, теперь ему не нужно трона.
Когда был жив отец, его ждала корона,
Но больше никогда не узрим мы опять
Тех стен, что Гектор был не в силах удержать.
Несчастные не ждут от вас благодеянья.
Я жажду, государь, лишь одного — изгнанья,
Чтоб сына скрыть вдали от греков и от вас
И там оплакивать супруга каждый час.
Нам ваша страсть сулит лишь горе и измены.
Ступайте же туда, где ждет вас дочь Елены⁵!
(...)

П и р р

Пусть так, сударыня,—исполню ваш приказ:
Забуду иль, верней, возненавижу вас.
Да, страсть в моей груди выросла неосторожно:
Мне равнодушным быть теперь уж невозможно!
Но знайте, если я теперь вас разлюблю,
То темною враждой я сердце затоплю,
И будет ненависть жестока и опасна,
И сын за мать тогда ответит мне ужасно!
Так хочет Греция! Во мне ж стремленья нет
Неблагодарных вновь оберегать от бед.

А н д р о м а х а

Итак, он обречен! Но что его спасало?
Скорбь матери иль то, что лет ему так мало?
Однако есть исход для горестных сердец,
Я верю, смерть его приблизит мой конец.
Я только для него терпела все страданья.
Вослед за ним к отцу пойду я на свиданье.
Вы причините нам не зло,—наоборот,
Вы нам..

П и р р

Сударыня, вас сын давно уж ждет!
Быть может, вид его, смиряя ваши страсти
И утишив ваш гнев, спасет вас от напасти.
Я за ответом к вам потом хочу притти.
Подумайте о том, как отрока спасти!

Явление шестое

Пирр, Андромаха, Феникс, Сефиза.

[...]

А н д р о м а х а

Сын смерти обречен,—все, все теперь бесплодно!

П и р р

Смотри, на нас взглянуть ей даже не угодно!
О, как горда!

А н д р о м а х а

Уйдем! Нет силы спорить с ним.

П и р р

Мы тотчас мальчика Оресту отдадим.

А н д р о м а х а *{бросаясь к ногам Пирра}*

О, страшные слова на приговор похожи!
Коль будет отдан сын, отдайте мать им тоже!
Давно ли ласкою дышала ваша речь?
Смогу ли жалости хоть искру я зажечь?
Иль я слезам навек обречена сурово?

П и р р

Вам Феникс подтвердит,— я элинам дал слово!

А н д р о м а х а

И это Пирр, что был из-за меня так смел?

П и р р

Я был слепым тогда, но я теперь прозрел.
Его помиловать для вас я был бы в силе,
Но вы меня о том ни разу не просили.
Теперь же поздно...

А н д р о м а х а

О! Вы слышали не раз
Невыразимый вздох, подавленный тотчас.
Простите же судьбе, когда-то столь огромной,
Гордыню, что всегда боится быть нескромной.
Вы знаете, меня ни горести, ни плен
Заставить не могли обнять ничьих колен.

П и р р

Нет, я противен вам! Вам кажется опасным
Ответить чем-нибудь моим желаньям страстным,
И даже милый сын, когда б его я спас,
Столь обожаемым уж не был бы для вас.
Не видите во мне вы ни стыда, ни чести,
Ваш гнев сильней, чем гнев всех греков, взятых
Что ж, оставляю вас столь милой вам судьбе...
Прощайте!

А н д р о м а х а
Мой супруг, иду, иду к тебе!

С е ф и з а
О госпожа...

А н д р о м а х а
Теперь ничто уж не поможет!
Виновник мук моих, он их не знать не может.

(Пирру.)
О государь, за что жестоки вы ко мне?
При мне убит отец, и город пал в огне,
При мне погибло все семейство Андромахи,
И Гектора влекли кровавый труп во прахе,
И сын его цепям был обречен судьбой.
Для сына я дышу, осталась жить рабой...
Нет, более того: я тешилась сознанием,
Что счастливо сюда мы брошены изгнанием,
Что отрок царственный самой судьбой храним,
Попавши к вам во власть, а не во власть к другим.

П и р р
Оставь нас, Феникс, здесь...

Явление седьмое
П и р р, А н д р о м а х а, С е ф и з а.

П и р р
Постойте, госпожа!
Вам рано мальчика оплакивать дрожа.

Похож я ль на судью, пытающего строго?
На злобного врага похож ли хоть немного?
Вы гоните меня, и этим вы горды?
Во имя мальчика не хватит ли вражды?
Чтобы спасти его, я к вам взываю ныне:
Как нужно вас еще молить о вашем сыне?

Не время, госпожа, отказами играть,
Пора меж гибелью и царством выбирать.
Неблагодарностью измучен я безмерно,
Я знать свою судьбу теперь хочу наверно.
Я долго угрожал, надеялся, молил...
Нет силы вас терять, но ждать нет также сил.
Решайте ж! Я вернусь и в храм отправлюсь с вами;
Младенца вашего мы тоже встретим в храме.
Там вы узнаете иль мрак, иль торжество:
Там я венчаю вас иль погублю его.

3
ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явление первое
А н д р о м а х а, С е ф и з а.
С е ф и з а

Пирр обещал. И вот вы молвили лишь слово—
И сын ваш, госпожа, принадлежит вам снова.

Вы видите: отца, союзников и трон
Сложил у ваших ног без размышленья он.
Он делает из вас владычицу Эпира:
За это ли должны вы ненавидеть Пирра!

Но в храме все вас ждет,—ведь вы сказали: «да»!

А н д р о м а х а

Мы сына навестим, потом пойдем туда.

С е ф и з а

Куда спешите вы? Довольно, что отныне
Запрета нет для вас заботиться о сыне,
И будет ласкою он вашей окружен,
И каждый поцелуй не будет вам зачтен.
Вы будете растить его в любви и холе,
Не как раба, всю жизнь живущего в неволе,
Но так, чтоб царский род с ним вместе не угас.

А н д р о м а х а

Я на него взгляну сейчас в последний раз.

С е ф и з а

Что говорите вы?

А н д р о м а х а

Сефиза, дорогая!

Я говорю с тобой, всю душу открывая
И веру в преданность твою всегда храня.
Ужели до сих пор не знаешь ты меня?
Как! Ты поверила, что я предать готова
Того, кто так желал во мне воскреснуть снова?
Что, мертвых разбудив с их горестной тоской,
Я, чтоб помочь себе, нарушу их покой?
Нет! Клятва мной дана была совсем иная!
Но если сын в беде, его спасти должна я.
Пирр защитит его, коль женится на мне.
Достаточно: ему доверюсь я вполне.
Горяч, но искренен,—таким его узнала,—
Он больше сделает, чем посулит сначала.
А гнев, что потрясет всех эллинов сердца,
Даст сыну Гектора прекрасного отца.
Итак, раз жертвою помочь нельзя иною,
Согласна нынче стать я пирровой женою.
Обетами, что я сегодня получу,
Я с сыном Гектора связать его хочу,
И вслед за тем рукой, что лишь ко мне жестока,
Жизнь изменившую я пресеку до срока.
Я честь свою спасу и должное воздам
Себе, и Гектору, и Пирру, и богам.
Вот нежности моей простое измышление,
Вот как исполню я мне данное веленье!
Я чашу горькую хочу испить одна.
Сефиза, ты закрыть мои глаза должна.

С е ф и з а

Одна унылую влачить не стану долю...

А н д р о м а х а

Нет! нет! Итти за мной тебе я не позволю.
Мое сокровище тебе оставлю я!
Ему принадлежит отныне жизнь твоя.

[...]

Пусть сын наш предков чтит и в счастье и в невзгоде.
Он отпрыск Гектора, но он — последний в роде,
И для последнего я ныне отдаю
И ненависть, и страсть, и даже жизнь мою.

С е ф и з а

Увы!

А н д р о м а х а

Останься здесь, когда своих страданий
Не сможешь утаить и удержать рыданий.
Сюда идут. Не плачь! Я говорю тебе,
Что ты одна должна помочь моей судьбе.

Je an R a c i n e , Andromaque
(1667). Перепечатано из книги:
Ж- Р а с и н , Соч., т. I, «Academia»,
1937, стр. 25—30, 53—57, 61—64.
Перевод А. И. О н о ш к о в и ч -
Я Ц ы н о й.

ФЕДРА¹

(1677)

Отрывки из трагедии

1

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явление пятое

Федра, Ипполит, Энона.

И п п о л и т

Сударыня, скорбеть пока еще не время.
Быть может, ваш супруг еще и солнцу рад
И небеса пошлют благой ему возврат.
Нептун его хранит. Бессмертный покровитель
Готов исполнить все, что просит мой родитель.

Ф е д р а

Нет, дважды не узреть приюта мертвецов.
Нет, государь, побыв у мрачных берегов,
Возврата у небес Тезей уже не купит,
Ревнивый Ахерон добычи не уступит².
Но что ж? Не умер он, когда он дышит в вас;
В вас мужа своего я вижу всякий раз;
Да, вижу, говорю, и сердце... но довольно:
Мой сумасшедший пыл разоблачен невольно...

И п п о л и т

Я вижу, что любовь и чудеса творит:
Тезея нет — и все ж пред вами он стоит.
Вы зажжены, как встарь, любовью своею.

Ф е д р а

Вы правы: я горю, я вновь влекусь к Тезею.
Люблю его не тем, каким сошел он в ад,
К предметам нежности изменчивый стократ,
Владыки мертвецов честь посрамить готовый,
Но доблестный, прямой и даже чуть суровый,
Прекрасный, молодой, всех утешенье глаз,
Как пишут о богах, каким я вижу вас.
У вас тезеевы осанка, взор, учтивость;
И у него лицо румянила стыдливость.
Когда на древний Крит приплыл он по морям
И стал миносowym желанен дочерям³,—
Где были вы тогда? И как без Ипполита
Героев греческих он выбрать мог для Крита?
Зачем, еще дитя, вы не смогли тогда
Отдаться парусам, направленным туда?
Тогда чудовище вы поразить могли бы.
Пускай погибельны дворца его изгибы,—
Чтоб средь опасностей вам жизнь предохранить,
Сестра вручила б вам спасительную нить⁴.
О нет, опередить сестру я поспешила б,
Мне ранее, чем ей, ту мысль любовь внушила б
И я, царевич, я, мечтая вас спасти,
По лабиринту вам распутала б пути.
За нежное лицо чего я не дала бы?
Для любящей и нить порукой не была бы.
Дружна с опасностью, грозившей вам в тот час,
Вслед за собой вести желала бы я вас.
Так с вами, Ипполит, сойдя в глухие недра,
Была бы спасена или погибла б Федра.

И п п о л и т

О боги! Что за речь? Иль вы забыли вдруг,
Что мне Тезей—отец и что он вам—супруг?

Ф е д р а

Так обвинить меня вы можете ль по праву?
Или я добрую хочу утратить славу?

И п п о л и т

Простите, госпожа; клянусь, я покраснел,
Что речь невинную так опорочить смел.
Мне стыдно видеть вас; себя сужу я строго.
Иду...

Ф е д р а

Жестокий! Ах! ты понял слишком много!
Все сказано, чтоб ты не мог в ошибку впасть.
Узнай же: вот она, безумной Федры страсть!
Люблю я! Но не мни, что, полная тобою,
Сама себе кажусь невинною женою,
Что помутившей ум безумственной любви
Я попустительно питала яд в крови.
О! мщением небес казнима я всечасно,
Не так тебе гнусна, как для себя ужасна;
Богами в том клянусь, что обожгли меня
Потоком роковым любовного огня,

Богами, что тебе избрали злую славу;
Простую смертную смущать себе в забаву.
Жестокий, вспомни все: бороться я могла,
Тебя бежала я, — нет, больше, — я гнала!
Чтоб ты воображал, что я дурна, порочна,
Старалась ненависть твою питать нарочно.
К чему была борьба напрасная моя?
Ты стал презрительней, влюбленной стала я.
Тебя в несчастьи прекраснее нашла я,
Измлела, высохла, и плача и рыдая.
Тебе о том глаза могли бы донести,
Когда б ты на меня желал их возвести.
Ужель ты думаешь, не вопреки желанью
Я здесь произнесла позорное признание?
О сыне трепеща, его предать боясь,
К тебе о милости молить я повлеклась.
Для любящих сердец напрасная затея!
Увы! Тебе сказать могла лишь о тебе я!
Отмсти, казни меня за гнусную любовь,
Ты, в ком геройская по жилам льется кровь!
Да будет и тобой чудовище убито.
Тезеева вдова — и любит Ипполита!
Не дай чудовищу от смерти ускользнуть.
Смотри, вот грудь моя — рази же эту грудь!
Уж сердце, жадное от срама исцелиться,
Само на дань твою, покорное, стремится.
Рази! Но ежели презренна я вполне,
И в казни сладостной твой гнев откажет мне,
И кровью мерзостной себя пятнать не станешь,
Тогда не руку ты, но меч свой мне протянешь.
Дай...

Э н о н а

Что вы, госпожа? Благие небеса!
Но вот сюда идут... Я слышу голоса!
Свидетелей стыда бежим, бежим скорее!

2

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явление шестое

Федра, Энона.

Федра

Энона, знаешь ли, что стало мне известно?

Энона

О нет, но я дрожа за вами вслед бегу.
Вас отпустить одну без страха не могу.
Я, думая о вас, от ужаса немела.

Федра

Увы! Энона, я соперницу имела.

Энона

Как!

Ф е д р а

Любит Ипполит... Ах, верно рок таков!
Мой недруг яростный, не ведавший оков,
Отвергший почести, не выносивший жалоб,
Тигр, от которого любая убежала б,—
Покорен, приручен, готов ярмо нести:
Ариция к нему сумела путь найти.

Э н о н а

Ариция?

Ф е д р а

Увы! Иль муки было мало,
Что эту новую себе я сберегала!
Все, чем болела я, восторг мой и боязнь,
Моих безумств огонь, раскаяния казнь,
Позорящий отказ, томленье о жестоком —
Все было этих мук ничтожнейшим намеком.
Меж них любовь! О, нет, как обошли меня?
Как видеться могли? Где? И с какого дня?
Ты знала — и меня ввергать могла в напасти!
Как промолчать могла о потайной их страсти?
Их часто ль видели? Слыхали ли их речь?
Иль в глубине лесов они искали встреч?
Ах, видеться они могли без опасенья!
Признали небеса их чистые томленья.
Без угрызения любовным шли путем.
Для них безоблачно рождался день за днем.
А я, печальная, отброс природы целой,
От солнца пряталась, я свет забыла белый,
Смерть — вот единый бог, кого звала в борьбе.
Кончины я ждала, покорная судьбе,
Питаясь желчию, напоена слезами;
Но даже у людей страдая перед глазами,
Я плачем не могла страдание избыть
И горестных утех в смятении вкусить
И, радостным лицом скрывая все страданья,
Порой должна была удерживать рыданья.

Э н о н а

Пустая их любовь какие даст права?
Они разлучены.

Ф е д р а

Но их любовь жива!
Пока я говорю,— о помысел смертельный!—
Они глумятся там над ревностью бесцельной.
Пускай он обречен в изгнание уйти,
Но тысячами клятв отрадно их «прости».
Себе позорного не потерплю я счастья.
Энона! Прояви к страстям моим участие.
Ариция должна погибнуть! Пусть же вновь
Гневится мой супруг на вражескую кровь!
Да будут яростны его мероприятия:
Еще преступнее сестра, чем были братья!
В порыве ревности его молить хочу.
Но — ах! — к какому я безумию лечу!

Ревную! А сама Тезея умоляю!
Супруг еще в живых, а я к тому пылаю!
К кому? И чья пленить могла меня краса?
Мне слово каждое шевелит волоса.
Я меру превзошла, пощады я не стою,
Кровосмешение дополнив клеветою.
Я руки грешные, горящие отмстить,
В кровь неповинную готова опустить.
Но горе! Я живу! И выносить я в силах
Священный свет того, чью кровь лелею в жилах!
Мне дедом — тот, кто сам отец и царь богов⁵,
Мои сородичи — в просторе всех миров.
Куда спастись? В Аид — укрыться вечной тьмою?
Но — ах! — сидит отец там с урной роковою!
Ему сама судьба вручила тот сосуд,
Над бледными людьми Минос вершит свой суд⁶.
О, с ужасом каким тень праведника взглянет,
Когда родная дочь на суд его предстанет,
Когда, преступная, покаяться приду
В грехах, неведомых, быть может, и в аду!
Ты станешь нем, отец, от этих беззаконий!
Я вижу, как падет и урна из ладоней;
Я вижу: новую мне казнь изобретя,
Ты будешь, как палач, карать свое дитя.
Прости! Жестокий бог сгубил твое семейство.
Являет божью месть дочернее злодейство.
Увы! От своего всечасного стыда
Душа печальная не сорвала плода.
Увы, с несчастьями не знала я разлуки
И тягостную жизнь оканчиваю в муке.

J. Racine, Phèdre (1677). Пере-
печатано из книги: Ж. Расин,
Соч., т. II, Изд. «Academia», 1937,
стр. 130 — 133, 156 — 159. Перевод
С В. Ш е р в и н с к о г о .

ГОФОЛИЯ¹

(1691)

Отрывки из трагедии

1

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явление третье

Иоас, Иодаи, Азария, Исмаил и три других начальника
левитов.

И о Д а й

Царь, вот кто за тебя отмстит твоим врагам!
Священники, вот царь, что мной обещан вам!

А з а р и я

Как! То Элиаким?

И с м а и л

Как! Этот отрок стройный...

И о д а й

Наследник истинный, престол занять достойный,
Последним из детей Охозии рожден,
Он Иоасом был, мы знаем, наречен.
Цвет, срезанный рукой безжалостной злодея,
Уже оплакала в печали Иудея.
Он с братьями в тот день убит бы вместе был,
Когда б удар ножа господь не отвратил;
От ранней гибели младенца он избавил
И жизни искру тлеть в груди его оставил.
Тогда-то, обманув всю зоркость палачей,
Иосавет² его, укрыв от злых очей,
Окровавленного, взяла и утаила
И с ним кормилицу во храме водворила.

И о а с

Увы! Тебе и той, кто больше мне, чем мать,
Как я признательность сумею доказать?

И о д а й

В другое время ты исполнишь обещанье.
Вот перед вами царь, все ваше упованье!
Я охранял его и не жалел забот.
О слуги господа, отныне—ваш черед!
Иезавели дочь³, не мешкая ни часа,
В могилу страшную низвергнет Иоаса,
Узнав, что он в живых и видит небосклон:
Еще неведомый, ей ненавистен он.
Гнев упредить ее настало ныне время:
Должны позорного мы сбросить рабства бремя,
Отмстить за царский род, закон восстановить
И юного царя двум племенам явить.
Нам подвиг предстоит великий и опасный:
Мы осуждаем трон царицы самовластной;
Под знаменем ее средь множества людей —
Наемник дерзостный, неверный иудей;
Но бог — наш вождь — от нас не отвращает взоры.
Ведь в этом отроке — Израиля опора.
Уже царицу бог тревогою смутил;
Уже, презрев запрет, я вас соединил.
Царица думает: мы безоружны в храме.
Пусть будет Иоас немедля венчан нами.
За нового царя бестрепетной стопой,
Взывая к богу сил, мы двинемся на бой,
Уснувшей веры дух в сердцах опять воздвигнем
И во дворце самом противницу настигнем.

Но вижу я: за мной вы следовать стремитесь.
Так на писании священном поклонитесь
Перед лицом царя, что послан вам опять,
Сражаться за него и жизнь свою отдать.

А з а р и я

О да, клянемся здесь мы клятвою законной,
Что Иоас взойдет на трон отцов исконный,
Что не опустим мы мечей, врученных нам,
Доколе всем его не отомстим врагам.

Клятвopеступника ж за грех и вероломство,
О бoже, покарай, и с ним его потомство!
Чтоб доли он лишен в твоem наследьи был
Со всеми мертвыми, которых ты забыл!

И о д а й

Закону, правилам священного писанья
Клянeшься ль, царь, и ты быть верным до скончанья?

И о а с

Как я могу закон творца не соблюдать?

И о д а й

О сын мой,—так еще дерзну тебя назвать —
Я слезы лью, поверь, тебе не в огорченье;
Их справедливое исторгло опасенье.
Воспитанный вдали придворной суеты,
Отравы сладостной еще не знаешь ты;
Соблазнов власти ты не ведаешь манящих,
Ни голоса вельмож, царю усердно лстящих.
Услышишь ты от них, что и святой закон,
Над чернью властвуя, владыкам подчинен;
Что царь покорен лишь своей же мощной воле
И попирает все, блистая на престоле;
Что подданных удел — нужду и труд нести,
И надобно жезлом железным их пасти,
И что, не угнетен, народ сам угнетает:
От бездны к бездне так их голос увлекает.
Растлит он скоро твой еще невинный нрав,
Посеет ненависть к тому, кто чист и прав,
В ужасном облике все доброе являя.
Грешил—увы!—и царь премудрый⁴, им внимая!
Так на писании клянись при людях здесь,
Что господом твой дух исполнен будет весь;
Что, добрых милуя и злых карая строго,
Меж бедным и собой возьмешь ты в судьбы бога,
Затем, что сам ходил в одежде ты льняной,
И сам был бедняком, и сам был сиротой.

И о а с

Клянусь, что соблюдать закон во всем я буду.
Господь, казни меня, коль я тебя забуду!

2

Явление пятое

Иоас, Гофолия, Иодай, Иосавет, Абнер, свита Гофолии.
Иоас скрыт завесою.

Гофолия (*обращаясь к Иодаю*)

Так вот где ты, злодей,
Прельститель юных душ, зачинщик мятежей,
Ты, что в тиши таишь свой замысел греховный
И власти искони противишься верховной!
Ты думал, что твой бог — незыблемый оплот.
Ты видишь ли, к чему подобный путь ведет?
И храм и жизнь твоя в моей всецело власти.

На алтаре, где жег ты жертвенные части,
Тебя б... Но выкуп твой готова я принять.
Что мне обещано, обязан ты отдать:
Где то дитя, тот клад, что у тебя хранится?
Я жду!

И о да й

Сейчас твое желание свершится:
Обоих сразу ты увидишь пред собой.

Завеса отдергивается. Виден И о а с: он сидит на престоле; справа — кормилица его, коленапреклоненная; слева стоит А з а р и я с мечом в руке; а подле него, на коленях, З а х а р и я и Су л а м и ф ь⁵ на ступенях престола; несколько левитов с мечами в руках стоят по сторонам.

Явись, дитя, царей потомок дорогой!
Наследника царя Давида не признала
Ты в нем? Признай же след от твоего кинжала.
То сын Охозии, твой царь, глядит на нас.
Народ и ты, Абнер,—пред вами Иоас.

А б н е р

Творец!

Г о ф о л и я *{обращаясь к Иодаю}*
Предатели!

И о да й

Еврейку ты забыла,
Что от своих сосцов его в те дни кормила?
Рукой Иосавет он от тебя спасен,
Во храме здесь укрыт и богом сохранен.
Таков Давида клад, хранимый свято мною.

Г о ф о л и я

За все поплатится он тяжкою ценою.
Избавьте, воины, от призрака меня!

И о да й

Господни воины, к оружию, за царя!

В этот миг глубина сцены открывается. Видна внутренность храма, и вооруженные левиты со всех сторон выходят на сцену⁶.

Г о ф о л и я

Где я? Несчастная! Я шла на зов измены!
Оружье и врагов скрывали эти стены!

И о да й

Твой взор блуждает вкруг, но некуда уйти —
Самим творцом тебе заграждены пути.
Нам предал он тебя, послушницу завета:
За кровь, что ты лила, он требует ответа.

Г о ф о л и я

Страх низкий воинов моих оледенил.

(Обращаясь к Абнеру.)

В какую западню меня ты заманил!

А б н е р

Царица, видит бог...

Г о ф о л и я

Оставь его, предатель,
И за меня отмсти!

» А б н е р

Кому? Царю? Создатель...

Г о ф о л и я

Он царь, мятежники? Он царь ваш, Иоас?
Но знайте: кары меч опустится на вас,
Я слышу войска клич, готового к защите.
Спешат на помощь мне. Злодеи, трепещите!

Явление шестое

Иоас, Гофолия, Иодай, Исмаил и все лица предыдущего явления.

И с м а и л (*обращаясь к Иодаю*)

Освобожден наш храм от вражьей тучи всей.
Бежит наемник прочь, покорен иудей.
[...]

С высоких ступеней левиты объявили,
Что сети наши дочь Ахава уловили.
С их кликами слился мгновенно трубный звук,
И он навел на стан противников испуг.

Спеша оружие на землю побросать,
Бежала первую тирийцев дерзких рать;
С ней в бегство многие евреи обратились;
Но те, что промыслу господнему дивились,
Воскликнули, что царь над ними — Иоас.
Стал общим торжества и ликованья глас,
Все люди радостно друг друга обнимают
И посланного им творцом благословляют;
Поют они, что сын Давидов воскрешен,
Вaal разгневанной толпою окружен,
Разбиты в капище врата, народ ликует,
Мафан убит.

Г о ф о л и я

Так бог евреев торжествует!
Да, это — Иоас; сомненья больше нет;
Удара моего я вижу явный след;
Охозии черты, осанка и движенья—
На всем лежит печать проклятого рожденья.
Ликуй, ликуй, Давид! Ахава свергнут дом.
Неумолимый бог, рука твоя во всем!
Ты, мстью легкою мой разум обольщая,
Вступать меня в разлад с собою заставляя,
То жалость к мальчику в моей душе будил,
То блеском золота глаза мои слепил,
Чтоб я не отдала твой храм на расхищенье.
Так пусть же царствует твой сын, твое творенье,
И в день, когда его к престолу ты ведешь,
Для вящей славы пусть вонзят мне в сердце нож!
Но вот что мать ему пред гибелью желает,

На что незыблемо и твердо уповает:
Что в день, когда ему наскучит твой закон,
Ахава семени пребудет верен он;
Родившему его и праотцу подобный,
Венца давидова наследник, духом злобный,
Твой осквернит алтарь, нетронутый досель,
Мстя за Гофолию и за Иезавель.

Гофолия уходит, левиты следуют за ней.

Иодай

Пусть тотчас изведут ее без промедленья.
Но в храме допускать не должно оскверненья;
Отмстите за царей, чью кровь она лила,
И если б в этот час внезапно мысль пришла
Вступиться за нее коварному злодею,—
Пусть ярости меча он предан будет с нею.

Явление седьмое

Иоас, Иодай, Иосавет, Абнер и все лица предыдущего явления.

Иоас {сойдя с престола}

О боже, видящий всю скорбь в моей груди,
Жестокой от меня проклятье отведи.
Пусть надо мной оно ни часу не пребудет:
Пусть Иоас умрет, коль он тебя забудет.

Иодай {обращаясь к левитам}

Пора явить царя. Зовите весь народ:
Пусть клятву верности ему он принесет.
Пусть будут песни вновь хвалебные воспеты.
Народ, левиты, царь — мы принесем обеты
И, свой исполнив дух раскаяньем святым,
Завет Иакова с творцом возобновим.
Абнер, ты при царе пребудешь в прежнем званьи.

Явление восьмое

Иоас, Иодай, левит и все лица предыдущего явления.

Иодай {обращаясь к левиту}

Итак, свершилось ли над дерзкой наказанье?

Левит

Она умерщвлена карающим мечом.
Иерусалим, давно стенавший под ярмом,
Создателя теперь за избавленье хвалит,
Злодейки видя труп, который кровью залит...

Иодай

Ты, видевший, куда ведет нечестья путь,
О иудеев царь, познай и не забудь,
Что в небе есть господь, простерший длань над миром,
Судья земным царям и покровитель сирым.

J. Racine, *Athalie* (1691). Перепечатано из книги: Ж. Расин, Соч., т. II, изд. «Academia», 1937, стр. 316—320, 334—340. Перевод Е. Якобсон.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ РАСИНА

1

Из первого предисловия к «Андромахе»

Поистине, мои персонажи были так знамениты в античной древности, что достаточно ее знать хотя в малой мере, чтобы ясно увидеть, что я оставил их такими, какими нам дали их античные поэты. Я и в самом деле не считал, что мне дозволено что-либо менять в их нравах. Единственная вольность, какую я допустил, состоит в некотором смягчении жестокости Пирра, которую Сенека в «Троаде» и Вергилий во второй книге «Энеиды» изобразили гораздо более резко, нежели считал это нужным сделать я.

Все же нашлись люди, которые жаловались на то, что Пирр неистовствует против Андромахи и что он желает взять пленницу в жены любой ценой. Я признаю, что он недостаточно покорен воле возлюбленной и что Селадон лучше его знал совершенную любовь. Что делать? Пирр не читал наших романов. Он был от природы жесток. И не все герои созданы быть Селадонами.

Как бы то ни было, публика была ко мне достаточно благосклонна, чтобы я мог пренебречь горестями двух-трех особ, желавших преобразовать всех героев древности, дабы превратить их в «совершенных героев». Я считаю вполне достойным их желание видеть на сцене лишь безгрешных людей. Однако прошу вспомнить, что я отнюдь не уполномочен изменять законы театра. Гораций советует нам изображать Ахилла суровым, непреклонным, неистовым, каким он и был и каким описывают его сына. Точно так же Аристотель не только весьма далек от того, чтобы требовать от нас совершенных героев, но, напротив, желает, чтобы трагические персонажи, то-есть те, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были ни до конца добрыми, ни до конца злыми. Он не желает, чтоб они были чрезмерно добродетельными, ибо наказание достойного человека вызовет в зрителе скорее негодование, нежели жалость; равно он не хочет и того, чтобы они были слишком злы, ибо нельзя испытывать жалости к злодею. Отсюда следует, что они должны обладать средними достоинствами, то-есть добродетелью, способной на слабость, и что они должны чувствовать себя несчастными из-за какой-нибудь ошибки, которая вызвала бы к ним жалость, не вызывая отвращения.

J. Racine, *Andromaque* (1667).
Перепечатано из книги: Ж. Расин,
Соч., т. I, изд. «Academia», 1937,
стр. 10–11.

2

Из первого предисловия к «Британнику»

Из всех произведений, предложенных мною вниманию публики, нет ни одного, которое снискало бы мне больше похвал и порицаний, чем это. Как ни много труда приложил я к созданию этой трагедии, все же оказалось, что чем больше я старался улучшить ее, тем сильнее пытались некие лица ее опорочить: нет таких козней, к которым бы они не прибегли, нет хулы, на которую бы они не решились. Нашлись такие, которые стали на сторону Нерона против меня: они говорили, что я сделал его слишком жестоким. Но, быть может, они вдаются в тонкости истории и хотят сказать, что в первые годы своего правления он был добропорядочным человеком; однако стоит только прочесть Тацита, чтобы узнать, что если он и был некоторое время хорошим императором, он все же был всегда чрезвычайно злым человеком. В моей трагедии речь идет не о делах политических: Нерон представлен здесь в частной жизни и в семейном кругу. [...]

Другие, напротив, говорили, что я сделал его слишком добрым. При-знаюсь, что я не представлял себе доброго человека в облике Нерона: я всегда считал его чудовищем. Но здесь он—чудовище рождающееся. Он еще не поджег Рима, еще не убил мать, жену, воспитателей; кроме того, мне кажется, что от него исходит достаточно жестокостей, чтобы воспрепятствовать кому-либо заблуждаться в нем.

Иные приняли участие в Нарциссе и сетовали на то, что я сделал его очень злым человеком и наперсником Нерона. Достаточно одного отрывка, чтобы им ответить: «Нерон,—говорит Тацит,—с ропотом воспринял смерть Нарцисса, ибо в этом вольноотпущеннике было поразительное соответствие с затаенными еще пороками императора». [...]

Некоторые оскорбились тем, что я избрал героем трагедии столь юного человека, как Британник. Я сообщил им в предисловии к «Андромахе» воззрения Аристотеля на героя трагедии, что он не только не должен быть совершенным, но ему надлежит всегда обладать каким-нибудь несовершенством. Но я добавлю еще, что юный принц семнадцати лет, с большим сердцем, большой любовью, большой искренностью и большим легковерием—качествами, обычными у юноши,—казался мне вполне способным возбудить сочувствие. Я не желал большего. [...]

Юния также не избежала критики. Говорили, что старую кокетку Юнию Силану я обратил в целомудренную молодую девушку. Что бы они мне могли ответить, если бы я им сказал, что эта Юния—вымышленное лицо, как Эмилия в «Цинне», как Сабина в «Горациях»? Но я-то могу сказать им, что если бы они внимательно читали историю, они помнили бы некую Юнию Кальвину из рода Августа, сестру Силана, которому Клавдий обещал Октавию. Эта Юния была молода, красива и, как говорит Сенека, «прелестнейшая из всех девушек». Она нежно любила своего брата; и их враги, говорит Тацит, обвинили обоих в кровосмесительстве, тогда как они были повинны лишь в некоторой нескромности. Пусть даже я изображаю ее более сдержанной, чем она была,—я не слышал о том, что нам воспрещено исправлять нравы действующего лица, тем более лица неизвестного. [...]

Что же надлежало сделать, чтобы удовлетворить столь требовательных судей? Дело было бы легким, пожелай я лишь изменить здравому смыслу. Нужно было бы только отойти от естественного, чтобы броситься к необычайному. Вместо действия простого, не слишком обремененного материей, каким должно быть действие, происходящее в течение одного дня и постепенно подвигающееся к своему концу, поддерживаемое только интересами, чувствами и страстями действующих лиц, надлежало бы наполнить самое действие множеством происшествий, которые не могли бы произойти меньше, чем в течение месяца, большим количеством театральной игры, тем более потрясающей, чем менее она правдоподобна, бесконечными декламациями, в которых актеры принуждены говорить как раз противоположное тому, что им надлежит говорить. Следовало бы, например, представить некоего героя пьяницей, желающим для забавы возбудить ненависть в своей возлюбленной, спартанца—говоруном, завоевателя—исходящим лишь любовными сентенциями, женщину—поучающей победителя гордости. Вот что, без сомнения, вызвало бы восторженные клики этих господ. Но между тем что сказало бы малое число разумных людей, коим я стараюсь понравиться? С каким лицом осмелился бы я предстать, так сказать, перед глазами тех великих мужей древности, которых я избрал образцом? Ибо, говоря словами одного писателя древности, вот—истинные зрители, перед которыми нам подобает воображать себя; и мы должны постоянно спрашивать себя: что сказали бы Гомер и Вергилий, если бы они прочли эти стихи? Что сказал бы Софокл, если бы увидел представленной эту сцену? Как бы то ни было, я отнюдь не пытался воспрепятствовать критике моих произведений; мои притязания были бы тщетны. [...]

Я прошу лишь читателя простить мне это маленькое предисловие, сделанное, чтобы разъяснить основания моей трагедии. Ничего нет более естественного, как защищаться против нападков, почитаемых несправедливыми. Я вижу, что сам Теренций сочинял прологи, кажется, только для того, чтоб защитить себя от нападков некоего «старого злонамеренного поэта», приходившего возбуждать голоса против него до тех часов, когда начиналось представление его комедий¹.

✱

J. Racine, Britannicus (1669).
Перепечатано из книги: Ж. Расин, Соч., т. I, изд. «Акадеггца», 1937,
стр. 167—171.

3

*Из предисловия к «Беренике»
(1670)*

Давно уже мне хотелось попробовать написать трагедию, действие которой было бы совершенно простым, во вкусе древних, так как в этом состоит одно из основных правил, которые они нам оставили. «Пусть то, что вы пишете,—говорит Гораций,—будет всегда просто и едино». Не надо думать, что это правило основано только на фантазии тех, кто его создал. Трогает в трагедии только правдоподобное. А какое может быть правдоподобие там, где в один день совершается множество событий, которые едва могли бы быть уложены в несколько недель? Иные считают, что простота есть признак недостаточной изобретательности. Они не понимают, что, наоборот, вся изобретательность состоит в том лишь, чтобы сделать что-либо из ничего, и что огромное количество событий всегда было прибежищем поэтов, которые не ощущали в своем таланте достаточно богатства и силы, чтобы в течение пяти актов привлекать внимание зрителей действием простым, опирающимся на сильные страсти, прекрасные чувства и изящные выражения. [...]

Кое-кто упрекал меня за эту простоту, которой я так старательно искал. Эти лица считали, что трагедия, в которой так слабо развита интрига, не сможет соответствовать правилам сцены. Я осведомился, жаловались ли они на то, что она скучна. Мне ответили, что, по общему признанию, скучна она не была, а во многих местах даже трогала их и что они охотно посмотрели бы ее второй раз.

Чего же они хотят? Я убедительно прошу их быть достаточно хорошего мнения о самих себе и не думать, что пьеса, которая трогает их и доставляет им удовольствие, может быть абсолютно противна всем правилам. Основное правило—это нравиться и трогать; все остальные служат лишь для достижения первого. Но все эти правила—это подробность, которую я не советовал бы им заниматься: у них есть более важные занятия. Пусть они положатся на нас в разъяснении всех трудностей «Поэтики» Аристотеля; удовольствие же плакать и умиляться пусть они сохраняют для себя.

J. Racine, Bérénice (1670).

4

Из второго предисловия к «Баязету»

Подробности смерти Баязета не вошли еще ни в одну напечатанную историю. Г-н граф де-Сези был посланником в Константинополе, когда в серале произошла эта трагическая история. Он был осведомлен о любви Баязета и о ревности султанши. Он даже несколько раз видел Баязета, которому позволяли иногда прогуливаться по выступу серала на черноморском проливе. Граф де-Сези гоЕурил, что это был князь привлекательной

внешности. Он описал потом обстоятельства его смерти. Кроме того, есть и сейчас еще несколько людей, которые помнят его рассказ об этом, когда он вернулся во Францию.

Некоторые читатели будут, может быть, удивлены, что на сцену выведено такое недавнее происшествие; но я не встречал в правилах драматической поэмы ничего такого, что могло бы отвратить меня от моего замысла. Я, в самом деле, не советовал бы никакому автору брать сюжетом трагедии действие столь недавнее, как это, если бы оно произошло в той стране, в которой он хотел бы видеть на сцене свою трагедию, ни тем более делать театральными героями лиц, которые были бы известны большинству зрителей. Трагедийные персонажи должны быть рассматриваемы иным взором, нежели тот, которым мы обычно смотрим на людей, виденных нами вблизи. Можно сказать, что уважение, которое мы испытываем к героям, растет по мере того, как они отдаляются от нас—*major e longigue reverential* Отдаленность страны исправляет до некоторой степени слишком большую близость времени; ибо народ не делает разницы между тем, что находится, так сказать, за тысячу лет от него, и тем, что находится от него за тысячу миль. Таким образом, например, турецкие персонажи, какими бы современными они ни были, достойны нашего театра: на них рано начинают смотреть как на древних. Это—правы и обычаи, совершенно отличные от наших. У нас так мало сношений с монархами и другими лицами, живущими в серале, что мы смотрим на них, так сказать, как на лиц, живущих в ином веке, нежели наш.

J. Racine, Bajazet (1672). Перепечатано из книги: Ж. Расин, Соч., т. I, изд. «Academia», 1937, стр. 258—259.

5

Из предисловия к «Федре»

Вот еще одна трагедия, сюжет которой взят у Эврипида. Хотя в развитии действия я шел несколько иным путем, чем этот автор, я не преминул обогатить свою пьесу всем тем, что мне показалось наиболее блестящим в его пьесе. Если бы я не был обязан ему ничем, кроме общей идеи характера Федры, я мог бы сказать, что я обязан-ему, быть может, самым мудрым, что я дал на сцене. Меня отнюдь не удивляет, что этот характер имел такой успех во времена Эврипида и что он заслужил такой прекрасный прием еще и в нашем веке, ибо он обладает всеми свойствами, которых Аристотель требует от героя трагедии и которые способны возбуждать сострадание и жалость. В самом деле: Федра—ни вполне виновна, ни вполне невинна: она вовлечена своей судьбой и гневом богов в незаконную страсть, которая ее же первую приводит в ужас; она прилагает все силы, чтобы ее превозмочь; она предпочла бы умереть, чем открыть ее кому бы то ни было. А когда она принуждена ее обнаружить, она говорит о ней со смятением, которое ясно выказывает, что ее преступление есть скорее наказание богов, чем проявление ее воли.

Я даже постарался сделать ее менее отталкивающей, чем в трагедиях древних, где она сама решается выступить обвинительницей Ипполита. Я считал, что в клевете есть нечто слишком низкое, слишком злодейское, чтобы вложить ее в уста царственной особы, которая во всем прочем наделена чувствами столь благородными и столь добродетельными. Эта низость показалась мне более подобающей кормилице, у которой могли быть более рабские склонности и которая все же выдвигает это ложное обвинение лишь для того, чтобы спасти жизнь и честь госпожи. Федра принимает в этом участие лишь потому, что находится в такой тревоге, которая лишает ее возможности владеть собой; и уже мгновение спустя она готова оправдать невинность и раскрыть истину.

Ипполит обвинен у Эврипида и у Сенеки в том, что он действительно изнасиловал свою мачеху, «овладел ею насильно». Здесь же он обвинен лишь в намерении сделать это. Я хотел освободить Тезея от позора, который мог сделать его менее привлекательным для зрителей.

Что касается образа Ипполита, то я заметил у древних, что Эврипида упрекали за то, что он изобразил его философом, свободным от всякого несовершенства, вследствие чего смерть этого молодого царевича вызывала больше негодования, чем жалости. Я счел нужным дать ему известную слабость, которая делала его в той или иной мере виновным перед отцом, не отнимая вместе с тем того величия души, с каким он щадит честь Федры и приносит себе в жертву, не обвиняя ее. Я называю слабостью страсть, которую он невольно испытывает к Ариции, дочери и сестре смертельных врагов его отца. [...]

Я еще не решаюсь утверждать, что эта пьеса действительно лучшая из моих трагедий. Я предоставляю читателям и времени установить ее подлинную ценность. Я могу утверждать лишь то, что ни в одной из них добродетель не была так ярко выявлена, как в этой; малейшие ошибки в ней сурово наказаны. Даже мысль о преступлении рассматривается как само преступление. Слабости любви почитаются подлинными слабостями; страсти выступают лишь для того, чтоб показать всю разруху, какую они причиняют; и порок нарисован в ней везде такими красками, которые заставляют понять и возненавидеть его безобразию. Такова, собственно, цель, которую должен ставить себе всякий человек, работающий для зрителей. [...]

J. Racine, Phèdre (1677). Перепечатано из книги: Ж. Расин, Соч., т. II, изд. «Academia», 1937, стр. 97—99.

НИКОЛА БУАЛО-ДЕПРЕО
(1636—1711)

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
(1674)

Из песни третьей

В искусстве воплотясь, и чудище и гад
Нам все же радуют настороженный взгляд:
Нам кисть художника являет превращенье
Предметов мерзостных в предметы восхищенья;
Так и Трагедия, чтоб нас очаровать,
Эдипа кровь и боль спешит нам показать,
Отцеубийцею Орестом нас пугает
И, чтобы развлекать, рыданья исторгает.

О вы, кого огонь сценический объял,
Кто жаждет для стихов восторгов и похвал,—
Хотите ль написать свое произведенье
Так, чтобы весь Париж спешил на представленье,
Чтоб похвала была на языке у всех,
Чтоб двадцать лет спустя вас баловал успех?
Пусть в каждом слое страсть всегда у вас пылает
И, к сердцу путь ища, волнует и сжигает.
Но если ваша речь в безумной страсти час
Сладчайшим ужасом не наполняет нас

И не родит в душе смущенной сострадания,—
Напрасны все слова, ученость и старанья:
Пустой риторикой ваш зритель охлажден,
Она скучна ему; усталый дремлет он;
Он аплодировать не станет; он тоскует
И с полным правом вас бранит и критикует.
Чтоб зрителя пленить и тронуть, вот секрет:
Нас выдумкой своей пусть завлечет поэт.
Старайтесь с первых строк обдуманном зачином
Сюжет наметить нам в движении едином.
Смешон мне тот актер, кто мямлит и везет,
Не в силах сразу нам раскрыть событий ход;
Интриги медленной едва таща сплетенья,
Не развлеченье он дает, а утомленье.
Уж лучше имя бы свое склонял нам.он,
Твердя, что он Орест или Агамемнон,
Чем, всякой ерунды нагромождая горы,
Ему не говоря, слух утомлял и взоры.
Не бойтесь же скорей раскрыть сюжет нам свой.

Пусть в рамках действие предстанет предо мной.
За Пиренеями порой рифмач удалый¹
Всего в один лишь день вгоняет лет немало
И в диком действии события гонит вскачь;
И юноша герой—в финале бородач.
Но нас, кто разума законы уважает,
Лишь построение искусное пленяет;
Пусть все свершится в день и в месте лишь одном,—
И в зале до конца мы зрителей найдем.

Невероятным нас не мучьте,- ум тревожа:
И правда иногда на правду непохожа.
Чудесным вздором я не буду восхищен:
Ум не волнует то, чему не верит он.
Что видеть нам нельзя, пусть нам рассказ изложит;
Живое действие в нас впечатленья множит,
Но вкус разборчивый нередко учит нас,
Что можно выслушать, но должно скрыть от глаз.
Пусть с каждым действием интрига нарастает
И без труда в конце развязку обретает:
Всегда наш ум сильнее бывает поражен,
Когда интригою искусно спутан он;
Вдруг истину открыв, увидит в изумленьи
Людей и действие в неожиданном освещеньи. [...]

Игрою нежных чувств волнуя нашу кровь,
Театр наш заняла, как и роман, любовь.
Сей страстью роковой нетрудно для искусства
Проникнуть в сердце нам и ранить наши чувства.
Пусть любит ваш герой, но мой совет таков:
Не делайте из всех слащавых пастушков.
Ахилл любил не так, как Тирсис и Филена²,
И Кира превращать не нужно в Артамена³.
Не доблесть и не мощь в сей страсти роковой,
А слабости свои являет нам герой.

Нельзя, чтобы герой был мелок и ничтожен,
Но все ж без слабостей его характер ложен.

Ахилл пленяет нас горячностью своей,
Но если плачет он, его люблю сильней.
Ведь в этих мелочах природа оживает,
И правдой разум наш картина поражает.
Природе следуя, мы видим как закон,
Что жаден, и спесив, и горд Агамемнон,
Что чтит Эней богов. Пусть сохранит искусство
Для каждого его особенные чувства.
И нравы стран и лет вам нужно изучать:
Ведь климат на людей не может не влиять,
Но бойтесь пропитать в безвкусице вульгарной
Французским духом Рим, как в «Клелии»⁴ бездарной.
Французов в римлян вам не следует рядить:
Катону ли льстецом и Бруту ль фатом быть?
Роману легкому читатель все прощает,
Когда его сюжет веселый занимает:
Быть строгим ни к чему, хоть там ошибок тьма,
Но сцена требует и правды и ума.
Законы логики в театре очень жестки.

Вы новый тип взвести хотите на подмости!
Извольте сочетать все качества лица
И образ выдержать с начала до конца.
Бывает, что поэт, гордящийся собою,
Свои дает черты и качества герою:
Гасконцы все, коль сам гасконцем был поэт;
И Юба говорит точь-в-точь, как Кальпренед⁵.

Поймите ж мудрую природу человечью:
Страсть каждая у нас своей владеет речью;
Гнев горд,— надменные слова ему нужны,
Но скорби жалобы не столь напряжены;
Напыщенная речь высокого героя
Гекубе не к лицу, когда пылает Троя;
Зачем твердит она нелепо о стране,
Где страшный Танаис к Эвксинской льнет волне?⁶
Для декламатора нужна надутость эта.
Но пышный этот хлам не нужен для поэта.
Должны и вы печаль щемящую познать:
Чтоб начал плакать я, должны и вы рыдать.
Трескучие слова, что слышим мы порою,
Не сердцем рождены, охваченным тоскою.

В театре критиков немало зорких есть,
Там нелегко стяжать успех, признанье, честь;
Там разом всех сердец не завоеует слово;
Ошикать вас всегда немало ртов готово.
Вас всякий вправе там, лишь уплатя за вход,
Звать фатом иль глупцом весь вечер напролет.
Чтоб вкусам угодить, должны вы извиваться,
И шею скромно гнуть, и даже унижаться,
На чувства добрые быть щедрыми должны,
Солидны, глубоки, приятны и умны,—
Все новой выдумкой партеру угождая,
Красотами стиха из мига в миг порхая.
Слог легким должен быть, затейливым сюжет,
Чтоб долго в памяти остаться мог поэт. [...]

Чтоб нравиться могла Комедия народу,
Наставницей избрать вам надобно природу.
Кто проникал умом в глубины душ людских
И постигал сердца, читая тайны их,
Тому понятны фат, скупец и расточитель,
Ревнивец, и простак, и ловкий оболститель;
На сцену их легко он поведет толпой,
И будет говорить, и будет жить любой.
В Комедии должны быть образы простыми,
Но нужно написать их красками живыми.
Природа в творчестве причудлива своим
И в сердце каждого горит другим огнем;
Вдруг в жесте, в пустяке она себя являет,
Но не всегда ее, не всякий распознает.
Меняет время все: иной с годами нрав,
И люди разных лет различных ждут забав.
У юноши кипят безмерные желанья;
Изменчив он в мечтах, не терпит ожиданья;
Советы злят его, порок к себе влечет,
И в наслажденьях он границ не признает.
Он в зрелом возрасте становится умнее:
Средь знати трется он, средь тех, кто посильнее.
Ударов и невзгод пытаюсь избежать,
Он любит средь интриг о будущем гадать.
А в скудной старости одной он полн мечтою:
Сокровища копить неверною рукою;
Спокойствие познав, он больше не спешит
И хвалит прошлый век, а нынешний бранит;
Ворчит на новшества и юность порицает
За чувства пылкие, которых он не знает.
Так выбирайте же заботливо язык:
Не может говорить, как юноша, старик.
Двор изучите вы и город изучите:
Здесь много образцов, их пристально ищите.
И, может быть, Мольер, изображая их,
Сумел бы победить всех авторов других,
Когда б уродцев он не рисовал порою,
Стремясь быть признанным вульгарною толпою.
Он в шутовство ушел; Теренцию взамен
Учителем его стал просто Табарен.
И сквозь мешок, куда Скапен залез постыдно⁷,
Того, кем «Мизантроп» был создан, мне не видно⁸.
Пусть вздохам и слезам Комедия чужда
И мук трагических не знает никогда,
Но все ж не дело ей на площади публичной
Тупую чернь смешить острою циничной.
Пусть тонко и смешно острит ее поэт,
К развязке пусть легко он приведет сюжет

Пусть с разумом всегда идет интрига в ногу,
Без глупых лишних сцен, прямую взяв дорогу.
Порой возвыситься здесь должен стиль простой,
Пусть украшает речь изяшных шуток рой.
Искусно увязав все действия и части,
Здесь тонко показать нам надо силу страсти.
Но пусть же здравый смысл над шуткою царит,
Пусть от природы вас ничто не отдалит.

Примером будет вам Теренция картина:
 Седой отец бранит влюбившегося сына;
 Тот, выслушав урок и тотчас позабыв,
 К любовнице спешит беспечен и игрив.
 Нет, это — не портрет, а жизнь. В такой картине
 Живет природы дух — в седом отце и сыне.
 Я автора люблю, что правдою одной
 Желает нас пленить, — мне мил поэт такой, —
 И зрители его за правду уважают.
 А мнимым острякам, что щедро проливают
 В зал грязь острот плохих с водою пополам,
 Дорогу в балаган я укажу, к шутам.
 Пусть на Pont-Neuf⁹ они, спор и возню затеяв,
 Безвкусным шутовством чаруют всех лакеев.

N. Boileau - Despréaux,
 L'art poétique (1674). Перепечатано
 из книги: Буало, Поэтическое
 искусство, М., 1937, стр. 61—78.
 Перевод С. С. Нестеровой.

ПРИМЕЧАНИЯ

Пушкин о Расине

¹ М. Е. Лобанов (1787—1846)—писатель и драматург, выпустивший в 1824 году перевод «Федры» Расина, резко отвергнутый Пушкиным.

² Шутка Пушкина (Расин вовсе не был маркизом).

³ Шутка Пушкина.

⁴ «Надменный, гордый Ипполит и даже несколько дикий»—слова Федры об Ипполите.

⁶ «Столь черной ложью»—начальные слова речи Ипполита, обращенной к Тезею (действие IV, сцена II).

³ Пушкин пишет здесь о своей трагедии «Борис Годунов».

⁷ Allusions—намекы, применения образов пьесы к определенным живым лицам (франц.). Пользование такими намеками было широко распространено во Франции периода Реставрации в трагедиях Арно, Жуй и др.

⁸ «Он в мыслях и делах идет чужим путем»—цитата из трагедии Расина «Британник» (действие IV, сцена 4). По сообщению Буало, Людовик XIV, услышав эти стихи, осуждающие выступления на сцене Нерона, принял их на свой счет и перестал выступать в придворных балетах.

Тацит (ок. 55—115)—римский историк, автор «Анналов», рассказывающих историю римской империи от смерти Августа до смерти Нерона.

¹⁰ Эти слова показывают, что в 1832 году Пушкин ставил Расина значительно выше Корнеля и Вольтера.

Герцен о Расине

¹ «Едва мы вышли из ворот Трезены, он находился на своей колеснице...»—начальные слова знаменитого рассказа Терамена о гибели Ипполита в V акте «Федры».

² «Московский телеграф»—журнал, издававшийся Н. А. Полевым в 1825—1834 годах. Вел борьбу с классицизмом и его наследием в современной дворянской литературе, пропагандировал романтизм как течение народное, выявляющее «национальную самобытность».

³ Эрнст фон Гоувальд (1778—1845) и Адольф Мюльнер (1774—1829)—второстепенные немецкие драматурги романтического направления, писавшие модные в Германии первой трети XIX века «трагедии рока».

* Элиза-Рашель Феликс, по сцене просто Рашель (1821—1858)—великая французская трагическая актриса, возродившая в годы расцвета романтического театра классицистскую трагедию Корнеля и Расина. Герцен увидел Рашель в Париже в 1847—1849 годах.

⁵ Франсуа-Жозеф Тальма (1763—1826)—ведущий французский трагический актер периода революции и империи.

³ Жан Офрен (1728—1804)—видный французский актер XVIII века, пытавшийся пересмотреть приемы исполнения классицистской трагедии.

⁷ Жорж Веймер (1786—1867)—популярная трагическая актриса времен Наполеона.

⁸ Жан-Франсуа Лагарп (1739—1803)—драматург школы Вольтера, после революции ставший ренегатом просветительства и махровым реакционером. Его многотомный «Лицей» (1799) был кодексом упадочной, эпигонской, классицистской эстетики.

Андромаха"

¹ «Андромаха»—первая вполне самостоятельная трагедия. Расина, вызвавшая при ее постановке восторги широких кругов зрителей и одновременно—нападки консервативной аристократии, приверженной Корнелию и его трагическому стилю. Сюжет трагедии заимствован у Гомера, Эврипида и Вергилия. Вдова троянского героя Гектора, Андромаха, живет в Эпире у Пирра, сына Ахилла, некогда убившего ее мужа Гектора. Пирр влюблен в Андромаху, бросает ради нее свою невесту Гермioniу и убеждает ее выйти за него замуж, угрожая, в случае отказа с ее стороны, выдать ее маленького сына грекам. После внутренней борьбы Андромаха решает согласиться на брак с Пирром и, взяв с него клятву, что он будет беречь ее сына, покончить с собой. Это решение Андромахе не удается осуществить, потому что Пирр погибает от руки Ореста, которого толкнула на это убийство Гермioniа, отвергнутая невеста Пирра. Однако Гермioniа не может вынести вести о гибели Пирра и кончает с собой, а Орест сходит с ума от горя и угрызений совести. Победительницей остается Андромаха, сумевшая уберечься от губительных страстей. Мы печатаем три отрывка из «Андромахи», рисующие линию поведения главной героини.

² Намек на Троянскую войну, разгоревшуюся, по греческим преданиям, вследствие похищения прекрасной Елены, жены спартанского царя Менелая, Парисом, сыном троянского царя Приама.

³ Илион—другое название Трои.

⁴ Астианакс—имя сына Андромахи.

⁵ Дочь Елены—Гермиона, просватанная за Пирра.

Федра

¹ «Федра»¹—наиболее зрелая и совершенная из расиновских трагедий «первой манеры». Ее сюжет заимствован из трагедий Эврипида («Ипполит») и Сенеки («Федра») и представляет собой историю греховной любви Федры, жены афинского царя Тезея, к ее пасынку, целомудренному юноше Ипполиту. Отвергая предложенную ему Федрой любовь, Ипполит падает затем жертвой мести оскорбленной женщины, которая, раньше чем покончить с собой, оклеветала его перед отцом. Расин во многом отошел от античных источников. Он смягчил суровый колорит античных трагедий и внес значительные изменения в сюжет трагедии и в характеры ее главных действующих лиц. Если у Эврипида Ипполит отвергал страсть Федры потому, что он не признавал вообще женской любви и поклонялся богине девственности Артемиде, то Расин мотивировал холодность Ипполита к Федре любовью к другой женщине—принцессе Арисии. В характер Федры он внес тоже весьма значительные изменения. Он сделал ее более активной и человеческой, чем античная Федра, пассивная жертва происков ревнивой богини Афродиты. Расиновская Федра переживает борьбу с греховной страстью, которую наслали на нее боги. Она открывается Ипполиту только после того, как получила ложную весть о гибели Тезея. Охваченная страхом за себя и за своего ребенка, она позволяет наперснице Эноне оклеветать Ипполита. Вскоре, однако, совесть начинает мучить Федру. Она решает открыть мужу правду, как вдруг узнает, что у нее есть соперница. Под влиянием ревности она теряет самообладание и вымещает свое горе на Эноне, которую объявляет виновницей своего несчастья. В конце трагедии сознание возвращается к ней, и она, узнав о гибели Ипполита, принимает яд, открывая перед смертью мужу всю правду. Мы даем две сцены из «Федры»—сцену объяснения Федры с Ипполитом из II действия и сцену ревности Федры к сопернице из IV действия.

² Федра намекает здесь на сказание о том, как Тезей спускался в подземное царство, чтобы похитить для Пирифоя подземную богиню Персефону, но был там задержан в качестве пленника. Ахерон—река в подземном царстве, через которую переплывают души умерших.

³ Миновы дочери—Ариадна и Федра. Тезей прибыл на Крит, чтобы убить чудовище Минотавра.

⁴ Сестра Федры Ариадна, влюбившись в Тезея, дала ему клубок ниток, с помощью которого он выбрался из запутанных ходов лабиринта.

⁵ Дед Федры—царь богов Зевс, от брака которого с Европой родился мудрый законодатель Минос, отец Федры.

⁶ После смерти критского царя Миноса боги сделали его судьей душ умерших людей в подземном царстве вместе с Радамантом и Эаком.

Гофолия

¹ «Гофолия» (или по другому произношению «Аталия»)—монументальная библейская трагедия Расина, лучшая из его трагедий «второй манеры». Написана по заказу супруги Людовика XIV госпожи де-Ментенон для спектакля воспитанниц руководимого ею монастыря Сен-Сир. Сюжет трагедии заимствован из Библии («Книга царств»). Деспотическая царица Гофолия, отступившая от иудейского единобожия ради языческой религии Ваала, перебила всех потомков Давида и захватила их престол. Один малолетний Иоас чудесно спасся от учиненного Гофалией побоища и был воспитан первосвященником Иоадем при храме под именем Элиакима. Когда Иоас подрос, Иодай поднимает восстание вооруженных левитов, которое заканчивается умерщвлением преступной Гофалии и возведением Иоаса на трон отцов. Вся трагедия в целом носит политический, тираноборческий

характер, что получает выражение, между прочим, в переполняющих пьесу обличительных тирадах Иодая. Мы печатаем два отрывка, заключающие в себе обличительные тирады.

² Иосавет—жена первосвященника Иодая, тетка Иоаса.

³ Гофолия—дочь израильского царя Ахава и Иезавели, преследовавшая иудейских пророков и поддерживавшая жрецов Ваала.

⁴ Имеется в виду царь Давид, который тоже временами поддавался наветам льстецов.

⁵ Захария и Суламифь—Дети Иодая и Иосавет.

⁶ Эта ремарка показывает, что здесь, в «Гофолии», происходит так называемая «чистая» перемена декорации и что в этот решающий момент трагедии на сцену выводится—впервые в классицистской трагедии—вооруженный народ.

Теоретические высказывания Расина

¹ Расин имеет здесь в виду слова Теренция в прологе к «Евнуху». Современники увидели в них намек на Корнеля, выступавшего против «Британника» после того, как Расин в «Сутягах» высмеял один стих его «Сида».

² «Уважение увеличивается на расстоянии» (*лат.*)—фраза из «Тацита».

Поэтическое искусство

¹ Под «рифмачом удалым», обитающим за Пиренеями, Буало подразумевает знаменитого Лопе де Вега.

² Тирсис и Филена—обычные имена пастушков и пастушек в пасторальных и идиллических.

³ Намек на Мадлену де Скюдери, которая в своем романе «Артамен, или Великий Кир» (1649—1653) вывела знаменитого полководца древнего мира под именем галантного героя Артамена.

⁴ «Клелия» (1654—1661)—роман Мадлены де Скюдери из истории древнего Рима, которую Скюдери крайне модернизовала, наделив римлян обычаями и манерами французских аристократов.

⁵ Ла-Кальпренед (1610—1663)—французский прециозный романист. Юба—герой его романа «Клеопатра» (1647).

⁶ Танаис—древнее название Дона. Понт Эвксинский—наименование Черного моря у греков.

⁷ Неточность: в сцене с мешком из «Плутней Скапена» Скапен не залезает в мешок, а прячет в него Жеронта, якобы спасая его от преследований одного военного забияки, а затем колотит по мешку палкой, делая вид, что его избивает этот самый военный.

⁸ «Мизантроп» Мольера противопоставляется его же «Плутням Скапена», как образец серьезной, высокой комедии, основание которой заложил Теренций.

⁹ Pont-Neuf—Новый мост в Париже, на котором и около которого в старом Париже выступали балаганные, площадные комедианты.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПОСТАНОВКА И ИСПОЛНЕНИЕ ТРАГЕДИИ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА

МОНТИРОВКА КЛАССИЦИСТСКИХ ТРАГЕДИЙ
В БУРГУНДСКОМ ОТЕЛЕ¹

(1678)

1

Трагедии Корнеля

«Сид»

Сцена представляет комнату с четырьмя дверями. Нужно кресло для короля.

«Гораций»

Сцена представляет дворец вообще². В пятом акте—кресло.

«Цинна»

Сцена представляет дворец. Во втором акте нужны кресло и два табурета, а в пятом—кресло и табурет по левую руку от короля.

«Полиевкт»

Сцена представляет дворец вообще.

«Родогун»

Сцена представляет дворцовый зал. Во втором акте нужны одно кресло и два табурета. В пятом акте—три кресла и один табурет, золотая чаша..

«Помпей»

Дворец вообще. В первом акте в начале—трон, кресло и три стула. В четвертом акте—урна.

«Ираклий»

Сцена представляет дворец вообще. Три записки.

«Никомед»

Сцена представляет дворец вообще. В пятом акте—кольцо.

«Сертори»

Сцена представляет дворец вообще. В первом акте — два письма. В третьем—два кресла. В пятом—факел и два письма.

«Эдип»

Сцена представляет дворец вообще.

Трагедии Расина

«Ф и в а и д а»

Сцена представляет дворец вообще.

и «А л е к с а н д р»

Сцена представляет военные шатры и палатки. Нужны два кресла и один табурет.

«А н д р о м а х а»

Сцена представляет дворец с колоннами, а в глубине—море с кораблями.

«Б р и т а н и и к»

Сцена представляет дворец вообще. Нужны две двери; два кресла для четвертого акта; занавески.

«Б е р е н и к а»

Сцена представляет небольшую королевскую комнату, в которой есть гербы, кресло и два письма.

«Б а я з е т»

Сцена представляет зал в турецком духе³. Два кинжала.

«М и т р и д а т»

Сцена представляет дворец вообще. Кресло и два табурета.

«И ф и г е н и я»

Сцена представляет палатки, а в глубине—море и корабли. В начале нужна записка.

«Ф е д р а»

Сцена представляет сводчатый дворец. В начале—стул.

Из записей декоратора Бургундского отеля Мишеля Лорана (1673) в так называемом «Мемуаре Маэло» («Mémoire de plusieurs décorations f...J, commencé par L. Mahelot et continué par M. Laurent»). Впервые напечатано по неизданной рукописи Парижской национальной библиотеки Г. К. Ланкастером — Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVII siècle, publié par H. C. Lancaster, Paris, 1920, pp. 109—114.

ОФОРМЛЕНИЕ «ИФИГЕНИИ» РАСИНА НА ВЕРСАЛЬСКОМ ПРАЗДНЕСТВЕ

Декорация изображает длинную аллею зелени; по бокам—бассейны с фонтанами, перемежаемые кое-где гротами стиля «рюстик» (rustique) весьма деликатной работы. По антаблементу декорации идет балюстрада с установленными на ней фарфоровыми вазами, полными цветов. Бассейны фонтанов—из белого мрамора и поддерживаются золотыми тритонами, а внутри бассейнов—еще другие бассейны повыше, укрепленные на руках больших золоченых статуй. Аллея заканчивается в глубине сцены палатками, соединенными с палатками оркестра; за нею виднелась другая длинная аллея—настоящая аллея версальской «Оранжереи», уставленная с обеих

сторон апельсинными и гранатовыми деревьями и вперемежку фарфоровыми вазами с цветами. Между деревьями находились большие канделябры и золотые и бронзовые столики, на которых стояли стеклянные жирандолы, горевшие множеством свечей. Аллея заканчивалась мраморным портиком, причем пилястры его были из ляпис-лазури, а дверь была точно ювелирной работы.

Из описания Фелибиеном версальских празднеств в августе 1674 г., организованных по случаю завоевания Франш-Конте (F é l i b i e n, Les Divertissements de Versailles, donnés par le Roi au retour de la conquête de Franche-Comté, Paris, 1674, p. 63). Приведено в статье Б. А. К р ж е в с к о г о «Театр Корнелия и Расина». Сб. «Очерки по истории европейского театра» под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, изд. «Academia», П., 1923, стр. 261—262.

ЗРИТЕЛИ НА СЦЕНЕ

1

На скамьях лож, выходящих на сцену, можно было видеть сидящими в полном составе тех, кого обычно видишь только в золотой комнате¹ и на креслах, украшенных лилиями². Скопление народа у дверей нашего театра было так велико, а помещение его оказалось столь маленьким, что закоулки сцены, обычно служившие как бы нишами для пажей, показались почетными местами для «синих лент», и вся сцена была разукрашена крестами кавалеров ордена³.

Из письма актера Мондори к Гезу де Бальзаку от 18 января 1637 г., описывающего премьеру «Сида» в театре Маре. Приведено в книге: G. Mongrédien, Les grands comédiens du XVII siècle, Paris, 1927, p. 46.

2

В настоящее время в театре существует страшнейшее неудобство: обе боковые стороны сцены заполняются молодыми людьми, сидящими на соломенных стульях. Это происходит оттого, что они не хотят идти в партер, хотя там у входа часто находишь солдат и хотя пажи и лакеи не носят шпаг. Ложи очень дороги, и об этом следует заранее подумать. За одно эю или за пол-луидора вы получаете место на сцене, но это портит все, и часто бывает достаточно одного наглеца, чтобы испортить весь спектакль.

Из «Историек» Таллемана де Рео (T alternant des Réaux, Historiettes, 1657, 7^e édition de 1843, t. X, p. 152). Приведено в книге: E. Despois, Le théâtre français sous Louis XIV, Paris, 1874, p. 116.

3

На сцене захотел послушать пьесу я,
Которую давно хвалили мне друзья.
Актеры начали. Я весь был—слух и зренье.
Вдруг, пышно расфранчен, порывистый в движеньи,
Какой-то кавалер, весь в кружевах, вбежал
И крикнул: «Кресло мне!»—на весь широкий зал.
Все обернулись вслед шумящему повесе,
И лучшее он нам испортил место в пьесе.

О боже, неужель учили мало нас,
 Что, грубостью манер блистая каждый час,
 На шумном сборище и в театральном зале
 Свои пороки мы столь явно выставляли
 И глупой суетой старались подтвердить
 Все, что соседи в нас стремятся осудить!
 Меж тем, как пожимал плечом я в нетерпении,
 Актеры продолжать хотели представленье,
 Но в поисках, где сесть, назойливый нахал
 Со стуком пересек весь возмущенный зал
 И, несмотря на то, что сбоку место было,
 Посередине вдруг поставил кресло с силой,
 От прочей публики презрительной спиной
 Широко заслонив актеров с их игрой.
 Другой бы со стыда сторел от реплик зала,
 А он сидит, упрям и не смущен нимало.
 Он так бы и сидел, надменный вид храня,
 Когда б, к несчастью, вдруг не увидал меня.
 «Маркиз!»—воскликнул он и, кресло подвигая,
 Добавил: «Как живешь? Дай, обниму тебя я».
 Пришлось мне покраснеть, почувствовав испуг:
 Вдруг все почувствуют, что он мне близкий друг.
 Ведь он из тех людей, что всюду точно дома,
 Из тех, кто кажется вид, что вы давно знакомы,
 Кто обнимает вас среди светской суеты,
 Как будто вы давно с ним перешли на «ты».
 Старался он занять мой слух каким-то вздором
 И громко так шептал, что стал мешать актерам.
 Соседи шикали, а я, чтоб он отстал:
 «Позвольте слушать мне!»—с мольбою прошептал.
 «Ты пьесу не видал? Клянусь пред целым светом,
 Она весьма мила, хоть и пуста сюжетом.
 В законах сцены я умею видеть цель:
 Творенья все свои читает мне Корнель».
 Тут стал он говорить про сущность представленья,
 Рисуя наперед явленье за явленьем,
 И каждый новый стих, почувствовав задор,
 Читал мне на ухо чуть раньше, чем актер.
 Болтал он, а меня досада разбирала.
 Но вот он поднялся задолго до финала,
 Затем, что при дворе среди выпренних сердец
 Считается смешным выслушивать конец*.

Монолог Эраста из комедии Мольера
 «Докучные» («Les fâcheux», 1661),
 действие I, явление 1-е. Перепечатано
 из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр,
 соч., т. I, «Academia», 1935, стр.649—
 651. Перевод Вс. Рождествен-
 ского.

ОРГАНИЗАЦИЯ ФРАНЦУЗСКИХ ТРУПП

Во всем свете нет людей, более любящих монархию, чем актеры, которые процветают при ней и больше всего способствуют ее славе; но они не терпят ее в своей среде; они не хотят никакого хозяина, и одна тень его уже их пугает. Впрочем, их управление не чисто демократическое: есть в нем и аристократические элементы. [...]

Все актерские труппы, как находящиеся постоянно в Париже, так и те,

которые странствуют по провинции и называются деревенскими труппами, не представляют собой единой республиканской организации. Каждая труппа — совершенно обособленная шайка; их интересы резко отличаются друг от друга, и пока еще нет никакой возможности тесного единения между ними. Хотя у них одни и те же нравы и обычаи, хотя они подчиняются одним и тем же законам, у них нет ни единения, ни общего совета, как у семи городов Греции; одним словом, это не союзные государства и даже не доброжелательные друг к другу. [...]

На одно из установлений их республики следует обратить внимание. Они не хотят видеть нищих в своей среде и препятствуют тому, чтобы кто-нибудь из их состава впал в бедность. Если возраст или какая-нибудь случайность заставляет актера покинуть сцену, тот, кто занимает его место, должен выплачивать ему в течение всей его жизни порядочную пенсию, так что если какой-нибудь выдающийся человек приходит на парижскую сцену, он может составить себе фонд в три-четыре тысячи ливров во время работы и сумму, достаточную на прожитие, когда он захочет покинуть театр. Это очень похвальный обычай, который установился только в королевской труппе¹ и, немного погодя, стал твердой базой для ее прочного положения.

Из книги Шапюзо «Французский театр» (Chapuzot, Le théâtre français, 1674). Приведено в книге: К. Манцус, Мольер, театры, публика, актеры его времени, М., 1922, стр. 56—57.

МОЛЬЕР ОБ АКТЕРАХ БУРГУНДСКОГО ОТЕЛЯ

1

Смехотворные жеманницы

Маскариль. [...] Между нами сказать, я тоже сочинил комедию и хочу поставить ее на театре.

Като. А какой труппе вы ее доверите?

Маскариль. Станный вопрос! Разумеется, комедиантам Бургундского отеля: они одни только и способны показать товар лицом. Все остальные—невежды, которые читают стихи так, как говорится. Они не умеют ни раскатисто декламировать, ни останавливаться в самых эффектных местах. А каким способом вы узнаете, где красивый стих, ежели актер не остановится и тем не предупредит вас, что пора поднимать содом?

Като. В самом деле, есть способы показывать слушателям хорошие стороны произведения, и пьеса становится ценной лишь постольку, поскольку ей набьют цену.

J. B. Molière. Les précieuses ridicules (1659). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. I, «Academia», 1935, стр. 411—412. Перевод Б. И. Ярхо.

Версальский экспромт¹

А

Мольер. Я задумал комедию, где поэт, которого я хотел играть сам, предлагает свою пьесу труппе, приехавшей из провинции. «Есть ли у вас,—спрашивает он,—актеры и актрисы, способные хорошо исполнить мое произведение? Ибо моя пьеса—это такая пьеса, что...» —«Как же, сударь,—отвечают актеры,—у нас есть и мужчины и женщины, которых находили достойными одобрения всюду, где бы мы ни бывали». —«А кто у вас играет королей?» —• «Вот актер, который не раз отличался в таких ролях». —«Кто? Этот стройный

молодой человек? Вы шутите! Король должен быть толстым, жирным за четверых, королю подобает иметь большое брюхо обширного объема, черт возьми, чтобы ему было чем, как следует, заполнить трон. Хорош король с такой изящной фигурой! Это уже огромный недостаток. Но недурно бы послушать, как он прочитает десяток стихов». И вот, актер читает... ну, хотя бы несколько стихов из роли короля в «Никомеде»:

Что мне сказать, Арасп? Он верно мне служил,
И мощь моя росла...'

Читает их самым естественным образом. Но поэт восклицает: «Как! Это вы? называете читать стихи? Это же насмешка! Такие вещи надо произносить патетически. Послушайте меня!

{Подражая ЛАонфлери², первому актеру Бургундского отеля.}

Что мне сказать, Арасп? и т. д.

Вы видите эту позу? Запомните ее хорошенько. И главное, делайте подобиющие ударения на последнем стихе: вот что нравится публике и вызывает бури восторга». «Но, сударь,—отвечает актер,—мне кажется, что король, беседующий наедине со своим военачальником, говорит более по-человечески и не вопит, как бесноватый».—«Вы ничего не понимаете. Ступайте, декламируйте по-своему, вы увидите, удастся ли вам вызвать хоть одно «ах!». Но посмотрим теперь какую-нибудь любовную сцену». В ответ на это актер и актриса начинают играть сцену Камиллы и Куриация:

И ты пойдешь, мой друг? Столь пагубную честь
Ты счастью нашему решаешь предпочесть?

Увы! Я вижу все... и т. д.

и играют ее, как и предыдущий актер, насколько могут просто. А поэт опять: «Вы насмежаетесь! Вы ничего не понимаете! Вот как нужно это читать:

(Подражая госпоже Бошато, актрисе Бургундского отеля³.)

И ты пойдешь, мой друг?... и т. д.

Нет, не поверю я... и т. д.

Вы слышите, как это правдиво и страстно? Посмотрите на эту радостную улыбку, которую хранит лицо Камиллы в минуту самой тяжелой скорби?»— Вот в чем моя мысль: поэт должен пересмотреть таким образом всех актеров и актрис.

Госпожа де Бри. Мысль довольно забавная. Я с первого стиха угадала, кого вы имеете в виду. Пожалуйста, продолжайте...

Мольер *(подражая Бошато, актеру Бургундского отеля*, читающему тансы из «Сиды»)*.

Я потрясен до глубины души... и т. д.

А узнаете ли вы вот этого—в роли Помпея из «Сертория»?

(Подражая Отрошу⁵, актеру той же труппы.)

Та ненависть,—увы,—что разделила вас,

Вам славы не придаст... и т. д.

Госпожа де Бри. Кажется, я его немножко узнаю...

Мольер. А этого?

(Подражая де Билье⁶, актеру той же труппы.)

О царь! Полибий мертв... и т. д.

Госпожа де Бри. Знаю и этого; но есть между ними такие, которых вам все-таки трудно передразнить...

Мольер. Ах, уверяю вас, у всякого можно уловить какую-нибудь черточку, если приглядеться как следует.

J. B. Molière. L'impromptu de Versailles (1664). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. II, «Academia», 1937, стр. 180—182. Перевод В. Чернявского.

Госпожа де Бри. Честное слово, я с удовольствием изобразила бы на сцене этого сочинителишку, который берется выступать против людей, не имеющих о нем и понятия.

Мольер. Вы с ума сошли! Хорошенький сюжет для придворного развлечения—этот господин Бурсо⁷! Я хотел бы знать, каким образом можно сделать его менее скучным и удастся ли ему вызвать смех у зрителей, если его и выволокут на подмостки? Слишком большая честь для него—быть выведенным на сцену перед высоким собранием: он бы лучшего не желал; ведь для того он и набрасывается на меня так яростно, чтобы хоть чем-нибудь приобresti известность. Это человек, которому нечего терять, и актеры натравили его на меня, чтобы вызвать меня на дурацкую войну и отвлечь при помощи этой хитрости от работы над новыми пьесами; а вы так просты, что готовы попасться на эту удочку. Но обо всем этом я собираюсь поговорить публично. Я не намерен никак отвечать на все их критики и антикритики. Пусть они говорят о моих пьесах какие угодно гадости—я на это согласен. Пусть они донашивают их после нас, пусть выворачивают, как платье, чтобы приспособить к своему театру, пусть они стараются извлечь из них какую-нибудь пользу и украсть частицу моего успеха—я не возражаю: им это нужно, и я рад поддержать их существование, только бы они довольствовались тем, что я им уделю, и не нарушали благопристойности. Уचितность должна иметь границы; и есть вещи, которые не заставят смеяться ни зрителей, ни того, о ком говорят. Я охотно предоставляю им мои сочинения, мою наружность, мои жесты, мои выражения, тон моего голоса, мою манеру говорить,—и пускай они делают с этим все, что хотят, если им это может быть выгодно; я совсем не против этого и буду счастлив, если это может позабавить общество. Но если я им все это предоставляю, то и они должны оказать мне любезность—не касаться остального и не затрагивать вещей, по поводу которых они, как говорят, нападают на меня в своих комедиях. Вот о чем я буду вежливым образом просить почтенного господина, который берется писать в их защиту комедии, и вот весь ответ, какой они от меня получат.

J. B. Molière, *L'impromptu de Versailles* (1664). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. II, «Academia», 1937, стр. 205—206. Перевод В. Чернявского.

МОНФЛЕРИ»

1

Он был очень умным человеком и универсальным актером. Он был превосходен как в трагическом, так и в комическом жанре. Он был одним из тех, кто более всего содействовал успеху первых пьес Корнеля во времена кардинала Ришелье. У него был благородный вид, изящные и приятные манеры. Он пользовался очень большой славой.

Уверяют, что он первый играл Ореста в «Андромахе» Расина и что он умер в то время, когда эта пьеса начала пользоваться успехом. Сент-Эврмон в своем письме к де Лионну пишет в 1668 или 1669 году по поводу «Андромахи»: «Вы правы, говоря, что эта пьеса сошла с репертуара вследствие смерти Монфлери, ибо для нее необходимы крупные актеры, которые восполняли бы своей игрой то, чего ей недостает. [...] «Аттила» (Корнеля.—*Ред.*), напротив, должен был кое-что выиграть в результате смерти этого актера. Крупный актер мог бы слишком подчеркнуть роль, и без того достаточно напыщенную, и мог бы произвести ее жестокостью чересчур сильное впечатление на нежные души».

Говорят, что Монфлери умер вследствие чрезмерного напряжения, с которым он играл роль Ореста, так что уверяют, что у него лопнул живот; он был так неимоверно толст, что стягивал себя железным обручем. Он произносил тирады в двадцать стихов одним дыханием и выкрикивал последний стих с такой силой, что вызывал шум и нескончаемые рукоплескания. Он был до такой степени полон патетических чувств, что подчас у зрителей захватывало дух.

Напевность и пафос были в то время единственным известным видом декламации. Мольер в «Версальском экспромте» дерзнул указать на смешную сторону этой манеры и критиковал, между прочим, пафос и демонический тон Монфлери в сцене из «Никомеда», в которой Прузий, роль которого исполнял этот актер, один ведет беседу с глазу на глаз с начальником своей стражи. Монфлери был тучен, и Мольер тоже намекал на это в упомянутой пьесе. Он играл роли королей и неистовых героев.

Из анонимных «Мемуаров, относящихся к истории театра и особенно к жизни знаменитейших французских актеров», напечатанных во «Французском Меркурии» («Mercure de France», май 1738 г.). Перепечатано в книге: «Lettres au Mercure sur Molière, sa vie, ses oeuvres et les comédiens de son temps, publiées avec une notice et des notes par G. Monval», Paris, 1887, pp. 32—34.

ФЛОРИДОР¹

(...) Посмотрим, увеличивает ли достоинства пьесы («Софонисбы» Корнеля.—*Ред.*) роль Массиниссы. Да, но эти достоинства исходят не от автора, а от исполнителя. Исполняет же ее Флоридор, который держится так свободно и играет так изящно, что все просвещенные люди не устают отмечать, что он дает образ благородного человека. Во всех исполняемых им пьесах он кажется именно тем лицом, которое изображает. Всем зрителям хочется беспрестанно смотреть его. В его походке, во всем его облике и движениях столько естественности, что ему не нужно даже говорить, чтобы вызвать всеобщее восхищение. [...] Уже давно он выше всякой зависти, и все сходится на том, что он величайший актер в мире и один из самых любезных людей, приятнейший в обществе.

Отзыв Донно де Визе о постановке «Софонисбы» Корнеля в 1663 г. (Donneau de Visé, Nouvelles nouvelles, 1663). Приведено в книге: G. Mongrédien, Les grands comédiens du XVII siècle, p. 141.

ТЕРЕЗА ДЮПАРК

1

Расин был влюблен в Дюпарк, которая была высокого роста и хорошо сложена, но не была хорошей актрисой. Он написал для нее «Андромаху» и сам прошел с нею эту роль: он заставлял ее повторять за собою стихи, как школьницу. Он побудил ее выйти из труппы Мольера и перевел ее в труппу Бургундского отеля¹.

Из рассказов Буало. Приведено в книге: G. Mongrédien, Les grands comédiens du XVII siècle, p. 212.

2

Она была красива, хорошо сложена и очень хорошо танцевала. Она блистала в королевских балетах и танцах с прыжками. Она делала некоторые замечательные кабриоли, позволявшие видеть ее ноги и часть ее бедер через разрезы, сделанные с двух сторон в ее юбке; при этом виднелись шелковые чулки, подвязанные сверху к маленьким панталонам.

Из журнала «Mercure de France».
Приведено в книге: G. Mongrédien,
Les grands comédiens du XVII siècle,
p. 204.

МАРИ ШАНМЕЛЕ'

1

Декламация французских актеров в трагедии—это нечто вроде пения, и вы должны признать, что Шанмеле нам не нравилась бы в такой степени, будь у нее менее приятный голос.

Из «Галантных бесед» [«Entretiens galants», 1681]. Приведено в книге: Ромен Роллан, Музыканты прошлых дней, Л., 1925, стр. 59.

2

Шанмеле так хорошо справлялась (сзадачей растрогать зрителей.—*Ред.*), что они были вынуждены проливать слезы, какова бы ни была сила их ума и какое бы усилие они над собою ни делали. Это было, говорили они, настоящее удовольствие видеть, как женщины вздыхали и вытирали себе глаза, а мужчины насмехались над ними, сами же прилагали все усилия к тому, чтобы самим не заплакать.

Из отзыва одного современника.
Приведено в книге: Ch. Guellé,
Acteurs et actrices du temps passé, Paris, 1881, p. 37.

3

Шанмеле это нечто столь необычайное, что вы за всю вашу жизнь не видели ничего подобного. У нас ходят смотреть не пьесу, а актрису. Я смотрел «Ариадну»² только ради одной Шанмеле. Эта пьеса нелепа, актеры отвратительны. Но когда только выходит Шанмеле, слышится общий шепот, все в восхищении, и плачут, когда она в горе.

Из писем г-жи де Севинье (madame de Sévigné) к дочери от 1 апреля 1672 г. Приведено в книге: Ch. Guellé, Acteurs et actrices du temps passé, pp. 27—28.

4

Весьма почетно для всех избравших какую-либо профессию так отличаться в ней, чтобы их имя было прославлено по всей земле. Такая судьба постигла госпожу Шанмеле, которая только что умерла. Она заставила восхищаться ею на сцене трех французских театров, где она получала всегда такие громкие аплодисменты, что она, можно сказать, начала с того, чем другие кончают. Она была первой исполнительницей всех главных ролей в большинстве трагедий знаменитого Расина. Поэтому не следует удивлять-

ся, что эти пьесы, которые всегда удостаивались похвал от публики, прослыли образцовыми, ибо они были столь же хороши, сколь хорошо исполнены.

Из журнала «Галантный Меркурий» («*Mercur galant*»), май 1698 г. Приведено в книге: *Ch. G u e u l l e t t e , Acteurs et actrices du temps passé, pp. 37^38*

5

Шанмеле отнюдь не родилась актрисой. Природа одарила ее лишь красотой, голосом и памятью. Наряду с этим ей настолько нехватало ума, что приходилось вслух читать ей стихи, предназначенные к заучиванию, и задавать ей верный тон. Всем известно, каким талантом к декламации обладал мой отец. Настоящий вкус к ней он привил и актерам, обнаруживавшим к этому способности. Те, кто воображает, что декламация, введенная им в театре, была напыщенной и нараспев, мне кажется, ошибаются. Они судят по Дюкло, ученице Шанмеле, и не обращают внимания на то, что, когда последняя лишилась своего учителя, она перестала уже быть такой, какой была раньше, и что, войдя в лета, она начала применять те громкие раскаты голоса, которые прививали актерам ложные вкусы. [...]

Точно так же, как он (то-есть Расин.—*Ped.*) обучил Барона³, он обучил и Шанмеле, только с гораздо большим трудом. Сперва он растолковывал ей стихи, которые она должна была произносить, показывал жесты и диктовал интонации, которые даже изображал нотами. Ученица, верная его урокам, несмотря на то, что она стала актрисой с помощью выучки и искусства, казалась на сцене полной безыскусственного вдохновения.

Из «Мемуаров» Луи Расина-сына (*Louis Racine, Mémoires sur la vie de mon père, 1747*). Приведено в книге: *Ромен Роллан, Музыканты прошлых дней, Л., 1925, стр. 57—58.*

6

Господин Депрео (то-есть Буало Депрео.—*Ped.*) нам говорил о приемах декламации и сам продекламировал несколько мест во весь голос, как только можно громче; он начал с отрывка из «Митридата» Расина:

Nous nous aimions... Seigneur, vous changez de visage.

(Любили мы... Сударь, в лице вы изменились)

, Он вложил в эти последние слова столько силы, что я был взволнован. [...] Он сказал, что Расин, столь же чудесно декламировавший, так именно учил Шанмеле произносить это место. Вместе с тем он прибавил, что театр требует подобных преувеличенных широких линий как в голосе, в декламации, так и в жестах.

Из приложения к «Переписке между Буало и Броссетом», 1858, стр. 521—522. Приведено в книге: *Ромен Роллан, Музыканты прошлых дней, Л., 1925, стр. 59—60.*

7

Сочинители стихов намеренно указывают повышения и понижения голоса, делая декламацию более разнообразной. Какое-нибудь место должно иногда согласно примечанию произноситься тише, чем того требует смысл, чтобы скачок вверх, который актер сделает через два слова, произвел боль-

шее впечатление. Этим приемом пользовалась актриса, которую Расин сам учил исполнять роль Мони́мы в «Митри́дате». Расин, такой же великий декламатор, как и драматург, научил ее понижать голос больше, чем это было нужно по смыслу, при исполнении следующих стихов:

...Si le sort ne m'eût donnée à vous
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage
Nous nous aimions ...
(О, если бы не вам судьба меня послала,
Я только в нем одном найти могла бы счастье.
Друг друга с ним, пока я вас еще не знала,
Любили мы...)

для того, чтобы свободно взять октавой выше, чем тот тон, в котором она произносила слова «nous nous aimions» («любили мы»),—слова «Seigneur, vous changez de visage» («Сударь, в лице вы изменились»).

Этот невиданный в декламации скачок голоса бесподобно передавал смятение, в котором находится Мони́ма в тот момент, когда она замечает, что ее доверчивость по отношению к Митри́дату, который хотел лишь выведать ее тайну, подвергла ее и ее возлюбленного величайшей опасности.

Из «Критических размышлений о поэзии и живописи» аббата Дюбо (Du Bos, Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, 1719).

ПРИМЕЧАНИЯ

Монтировка классицистских трагедий в Бургундском отеле

¹ Приводимые монтировочные записи взяты из второй части рукописи Маэло, написанной в 1678 году и принадлежащей перу декоратора Мишеля Лорана. Записи свидетельствуют о полном утверждении «единств», повлекшем за собой упрощение монтировки трагедии.

² «Дворец вообще» или «дворец по желанию» («palais à volonté») — технический термин, обозначающий абстрагированную, нейтральную декорацию дворца, в которой представляются любые классицистские трагедии, независимо от страны, в которой предполагается происходящим их действие.

³ Одно из первых, весьма редких обозначений этнографической окраски. Она появляется в трагедиях, воспринимаемых уже в XVII веке как экзотические.

Оформление «Ифигении» Расина на версальском празднестве

¹ Приводимый документ интересен тем, что он показывает качественно иной, чисто декоративный подход к оформлению трагедии в том случае, когда она представлялась при дворе, а не в городском театре.

Зрители на сцене

¹ Зал заседаний парижского парламента, в котором потолок был позолочен.

² Кресла магистратов украшались французским гербом — лилиями.

³ Речь идет о королевском ордене святого духа, основанном Генрихом III в 1578 году.

⁴ Несмотря на присущий Мольеру шуточный тон, приведенный отрывок из комедии «Докужные» представляет большую документальную ценность, так как дает совершенно точную картину того, что действительно имело место во всех трех парижских публичных театрах.

Организация французских трупп

¹ Под «королевской» труппой подразумевается здесь, как и почти всегда, труппа Бургундского отеля, которая получила это «почетное» наименование еще в первой трети XVII века.

Мольер об актерам Бургундского отеля

¹ «Версальский экспромт» — одноактная полемическая комедия, написанная Мольером в ответ на комедию Бурсо «Портрет художника, или Ответная критика на Школу жен» (1663), в которой молодой автор, подстрекаемый враждебными Мольеру актерами Бургундского отеля, вывел самого Мольера на сцене в карикатурном виде. Людовик XIV велел Мольеру ответить на инсинуации Бурсо. Таким ответом и явился «Версальский

экспромт», действие которого происходит на сцене театра Мольера и изображает репетицию труппой Мольера пьесы, являющейся ответом на пасквиль Бурсо. Пьеса эта имеет большой документальный, а не только полемический интерес, ибо она дает представление о работе Мольера с актерами его труппы, а также развертывает стройную систему театрально-эстетических взглядов Мольера. Мы приводим отрывок из комедии, в котором Мольер пародирует искусственную, напыщенную манеру игры целого ряда актеров Бургундского отеля.

² О Монфлери, исполнителе ролей трагических героев в Бургундском отеле, см. следующий отрывок.

³ Мадлена дю Пуже, по мужу Бошато (1616—1683)—одна из популярнейших актрис Бургундского отеля, исполнявшая роли принцесс в трагедии и роли влюбленных девушек в комедии.

⁴ Франсуа Шателе, по сцене Бошато (ум. 1665)—актер Бургундского отеля на роли любовников в трагедии и комедии, часто дублировавший Флоридора в основных ролях его репертуара.

⁵ Ноэль Ле Бретон, по сцене Отрош (1617—1707)—актер Бургундского отеля, одновременно являвшийся довольно популярным в свое время комедиографом. Его лучшие комедии («Граур», 1672; «Криспин врач», 1674; «Провинциальные дворяне», 1678) написаны для знаменитого актера-комика Раймонда Пуассона.

⁶ Клод Дешан, по сцене де Вилье—видный актер Бургундского отеля, начавший свою деятельность под руководством Мондори в театре Маре и оттуда затем перешедший в Бургундский отель.

⁷ Эдм Бурсо (1638—1701)—писатель, драматург и журналист, не лишенный ни дарования, ни смелости, проявлявшейся в его нападках на придворных. Его слабым местом являлись нападки на Мольера и Буало.

Монфлери

¹ Захари Жакоб, по сцене Монфлери (ок. 1610—1667)—толстый трагик Бургундского отеля, высмеянный Мольером и Сирано де Бержераком, запретившим ему выступать в своем присутствии в трагических ролях.

Флоридор

¹ Жозиас де Сулас, по сцене Флоридор (1608—1671)—знаменитый трагический актер Бургундского отеля, создавший главные роли во всех трагедиях Корнеля, начиная с «Полиевкта» (1643). Заняв в Бургундском отеле место Бельроза, он принес в этот театр новую манеру исполнения трагедии, по существу реалистическую, отрицавшую напевную читку современных трагических актеров.

Тереза Дюпарк

¹ Это произошло в 1666 году и явилось причиной окончательного разрыва Мольера с Расином, подготовленного тем, что в декабре 1665 года Расин отдал свою трагедию «Александр Великий», которую уже играла труппа Мольера, также Бургундскому отелю, нарушив твердо установившееся во Франции обыкновение закреплять исполнение каждой новой пьесы только за одним театром.

Мари Шанмеле

¹ Мари Шанмеле (1641—1698)—знаменитая трагическая актриса, лучшая представительница так называемой «расиновской» школы декламации, воспринятой ею непосредственно от великого драматурга. Начиная с 1670 года, когда она дебютировала в Бургундском отеле, она играла главные трагические роли во всех трагедиях Расина, который писал своих «драматических любовниц», применяясь к специфическим данным и возможностям Шанмеле.

² «Ариадна» (1672)—посредственная трагедия Тома Корнеля-младшего (1625—1709), показывающая влияние на него Расина.

³ Мишель Барон (1653—1729)—знаменитый трагический актер, основоположник нового, буржуазно-реалистического стиля актерской игры, впоследствии теоретически закреплённого энциклопедистами (Дидро, Мармонтелем и др.). Луи Расин ошибается здесь, называя Барона учеником Расина, тогда как он был лучшим из последних учеников Мольера и в течение всей жизни боролся за проведение в жизнь реалистических принципов своего учителя.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
КОМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДО МОЛЬЕРА

*ЖАН ТАБАРЕН*¹

(ум. 1633)

ВТОРОЙ ФАРС

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Лука Жуффю.
Изабелла, его дочь.
Табарен, его слуга.
Капитан Родомонт.

Лука. Да здравствуют любовь и старость, Я вечно похож на старика, у которого седина в бороду, а бес в ребро. Мы, купцы, должны подвергаться большим опасностям. У нас завязаны отношения с Востоком и Западом. Не так давно я порешил отправиться в Индию. Мне непременно нужно ехать; мои корабли снаряжены, и остается только поднять паруса; ветер попутный, и мельница будет вертеться как следует. Меня беспокоит только одно: дома у меня есть маленькая плутовка, которая любит играть с опасными игрушками. Боюсь, чтобы она не наступила на лимонную корку и не поскользнулась вконец. В самом деле, так как ее честь уже надтреснута, ей не надо падать с большой высоты для того, чтобы окончательно ее разбить. Я оставляю ее на попечении моего слуги Табарена; он малый верный и будет прекрасно за нею следить. Дай-ка позову его. Табарен! Табарен!

Табарен. Тише. Наш осел еще спит; у него уши открыты, на нем нет чепца. Какому черту я понадобился? А, это вы, мой хозяин! Простите, что наш осел еще не готов под седло.

Лука. Ослы вечно бредят ослими. А между тем я должен тебе сообщить очень важную новость: я отправляюсь по моим торговым делам в Индию.

Табарен. Зачем же вы едете в Индию? А что, для этого надо покинуть Париж?

Лука. Вот остолоп! Индия очень далеко отсюда; нужно моря переплыть, океан пересечь.

Табарен. А сядете вы на корабль на Монмартре?

Лука. Вот что значит иметь дело с тупицей! Разве не следует сесть на корабль на воде, чтобы плыть по земле?

Табарен. Черт побери, так бы вы сразу и сказали.

Лука. Слушай, я хотел с тобой поговорить совсем не об этом. Я хочу поручить тебе Изабеллу. Ты знаешь, она молода. Если сюда припрет ее поклонник Родомонт, ты можешь ему обрезать обе ноги.

Табарен. Что же, он будет на заднице прыгать?

Лука. Это неважно, только бы ты охранил честь Изабеллы.

Т а б а р е н . Вы сделали правильно, что поручили ее мне. Она уже издала слышит, как пахнет сено, ей-богу!

Л у к а . Теперь я позову ее и попрошаюсь с ней. Изабелла, дочь моя, идите сюда поговорить с вашим отцом... Вот и она, маленькая сластена.

Входит И з а б е л л а .

И з а б е л л а . Здравствуйте, папа.

Т а б а р е н . А у ней гибкие сухожилия, она хорошо реверансик загнула.

Л у к а . Дочь моя, я уезжаю и хочу проститься с вами. Берегите хорошо дом, а пуше всего охраняйте дверь девственной комнаты. Что касается меня, то я отправляюсь по торговым делам в Индию. Надо же мне позаботиться о старости.

И з а б е л л а . Неужели вы меня покидаете, отец мой? Как же я буду жить без вас?

Т а б а р е н . Ай-ай, бесстыдница, притворилась растроганной. Сама же хотела бы, чтоб он свернул себе шею.

Л у к а . Табарен, поручаю тебе мой дом и честь моей дочери. Береги их, и я награжу тебя, когда вернусь домой. Ты получишь мой старый бандаж против грыжи и пару башмаков.

Т а б а р е н . Будьте спокойны, ваша дочка остается в хороших руках. Я всегда буду над ней или возле нее. Если только она не упадет с большой высоты, ей не удастся сломать ногу. Прощайте, хозяин.

Л у к а уходит.

И з а б е л л а . Теперь, когда мой отец уехал, я хочу сообщить тебе, Табарен, одну тайну: я без памяти влюблена.

Т а б а р е н . Уж не в меня ли, хозяйка? Вот это дело, черт возьми!

И з а б е л л а . Я хочу, чтобы ты доставил мне удовольствие.

Т а б а р е н . Сию секунду. Если хотите, ложитесь вот здесь.

И з а б е л л а . Ну, ну, грубиян! Как вам не стыдно говорить мне такие гадости! Оставьте меня. Неужели вы могли подумать, что мои желания остановятся на таком неприятном предмете, как вы? Нет, я отдала свое сердце капитану Родомонту и хочу, чтобы вы отнесли ему это кольцо.

Т а б а р е н . Ах, черт, значит мне придется бить отбой. Если дело только за тем, чтоб передать ему это кольцо, положитесь на честь Табарена, ступайте домой и готовьте обед. Я сейчас отнесу кольцо.

И з а б е л л а уходит. Входит капитан Родомонт.

К а п и т а н . Я прибыл из Голландии, из Фландрии, из Италии, из Кастилии. Я самый отважный капитан, какого родила земля. Но куда бы ни бросила меня моя храбрость, повсюду сопровождают меня глаза моей Изабеллы, что прекраснее Киприды и стройнее Минервы.

Т а б а р е н . Хозяин поручил мне оберегать его дом. Вот, без сомнения, какой-то прохвост, который желает перемахнуть через стену моей хозяйки Изабеллы и захватить укрепление. Кто там? Чего вам здесь надо, черт побери! Не шевелитесь!

К а п и т а н . С дороги, прохвост! Знаешь ли ты, с кем говоришь? Не смей вступать в спор с капитаном Родомонтом.

Т а б а р е н . Тише, сударь! Подумайте, что вы хотите сделать. Если вы проткнете меня, вы проткнете бочонок с горчицей. Разбив стакан, вы потеряете возможность пить из него. Моя госпожа Изабелла поручила мне с вами поговорить.

К а п и т а н . Со мной говорить от моей дорогой Изабеллы? О, благословенный посланец, как тебя звать?

Т а б а р е н . Меня зовут Табареном, сударь.

К а п и т а н . Пагарен, дорогой мой.

Т а б а р е н. Прошу вас не коверкать мое имя: я зовусь Табареном. Ваша возлюбленная посылает вам привет. Она очень несчастна; у нее была такая же цепочка, как та, что на вас, и на улице кто-то украл ее. (Я хочу добиться, чтобы он дал мне цепочку и кольцо, а потом сыграю с ним штуку, какой он совсем не ждет: я заставлю его влезть в мешок, а моя хозяйка будет выколачивать из него пыль.)

К а п и т а н. Я хочу подарить ей эту цепочку, Табарен.

Т а б а р е н. Вот это прекрасно, сударь. Но вы знаете, что люди злы и всегда превратно понимают чужие поступки. Если вы хотите навестить госпожу Изабеллу, нужно устроить так, чтобы вас не увидели. Потому советую вам влезть в этот мешок, а я вас принесу в дом, не вызывая ни в ком никаких подозрений.

К а п и т а н. Превосходная мысль, Табарен! Давай мешок, я влезу в него.

Табарен засовывает капитана в мешок
под тем предлогом, что понесет его к Изабелле.

Т а б а р е н. Я намерен честно служить моему хозяину и бороться со всем, что направлено против его чести. Вот один из тех испанских прошелыг, которые называют себя капитанами, хотя они сами составляют весь свой полк. И этот капитан намерен проникать в дом господина Луки, чтобы обесчестить его дочь. Я уже получил от него перстень и цепочку и теперь намерен отдубасить этого дурака. Но я хочу, чтобы это сделала сама Изабелла, своими руками. Необходимо сохранить верность своему хозяину. Теперь ты заключен в темницу, капитан Родомонт. Ты надеешься добиться благосклонности твоей возлюбленной, но я научу тебя, как стучаться в двери этого дома, чтобы совратить честную девушку. Сейчас я пойду, разыщу пять или шесть крючников, которые хорошенько намнут тебе бока.

К а п и т а н. О несчастный капитан! о чертов Табарен! Ярость кипит во мне, злорада душит меня. Я несчастнейший капитан во всем мире.

Входит Л у к а .

Л у к а. Счастливое путешествие, счастливое путешествие! Мне не пришлось ездить в Индию. Так как мои торговые дела обстоят прекрасно, я хотел бы теперь жениться и взять хорошее приданое, право, даю слово Луки Жужфю.

Капитан Родомонт придумывает способ выбраться из мешка, убедив Луку Жужфю, что он попал в мешок за отказ жениться на старухе, владеющей пятьюдесятью тысячами экю.

Но что я вижу вот там? Это, наверно, куль с каким-нибудь товаром.

К а п и т а н. Я должен говорить понятно. Сударь, меня запрятали в этот мешок за отказ жениться на старухе, которая имеет пятьдесят тысяч экю. Но она так уродлива, что я был не в силах взять ее.

Л у к а. Пятьдесят тысяч экю—это очень хорошо, и нечего заботиться о красоте. Если вы пустите меня на ваше место, я обделаю это дело.

Лука влезает в мешок, а к а п и т а н уходит, радуясь, что не ему достанутся палочные удары, которые получит теперь Лука.

Когда придут родственники старухи, я заявлю, что хочу жениться на ней и что они должны отсчитать мне пятьдесят тысяч экю. Это будет вторая удача за сегодняшний день.

Входят Т а б а р е н и И з а б е л л а .

Т а б а р е н. Я должен рассказать вам презабавную историю. Когда вы послали меня искать капитана Родомонта, я повстречал одного из вори-

шек, которые так ловко сдергивают кошельки. Зная, что хозяин в отсутствии, этот парень собирался проникнуть в дом, чтобы похитить вас. Мне удалось заставить его влезть в этот мешок. Теперь я вооружился палками и хлыстами, чтобы поднатереть его от головы до пят.

Лука. Вот и родственники старухи. Мне остается только попросить у них ее руки. Выкладывайте, родичи, выкладывайте пятьдесят тысяч экю.

Изабелла. Мы их выложим тебе и хорошей монетой. Бей, лупи его!

Луку колотят, потом его узнают. Табарен ужасно удивлен, а Изабелла и того больше. Приходит капитан и разрешает спор, а потом задерживают занавес. Фарс окончен.

Из сборника фарсов и диалогов Табарена (Les oeuvres de Tabarin, préface et notes par G. d'Harmonville, Paris, 1858, pp. 264—270).
Перевод А. Г. Мовшенина.

ИЗ КОМИЧЕСКИХ ДИАЛОГОВ ТАБАРЕНА

1

Кому надлежит навестить больного: лекарю или мулу?

Табарен. Учитель, я не мог вчера надивиться на лекаря, навестившего вашего больного отца: он был столь бесстыден и бесчестен, что оставил мула своего у дверей.

Учитель. Как, Табарен! ты этому удивляешься? На то нет никаких оснований: не ждал ли ты, что он и мула возьмет с собой в горницу?

Табарен. А, по-вашему, как? Мулу более пристало зайти туда, чем ему.

Учитель. Ах, бестолковый ты человек, виданное ли дело, чтоб лекарь ввел к больному мула, а сам остался у дверей?

Табарен. По моему разумению, мулу скорее следовало навестить больного, нежели лекаря. Скажите, пожалуйста, зачем лекарь ходит к больному?

Учитель. Затем, что он носитель учености и мудрости, с помощью коих может исцелить недомогания больного и освободить его от болезни, которая его пронизывает и доводит до изнеможения; кроме того, он определяет болезнь и, располагая пригодными и полезными для здоровья средствами, приготовляет снадобья, дабы укрепить и восстановить естество.

Табарен. Этими доводами вы защищаете мое положение, из коего вытекает неизбежный вывод: мул, а не лекарь должен был навестить больного. Какая жалость, что лекарь заставляет бедное животное ждать у дверей, в то время как сам у очага разогревает себе живот стаканом доброго вина. Ваш довод заключается в том, что лекарь, навещающий больного, несет с собой ученость; а я говорю, что навестить больного должен мул, так как он несет и ученость, и мудрость, и лекаря вместе взятых.

Из сборника фарсов и диалогов Табарена (Les oeuvres de Tabarin, pp. 21—22). Перепечатано из книги: Б. И. Пуршев, Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века, стр. 500—501. Перевод Г. И. Ярхо.

2

Кто те, которые смеются над врачами и аптекарями.

Табарен. Кто, по-вашему, те, которые смеются над врачами и аптекарями?

Учитель. Это неразумные люди, которые, не имея с ними дела, насмеваются над их предписаниями. Эти ничтожные люди не знают, что медицина является совершенно небесным и божественным искусством, которое восстанавливает естество и возвращает ему совершенство и расцвет. Медицина—это первая среди естественных наук, и глупы те, кто ее презирает. *Altissimus de coelo creavit medicinam, et vir prudens non abhorrebit eum*¹.

Табарен. Я недавно говорил это одному портному, который сшил мне штаны: *Homo et vir prudeus non abhorrebit eum*².

Учитель. На мой взгляд, те, кто обижает врачей,—это невежды или же люди, которые полагают, что им нет дела до них.

Табарен. Вы ошибаетесь; те, кто смеется над ними, как раз больше всего нуждаются в их помощи—это больные.

Учитель. Больные, Табарен! Как же может быть, чтобы больной смеялся над врачом, которого он ищет и который ему нужен?

Табарен. А разве не является большой насме'шкой, когда высывают язык на полфута тому, кто пришел к вам в гости?

Учитель. Действительно, высунутый язык—это знак насмешки.

Табарен. Так вот если врач придет к больному, чтобы узнать причину его болезни, а больной покажет ему язык, это же будет чистойшей насмешкой.

Учитель. Ну, а аптекарь?

Табарен. Аптекарь получает ее еще больше, потому что когда ему случается навестить больного и принести клистир, то больной, издеваясь над ним, показывает ему зад. Разве все это не большие издевательства и насмешки?

Из сборника фарсов и диалогов Табарена (*Les oeuvres de Tabarin*, pp. 26—27). Перевод Н. И. Мокульской.

САВИНИАН СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК

(1619—1655)

ПРОУЧЕННЫЙ ПЕДАНТ¹

(1646—1647)

Отрывок из комедии

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явление IV

Корбинели, Гранже, Пакье.

Корбинели. Фортуна не только злобна, она и жестока. Увы, все погибло! Ваш сын умер.

Гранже. Умер? В уме ли ты?

Корбинели. В полном уме. Правда, сын ваш не умер, но он попал в лапы к туркам.

Гранже. В лапы к туркам? Поддержи меня, я не выживу.

Корбинели. Не успели мы сесть в лодку, чтоб проехать от ворот к Школьной набережной...

Гранже. А какая нелегкая понесла тебя, ослятина, на набережную?

Корбинели. Барчук мой вспомнил, что вы приказали попотчевать дядю гостинцем, который был бы в Венеции редкостью, а в Париже дешевкой. А как поленья у нас не дороги и к тому же лучших не сыскать во всей Европе, решил он отвести туда десяток. Вот почему вздумали мы переправиться на Школьную набережную; но не успели отчалить, как нас захватила турецкая галера.

Г р а н ж е. Клянусь рожком коварного Тритона, морского бога! Слышанное ли это дело, чтобы в Сен-Клу было море, да еще галеры, пираты и подводные камни²?

К о р б и н е л и. В том-то и вся диковина; хотя их опричь сего места и сего дня никто во Франции не видывал, однакоже почем знать, не приплыли ли они сюда из Константинополя под водой?

П а к ь е. В самом деле, сударь, ведь явились же некогда в Париж топинамбуры, которые живут четыреста или пятьсот миль за земным шаром³; а наемни поляки среди бела дня похитили из Неверского дворца принцессу Марию, и никто даже пикнуть не посмел⁴.

К о р б и н е л и. Но турки этим не удовольствовались: они грозились заколоть вашего сына кинжалом...

П а к ь е. Как! Не дав ему принять святыя дары?

К о р б и н е л и. Они грозились заколоть его кинжалом, если он не внесет им выкупа деньгами.

Г р а н ж е. Ах, негодяи! хотели вселить страх в его юное сердце?

П а к ь е. Да ведь турки гнушаются христианскими деньгами из-за креста⁵.

К о р б и н е л и. Мой барчук смог мне только сказать: «Пойди к отцу и передай ему...» Рыданья, прервавшие его речь, доказали мне лучше всяких слов, какие нежные чувства он к вам питает.

Г р а н ж е. Какого чорта понесло его на галеру, да еще на турецкую! Продолжай.

К о р б и н е л и. Эти жестокие разбойники не позволили бы мне даже отправиться к вам, если бы я не бросился на колени перед тем из них, кто показался мне самым главным. «Ах, господин турок,—сказал я ему,—позвольте мне оповестить отца, который тотчас же пришлет вам выкуп за сына».

Г р а н ж е. Тебе не следовало говорить о выкупе. Они, верно, подняли тебя на смех?

К о р б и н е л и. Напротив, при этом слове лицо турка прояснилось. «Ступай,—молвил он,—но если не вернешься немедленно, я отправлюсь за твоим господином в его школу и вздерну всех вас троих на рее моего судна». Я испугался, что услышу еще что-нибудь похуже или что дьявол заберет меня за яшанье с неверными, а потому поспешно прыгнул в ладью, дабы осведомить вас о злосчастных обстоятельствах этой встречи.

Г р а н ж е. Какого чорта понесло его на галеру турка?

П а к ь е. Который, может статься, десять лет не был у исповеди.

Г р а н ж е. Полагаешь ли ты, что он действительно намерен отправиться в Венецию?

К о р б и н е л и. Он только об этом и помышляет.

Г р а н ж е. В таком случае дело еще поправимо. Пакье, дай-ка мне хранилище орудий бессмертия, сиречь чернильницу.

К о р б и н е л и. К чему вам оно?

Г р а н ж е. Напишу письмо туркам.

К о р б и н е л и. На какой предмет?

Г р а н ж е. Пусть вернут сына, так как он мне нужен. К тому же они должны снизойти к его молодости, ибо молодость склонна совершать оплошности. Я же даю докторское свое слово, что не стану нервировать их слуховые способности, если мой сын попадется им вторично.

К о р б и н е л и. Поверьте, они посмеются над вами.

Г р а н ж е. В таком случае передай им от моего имени, что я обязуюсь в нотариальном порядке отдать им бесплатно первого турка, который попадется мне в руки... Ах, какого чорта, какого чорта понесло его на эту галеру?.. Или вот что: скажи им, что я обращусь к правосудию. А как только они отпустят сына, не шляйтесь оба никуда, так как вы мне нужны.

К о р б и н е л и. Это называется спать по-заячьи.

Г р а н ж е. О господи! Неужели в моем возрасте мне суждено разориться? Ступай вместе с Пакье: возьми у него сдачу с тестона⁸, который я дал ему на расходы с неделю тому назад... Так бессмысленно отправиться на галеру!.. Забери весь остаток от этой монеты... О злосчастное чадо, ты стоишь мне больше золота, чем вешишь... Уплати, Корбинели, выкуп, а остаток употреби на дела благочестия... Угодить на турецкую галеру!.. Ну, ступай!.. Но скажи мне, прошельга, зачем тебя понесло на галеру?.. Вынь из моего шкафа прорезной камзол, который покойный отец мой перестал носить в год великой зимы⁷.

К о р б и н е л и. К чему точить балясы? Дело не в том. Для выкупа нужно по меньшей мере сто пистолей⁸.

Г р а н ж е. Сто пистолей! Ах, сын мой, если бы я мог пожертвовать своей жизнью ради твоей. Но сто пистолей!.. Пойди, скажи ему, чтобы он дал беспрекословно себя повесить. Пусть все же не огорчается: я заставлю басурман жестоко в этом раскаяться.

К о р б и н е л и. Мадмуазель Женовотта была права, отказавшись выйти за вас замуж, когда ей сказали, что вы способны оставить ее в рабстве у турок, если б те ее захватили.

Г р а н ж е. Я докажу, что это ложь... Отправиться на галеру к турку! Какого чорта ему там нужно было? О галера, галера, кошелек мой попал на галеры!

Cyano de Bergerac, Le rédant joué (1646—1647). Перепечатано из книги: Б. И. Пуршев, Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века, стр. 468—470. Перевод Г. И. Ярхо.

ПОЛЬ СКАРРОН

(1610—1660)

ДОН ЯФЕТ АРМЯНСКИЙ¹

(1653)

Отрывок из комедии

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Леонора, дон Яфет, Фукараль (свистит).

Леонора (*сверху, с балкона*)

Ах, дон Яфет, вы здесь?

Дон Яфет

Прекрасный ангел мой, я здесь и ваш я весь.
Ничтожный случай я легко предам забвенью,
Раз вами наконец допущен к лицезренью.

Леонора

Не скрою—образ ваш так в сердце мне проник,
Что я свой высший долг забыла в этот миг.

Дон Яфет

Ах! Обходительность меня убила ваша;
Живой мальвазии сверкающая чаша,
Хотел бы поглядеть в озера ваших глаз!

Л е о н о р а

Любезный Дон Жуан, я жажду видеть вас.
Ловите лестницу.

Д о н Я ф е т

Небесное создание!

За счастье вам воздать я буду ль в состояньи?
Эй, Фукараль!

Ф у к а р а л ь

Месье?

Д о н Я ф е т

Поверить ты бы мог!

Пришел, увидел я...

Ф у к а р а л ь

Но биты, как щенок!

Д о н Я ф е т

Эй, Фукараль!

Ф у к а р а л ь

Месье?

Д о н Я ф е т *(взбираясь)*

Бог—мой оплот могучий!

Эй, Фукараль!

Ф у к а р а л ь

Что с ним?

Д о н Я ф е т

Тяжелый это случай!

Ф у к а р а л ь

Вы тоже нележки.

Д о н Я ф е т

Ну, Фукараль, ступай!

Ф у к а р а л ь

Охотно.

Д о н Я ф е т

Только дух любовный терпит рай.

Л е о н о р а

Убрать бы лестницу!

Д о н Я ф е т

Красавица, все ясно.

Не будет и следа той лестницы прекрасной,
По чьим ступеням я твоих небес достиг.

Л е о н о р а

Побудьте здесь, а я покину вас на миг:
Уснул ли дядя мой должна я убедиться.

Д о н Я ф е т

Да, как бы старец сей не вздумал пробудиться.
Проверь, Диана, о проверь, моя любовь!
Ко мне, счастливому, потом вернешься вновь.

Л е о н о р а

Я к вам вернусь, едва увижу я воочью,
Что крепко он уснул и не проснется ночью.
Ведь если он сейчас настигнет здесь меня,
Погибла я навек...

(Уходит.)

Д о н Я ф е т

И вместе с вами я.

Балконы, лестницы—все поздно или рано
Кончается одним—увы, смертельной раной...
Вот в тесной клетке я, совсем как попугай,
И в страхе трепещу. О жизнь моя, прощай!
Богиня тайного любовного слиянья,
Итак, благослови удачею свиданье.
Я в жертву принесу тебе двух сонь, двух сов.
И ты, богиня всех грабителей, воров,
Непроницаемым ты сделай мрак для взора:
Пусть мирный старца сон закончится не скоро.
Мне милость окажи, чтоб я развлекься мог,
Ведь в этом я весьма нуждаюсь, видит бог.
Шум! Защити меня, святое провидение!

СЦЕНА ПЯТАЯ

Д о н А л ь в а р, командор, Родриго и друг

Д о н А л ь в а р

Иль впал в ошибку я, иль это лезет вор,
И был бы нынче в ночь ограблен командор.
Дать порцию свинца ему без промедленья!

Д о н Я ф е т

Отсрочьте приговор—вы впали в заблужденье:
Нет, вовсе я не вор и не был им вовек,—
Любовник верный я, богатый человек.
Притом еще избит—тому лишь час, не боле.
И умереть сейчас, когда чуть жив от боли!..

Д о н А л ь в а р

Каменьями в него, чтоб вниз спустился он!

Д о н Я ф е т

Каменьями! В меня! О, как я оскорблен!
Когда вельможа бит, он нищего не стоит.

Д о н А л ь в а р

Пусть выстрел болтуна навеки успокоит.

Р о д р и г о

Убить его?

Д о н А л ь в а р

Убей!

Д о н Я ф е т

Не убивай! Назад!

Какой в убитом прок?

Д о н А л ь в а р

Так живо прыгай в сад!

Д о н Я ф е т

Забыли, верно, вы, что тот, кто поднял руку
На самого себя, претерпит вечно муку?

К о м а н д о р

Пусть платье снимет он и голым прыгнет вниз.

Д о н А л ь в а р

Влюбленный кавалер, о верный Амадис,
Иль дождь камней на вас падет в одно мгновенье,
Иль вы оставите нам без сопротивленья
Свой дорогой наряд, скрываясь в тьме ночной.

Д о н Я ф е т

Наряд мой! Господа! Вы шутите со мной!
Да знаете ли вы, что зябну я весною?

Д о н А л ь в а р

Да знаете ли вы, что ранят вас пращою?
Метнуть в него пращой,—он хочет рассуждать!

Д о н Я ф е т

О прашник, воздержись! Я все готов отдать.
Без шпаги н щита мы обойтись сумеем.
Мнил Цезарем себя, а сделался Помпеем!
Да, Цезарь! Ты пришел, увидел, победил,
А я пришел, и вот—побит, раздет, без сил...
О черная любовь!

К о м а н д о р

Смешно его безумье!

Д о н Я ф е т

Собаки, вам смешно!

Д о н А л ь в а р

Мы слушаем в раздумье,

А этот вор назвал нас именем собак.
Убить его!

Д о н Я ф е т

О нет! Я вижу забияк,
И если лгу сейчас, пускай погибну в драке.
О вашем сборище сказал я «забияки».

Д о н А л ь в а р

Одежды между тем он скинул или нет?

Д о н Я ф е т

Прошу прощения, что буду я раздет.

Дон Альвар

Да вы торгуетесь!

Дон Яфет

Не дорого мне платье.
Но кожа так нежна,—могу ведь пострадать я.
Вот шляпу верную снимаю с головы.
Меня совсем раздеть ужель способны вы?
Ужель и мой наряд мне тоже снять придется?

Дон Альвар

Каменьев сотни две у нас для вас найдется.

Дон Яфет

Об избиении забудем, господа.
Вы все получите без всякого труда.
Уже кончаю я свое разоблаченье.

Дон Альвар

Несчастный надо мной смеется, без сомненья.
С балкона пусть летит. Подайте мне мушкет,
И я не промахнусь.

Дон Яфет

Но я уже раздет,
В одной сорочке я—иль этого вам мало
И жалоб возносить мне тоже не пристало?
Нет, не до шуток мне, легко понять могли б:
За вора принят я, от холода погиб,
От страха полумертв. Вы желчь свою умерьте,—
К услугам вашим я и очень рад, поверьте;
Сейчас я вам штаны и свой камзол отдам!

Дон Альвар

Но это чересчур! Мы благодарны вам!

Дон Яфет

«Но это чересчур!» Осмеян я позорно!
Чумная сволочь! Все содрали так проворно!
Не будь я пленником балкона в эту ночь,
Я сотней выстрелов их отогнал бы прочь!
Но ангел мой нейдет...

СЦЕНА ШЕСТАЯ

Дуэнья и Дон Яфет.

Дуэнья

Здесь все покрыто тьмой,-

Отбросы выкину.

Дон Яфет

О боже мой, помои!
Нет, приключение мне не сулит добра.
Дуэнья ль чертова, служанка ль со двора,
Ты облила меня, о мерзкая вонючка,
О склеп живых костей, о Вельзевула внучка!

Урод, мешок чужих волос, худой кастрат!
О ключница в аду, — сама ты сущий ад!

Д у э н ь я

..., '...':

Отбросы выкину.

Д о н Я ф е т

Опять! О дьяволица!

Когда б на холоду таком пришлось облиться
Мне розовой водой, и то страдал бы я...
Но обдала меня смердящая струя.
А я надеялся на выход нежной доньи!
Но что мне делать с ней в столь мерзостном зловоньи?
Придется уступить. На этот раз пора.
Я малого достиг, проиграна игра...
О только б счастливо по лестнице спуститься,
Чтоб нежной кожей мне за крюк не зацепиться!
Будь проклята любовь, будь проклят и балкон!
Я догола раздет, мочой я орошен...
Да, ремесло любви —тяжелое занятие!

Paul Scarron, Don Japhet d'Arménie (1653). Перепечатано из книги: Б. И. П у р и ш е в, Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века, стр. 524—530. Перевод М. М. З а м а х о в с к о й.

ПРИМЕЧАНИЯ

Жан Табарен. Второй фарс

¹ Жан Саломон, по сцене Табарен (ум. ок. 1633)—знаменитый французский площадный фарсовый актер, выступавший вместе с врачом-шарлатаном Мондором на площади Дофина у Нового моста, изображая придурковатого слугу Мондора. Исполнявшиеся ими коротенькие фарсы («парады») сочинялись самим Табареном. Они были впервые изданы в Париже в 1622—1623 годах. Имя Табарена являлось в XVII веке символом грубой площадной буффонады.

Из комических диалогов Табарена

¹ Всевышний на небе создал медицину, и рассудительный муж не будет гнушаться ее (*лат.*).

² Рассудительный человек и муж не будет гнушаться их (*лат.*).

Проученный педант

¹ «Проученный педант»—единственная комедия, написанная выдающимся французским писателем-вольнодумцем (либертином) Сирано де Бержераком. В этой комедии Сирано осмеивает средневековые порядки, продолжающие господствовать во французских школах. При первой постановке комедия наделала большой шум, потому что Сирано вывел в ней под настоящим именем директора коллежа Бове аббата Гранже, изобразив его ученым тупицей. Кроме того, Сирано вывел в своей комедии крестьянина Матье Гаро, впервые во Франции говорящего на сцене на деревенском языке. Будучи одной из первых опытов создания во Франции комедии нравов, «Проученный педант» повлиял на Мольера который позаимствовал из него две комические сцены в своей комедии «Плутни Скапена» Одну из них с разговором о галере мы печатаем здесь (другая—встреча хохочущей Зербинетты с одуроченным стариком Жеронтом).

² Сен-Клу находится в девяти километрах от Версаля.

³ Пакье путает слова: топинамбуры (земляные груши) и топинамбы (бразильское племя).

⁴ Намек на бракосочетание Марии Гонзаго, дочери герцога Мантуанского, с польским королем Казимиром V, состоявшееся в Париже в 1645 году.

⁵ До середины XVI века большинство христианских государств чеканило монеты с изображением креста.

⁶ Старинная французская монета стоимостью от 10 до 20 су.

⁷ Так называли зиму 1636 года из-за исключительно сильных холодов.

⁸ Старинная французская монета стоимостью около 10 франков.

Дон Яфет Армянский

¹ «Дон Яфет Армянский»—наиболее известная из комедий Скаррона, виднейшего представителя бурлескного течения во французской литературе XVII века. Это типичная комедия испанского образца с весьма прихотливой и запутанной интригой. Содержание ее сводится к следующему. Дон Яфет, полусумасшедший шут императора Карла V, удаляется на покой в селение Оргас. Болтливый и хвастливый, он выдает себя за родственника императора. В селении Оргас он встречает красивую девушку Леонору, племянницу командора, и влюбляется в нее. Командор решает позабавиться над влюбленным шутом. Он предлагает Леоноре назначить дону Яфету свидание ночью на балконе своего дома. Дон Яфет, в восторге от одержанной им мнимой победы над сердцем этой красавицы, пробирается вместе с слугой Фукаралем к дому Леоноры. Уже по дороге начинаются его злоключения. Дон Альфонсо Энрикес, влюбленный в Леонору, осыпает его палочными ударами. Что происходит с ним на балконе, рассказано в приводимой нами сцене. Комедия кончается выходом Леоноры замуж за Альфонсо. Несчастный шут остается осмеянным.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ
ЖАН-БАПТИСТ МОЛЬЕР
{1622—1673}

ПУШКИН О МОЛЬЕРЕ

1

Мольер был камердинером Людовика; бессмертный «Тартюф», плод самого сильного напряжения комического гения, обязан бытием своим заступничеству монарха¹.

Письмо А. А. Бестужеву от конца мая—начала июня 1825 г. А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. X, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 146.

2

Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию—такова смелость [...] Мольера в «Тартюфе».

Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (1828). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 67.

3

Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков [...]. У Мольера скупой скуп—и только [...]. У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; принимает именование под сохранение, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. .

Т а б л е-Т а л к (1834). А. С. Пушкин, Поли. собр. соч., т. VII, изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 516.

ГРИБОЕДОВ О МОЛЬЕРЕ

1

Зачем они (Мольер, Корнель, Расин.—*Ред.*) вклеили свои дарования в узенькую рамочку трех единств? И не дали воли своему воображению расходиться по широкому полю?

Высказывание А. С. Грибоедова от 1815 г. Приведено в статье: С. Бегичев, Ответ рецензенту. «Русский вестник», 1892, № 8, стр. 310.

«Характеры портретны»¹. Да! и я коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его; портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии; в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий. Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика; ты волен просветить меня, и коли лучше что выдумаешь, я позаимуюсь от тебя с благодарностью. [...] Одно прибавлю о характерах Мольера: Мещанин во дворянстве, Мнимый большой—портреты и превосходные; Скупец—антропос² собственной фабрики, и несносен.

Из письма П. А. Катенину от января 1825 г. А. С. Грибоедов, Поли. собр. соч., т. III, изд. Академии наук, П., 1917, стр. 168.

БЕЛИНСКИЙ О МОЛЬЕРЕ

1

Конечно, французы правы, что ставят Мольера выше Корнеля и Расина: он действительно был человек с большим талантом, с неистощимую живостию и острою французского ума. Он истощил все богатство разговорного французского языка, воспользовался всею его грациозною игривостию для выражения смешных противоречий; он подметил и верно схватил многие черты своего времени. Но он велик в частностях, а не в целом; но его действующие лица не действительные существа, а карикатуры, так же как его произведения—сатиры, а не комедии, так как сам он *поэт местами*, а не художник, который потому художник, что творит целое, стройное здание, выросшее из одной идеи¹. Например, в его «Скупом» Гарпагон, конечно, хорош, как мастерски написанная карикатура, но все другие лица резонеры, ходячие сентенции о том, что скупость есть порок; ни одно из них не живет своею жизнью и для самого себя, но все придуманы, чтобы лучше оттенить собою героя quasi-комедии². То же и в «Тартюфе»: все лица *присочинены* для главного, и сам Тартюф так нехитер, что мог обмануть только одного человека, и то потому, что этот один—пошлый дурак. Завязка и развязка мнимых комедий Мольера никогда не выходит из основной идеи и взаимных отношений действующих лиц, но всегда придумывается, как рама для картины, не создается, как необходимая форма. Это оттого, что у него никогда не было идеи, и поэзия для него никогда не была сама себе цель, но средство *исправлять общество осмеянием пороков*. Какой это художник!..

Горе от ума, сочинение А. С. Грибоедова (1839). В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 487.

2

Мольер был человек с огромным талантом; но при суждении о нем надо знать, в чем заключался этот талант, в чем его значение и где его границы и место. Французы без дальних околичностей говорят и пишут: «Шекспир и Молцер! Мольер и Шекспир!», как будто это два родных брата, тогда как в самом-то деле их родство самое дальнее. Мольер не был то, что называется «художником»: его комедии не произведения строгого искусства; в них нет никаких неумирающих вечных красот, но имя Мольера тем не менее велико и почтенно, а его комедии любезны и дороги для патриотического чувства французов. И если французы неправы в том, что не по достоинству превозносят Мольера и дерзают в слепоте национальной гордости и эстетической огра-

ниченности ставить его наравне с тем, кто так же не имеет себе равного между поэтами, как наш Петр между царями, — с Шекспиром, то все-таки французы правы в своей любви, в своей признательной памяти к Мольеру, не охлажденных ни общественным изменением, ни успехами новой своей литературы. Да, они правы, забыв Корнеля и Расина и помня Мольера. Мольер был воспитателем французского общества в самый интересный момент его развития, когда оно, при Людовике XIV окончательно расставшись с грубыми формами средних веков, начало новую жизнь, жизнь ума, анализа, критики. Комедии Мольера—сатиры в драматической форме, сатиры, в которых резкое, остроумное перо его предавало на публичный позор невежество, глупость и подлость. И потому в его комедиях нечего искать творческой концепции, глубоко задуманных характеров; потому в них мало действия, ход неестествен, а развязка похожа на обыкновенные *coups de théâtre*³; потому же в них являются так однообразно и благородные отцы, и резонеры, и, везде, любовники, как две капли воды похожие один на другого. Действующие лица комедии Мольера—олицетворенные пороки и добродетели, а самые комедии—варьяции на известные нравственные темы. Но в чем посредственность бывает просто отвратительна, в том самом гений часто находит для себя удобные средства для выполнения благих целей: комедии Мольера, несмотря на недостатки, условливаемые самою сущностью их как драматических сатир, не суть холодные аллегории, но живые беллетрические⁴ произведения, не редко блещущие искрами поэтического вдохновения. Они имели сильное влияние на современников—следовательно, имеют историческое значение. Человек, который мог страшно поразить перед лицом лицемерного общества ядовитую гидру ханжества,—великий человек! Творец «Тартюфа» не может быть забыт! Прибавьте к этому поэтическое богатство разговорного французского языка, которым преисполнены комедии Мольера; вспомните, что многие выражения и стихи из комедий Мольера обратились в пословицы,—и вы поймете признательный энтузиазм французов к Мольеру. Присовокупите к этому еще его поэтическую судьбу, его благородный характер. Но опять-таки вечных, безотносительных и безусловных красок в комедиях Мольера нет. Его поэзия принадлежит не к чисто художественной сфере; он был поэт социальный в духе своего времени,—а его время, надо сказать, было крайне неблагоприятно для поэзии, которая, помня свое божественное происхождение, не любит ливреи. Комедии Мольера, если еще и могут даваться теперь, то не иначе как для публики самой образованной, которая приходила бы в театр смотреть не просто комедию, но *историческую* комедию, приходила бы видеть воскресшим перед своими глазами давно умершее общество, с его верованиями, нравственными началами, с его пороками и добродетелями,—словом, со всеми особенностями его существования—от образа мыслей до костюма. Но у нас, что прикажете у нас делать Мольеру?

Разве *смешить* праздную толпу?..

Что мы сказали вообще о недостатках *рода* комедий Мольера, то особенно выразилось в «Школе женщин». Вся завязка основана на том, что один человек носит два имени и потому невольно делается поверенным юноши, который знает его только под одним именем и который влюблен в его невесту. Действие происходит на улице, и притом ночью. Развязка делается через то, что называлось у древних *deus ex machina*. Где же тут комедия, где тут характеры? И несмотря на то, тут много комического, много верного в положении действующих лиц. Цель комедии самая человеческая—доказать, что сердце женщины нельзя привязать к себе тиранством и что любовь—лучший учитель женщины. Какое благородное влияние должны были иметь на общество такие комедии, если их писал такой человек, как Мольер? [...]

«Критика на «Школу женщин» есть не что иное, как литературный спор о «Школе женщин», завязавшийся в салоне.

[...] В этом разговоре особенно замечательно, что заживо задетое само-

любие завистников, глупцов, невежд и негодяев особенно нападало на комедию Мольера за дурной тон и неприличные слова и выражения... Люди всегда одни и те же!..

Русский театр в Петербурге, «Школа женщин», комедия в пяти действиях в стихах, соч. Мольера, перевод Н. И. Хмельницкого (1842). «Белинский о драме и театре. Избранные статьи и высказывания», «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 223—225.

3

У нас есть люди, которым удалось понять, что «Ревизор» есть глубоко творческое и художественное произведение, и что ни одна комедия Мольера не выдержит *эстетической* критики. Они правы в этом отношении, но не правы в выводе, который они делают из этого факта. Действительно, ни одна комедия Мольера не выдержит эстетической критики, потому что все они больше *сделаны*, нежели *созданы*, часто сбиваются на фарс, или по крайней мере допускают в себя фарс (как, например, ложные: муфтий, дервиш и турки в «Le Bourgeois-gentilhomme»³); пружины их действия всегда искусственны и однообразны, характеры абстрактны, сатира слишком резко выглядывает из-под формы поэтического изобретения и т. д. Но вместе с этим Мольер имел огромное влияние на современное ему общество и высоко поднял французский театр,—что мог сделать только человек даже не просто с талантом, а с гением. Чтобы судить о его комедиях, их надо не читать, а видеть на сцене, и притом на французской сцене, потому что их сценическое достоинство выше драматического. Французы не имеют права гордиться именно тою или вот этою комедиею Мольера; но имеют полное право гордиться комедиями, или, лучше сказать, театром Мольера, потому что Мольер дал им целый театр.

Мысли и заметки о русской литературе (1846), В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М., 1948, стр. 56—57.

«БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР»

Нотариальный акт от 30 июня 1643 года

Присутствовали самолично: Дени Бейс, Жермен Клерен, Жан-Баптист Поклен¹, Жозеф Бежар, Никола Боннанфан, Жорж Пинель, Мадлена Бежар, Мадлена Маленгр, Катерина де Сюрли и Женестьева Бежар, проживающие:

Упомянутый Бейс—на улице Перль, в приходе святого Гервасия.

Упомянутый Клерен—на улице святого Антония, в приходе святого Павла.

Упомянутый Поклен—на улице Ториньи, в вышеупомянутом приходе.

Упомянутые Бежар Мадлена и Женестьева—на упомянутой улице Перль, в доме госпожи своей матери, в вышеупомянутом приходе.

Упомянутый Боннанфан—на вышеупомянутой улице святого Павла.

Упомянутый Пинель—на улице Жан де Лепин, в приходе святого Иоанна Гревского.

Упомянутая Мадлена Маленгр—на старой улице Тамплъ, в приходе святого Иоанна Гревского.

И упомянутая де Сюрли—на улице Пуату, в приходе святого Николая на полях.

Каковые составили и добровольно приняли нижеследующие статьи, согласно которым они объединяются и заключают союз для исполнения комедий с целью сохранения своей труппы под названием «Блестательный театр», а именно:

Что при всем нежелании отнимать у кого-либо их разумную свободу все же никто из них не сможет покинуть труппу, не предупредив об этом за четыре месяца вперед, равно как и труппа не сможет уволить никого из них, не предупредив его за четыре месяца вперед.

Равно, что роли в новых театральные пьесах, которые появятся у труппы, будут распределяться их авторами без всяких возражений, так что никто не сможет выражать недовольство порученной ему ролью; что в напечатанных пьесах, если автор не произвел распределения, роли будут распределяться самой труппой по большинству голосов, если не будет признано достаточным соглашение, имеющееся на этот предмет между упомянутыми Клереном, Покленом и Жозефом Бежаром, каковые должны поочередно исполнять роли героев, и без всякого нарушения прерогативы, которую все вышеупомянутые лица представляют упомянутой Мадлене Бежар,—выбирать те роли, которые ей будет угодно играть.

Равно, что все вещи, которые будут касаться их театра, все дела, которые в нем возникнут, как те, которые можно предвидеть, так и те, которых сейчас нельзя предвидеть, будут разрешаться труппой по большинству голосов, без всякого возражения со стороны кого-либо из них.

Равно, что те актеры или актрисы, которые полюбовно оставят труппу, в соответствии с вышеизложенным пунктом относительно четырех месяцев, получат обратно соразмерную часть со всех расходов на декорации и вообще всякого рода другие предметы, которые будут произведены со дня их вступления в упомянутую труппу и до их ухода из нее, согласно оценке их нынешней стоимости, которая будет единогласно произведена сведущими лицами.

Равно, что те лица, которые оставят труппу, вследствие того, что они желали того, чего она не пожелает, или же те, которых упомянутая труппа будет вынуждена удалить за невыполнение ими своих обязанностей, не смогут претендовать ни на какой дележ и возмещение части общих расходов.

Равно, что те актеры или актрисы, которые оставят труппу и злобно не пожелают выполнить ни одного из перечисленных пунктов, будут обязаны возместить упомянутой труппе все ее расходы, и на этот предмет будет описан их гардероб и вообще все их имущество, как наличное, так и имеющее у них появиться, в каком бы месте и в какое бы время оно ни было обнаружено.

В исполнении какового пункта все участники обязуются, как если бы они были совершеннолетними, ради нужд общества, договорившегося о всех изложенных выше пунктах.

Кроме того, все вышеупомянутые лица постановили промеж себя, что если кто-нибудь из них захочет покинуть упомянутое объединение раньше, чем они начнут пускать в ход свой театр, он будет обязан внести и уплатить в пользу остальных членов труппы сумму в три тысячи турских ливров в немедленное возмещение убытков, как только он покинет упомянутую труппу, и без того, чтобы указанная сумма рассматривалась как нечто, позорящее их. Ибо так было согласовано между упомянутыми участниками, налагающими обязательства друг на друга.

Составлено и подписано в Париже, в присутствии достопочтенного Андре Марешала, адвоката в парламенте, Марии Эрве, вдовы покойного Жозефа Бежара, при жизни буржуа города Парижа, матери упомянутых Бежаров, и Франсуазы Легильон, супруги Этьена де Сюрли, буржуа города Парижа, отца и матери упомянутой де Сюрли, в доме упомянутой вышеозначенной вдовы Бежар, в тысяча шестьсот сорок третьем году, в тридцатый и последний день июня месяца, после полудня. И подписали все настоящий акт с приложением печати под страхом ответственности по закону.

Бейс. Жан-Баптист Поклен. Боннанфан. М. Бежар. Женевьева

Бежар. Ж- Клерен. Ж. Бежар. Жорж Пинель. Мадлена Маленгр. Катерина де Сюрли. А. Марешаль. Франсуаза Легильон. Мария Эрве. Дюшен. Фьеффе.

Впервые опубликовано Eudore Soulié в «Correspondance littéraire» от 25 января 1863 г. Перепечатано в книге: G. M i c h a u t, La jeunesse de Molière, 2-me édition, Paris, 1923, pp. 104—105.

БРОДЯЧИЕ КОМЕДИАНТЫ ПО «КОМИЧЕСКОМУ РОМАНУ» СКАРРОНА¹

Было между пятью и шестью часами вечера, когда на площадь города Манса въехала повозка. Она была запряжена четверкой весьма тощих быков, предводительствуемых жеребой кобылой, чей жеребенок резвился вокруг повозки, как маленький шалун, каким он и был на самом деле. Повозка была переполнена сундуками, чемоданами и огромными свертками размалеванного холста, образывавшими как бы пирамиду, на вершине которой красовалась женщина, одетая наполовину по-городски, наполовину по-деревенски. Рядом с повозкой шел молодой человек, столь же бедно одетый, как и богатый на вид. На лице у него был огромный пластырь, закрывавший глаза и половину щеки, а на плече он нес длинное ружье, из которого настрелял множество сорок, соек и ворон, висевших вокруг него, как перевязь, а внизу ее болтались подвешенные за ноги курица и гусенок; похоже было, что он где-то их подцепил. Вместо шляпы на нем был ночной колпак, украшенный разноцветными лентами: этот головной убор имел вид начатого и недоделанного тюрбана. Его одежда состояла из казакина легкой серой материи,, опоясанного ремнем, на котором висела такая длинная шпага, что ею нельзя было достаточно ловко действовать без сошки. На нем были штаны со сборками и завязками внизу, как у комедиантов, когда они представляют какого-нибудь героя древности, а вместо башмаков—сандалии античного образца, сильно попорченные залепившей их по шиколотку грязью. Рядом с ним шел старик, одетый более обычно, но очень бедно. На спине он нес виолончель, и так как он несколько горбился на ходу, то издали его можно было принять за огромную черепаху, идущую на задних лапах. [...]

Необычайность этого шествия и шум, поднятый всяким сбродом, окружавшим повозку, были причиной того, что все почтенные горожане обратили свои взоры на наших незнакомцев. Бывший тут же местный судья, по имени Раппиньер, подошел к ним и с начальственным видом спросил: что это за люди? Молодой человек!...], не снимая тюрбана (потому что одной рукой он держал ружье, а другой шпагу, чтобы она не била по ногам), отвечал ему, что они родом французы, а ремеслом комедианты, что его театральное имя—Дестен, его старого товарища—Ранкюн, а женщины, сидевшей, как наседка, наверху богажа,—Каверн.[...] Раппиньер спросил молодого комедианта, неужели труппа состоит только из госпожи Каверн, господина Ранкюна и его.

— Наша труппа столь же полна, как труппа принца Оранского или его светлости герцога д'Эпернон,—ответил тот,—но благодаря несчастью, которое с нами случилось в Туре, где наш взбалмошный привратник убил стрелка губернатора провинции, мы были принуждены спасаться в чем попало—вот в этом наряде, в котором вы нас видите.

— Солдаты господина губернатора сделали то же самое в Флеше,—сказал Раппиньер.

— Чтоб их антонов огонь сжег,—вставила трактирщица.—Из-за них мы не увидим комедии.

— За нами бы дело не стало,—ответил старый комедиант.—Если бы только у нас были ключи, чтоб достать костюмы, мы бы позабавили горожан четыре-

пять дней, прежде чем отправиться в Алансон, где должна собраться наша труппа.

Ответ комедианта заинтересовал всех. Раппиньер предложил старое платье своей жены госпоже Каверн, а трактирщица—две или три пары платья, находившегося у нее в зале, Дестену и Ранкюну.

— Но вас только трое,—заметил кто-то из толпы.

— Я игрывал пьесы и один,—ответил Ранкюн.—Я был в одно и то же время королем, королевой и посланцем. Я говорил фальцетом, когда изображал королеву, говорил в нос, когда представлял посла и обращался к короле, которую клал на стул; а когда я был королем, то садился на трон, надевал корону, принимал важный вид и говорил басом. А чтоб убедиться, заплатите в трактире за нашего возницу и за нас, одолжите нам ваше платье,—и мы вам, прежде чем наступит вечер, сыграем комедию; или если с вашего позволения хорошо выпьем, то отдохнем, потому что мы сделали сегодня трудный переход.

Предложение понравилось всем, а Раппиньер, в котором сидел дьявол, всегда побуждавший его к насмешке, сказал, что они могут обойтись платьем двух молодых людей, игравших в трактире, и что госпожа Каверн в своем обычном платье может представить в комедии все, что она захочет. Сказано—сделано. Менее чем в четверть часа комедианты, опорожнившие по две три рюмки, были переодеты, и возросшая толпа, разместившаяся в верхней комнате, после поднятия грязного занавеса увидела комедианта Дестена, лежащего на тюфяке; на голове у него была корзинка (она означала корону). Он протирает глаза, как человек, который только что проснулся, и на манер Мондори читал роль Ирода, начинающуюся словами:

Проклятый призрак, что волнует мой покой.

Пластырь, который закрывал ему пол-лица, не мешал видеть, что он—превосходный комедиант. Госпожа Каверн делала чудеса в ролях Мариамны и Саломеи; Ранкюн удовлетворял всех в прочих ролях пьесы...

Из «Комического романа» Поля Скаррона (Paul Scarron, Le roman comique, 1651—1657), ч. I, гл. 1—2, «Academia», 1934, стр. 61—65. Перевод Н. И. Кравцова.

СМЕХОТВОРНЫЕ ЖЕМАННИЦЫ¹

(1659)

Отрывок из комедии

Явление девятое

Мадлон, Като, Маскариль, Альманзор

М а с к а р и л ь (*отвесив поклон*). Вы, вероятно, поражены, сударыни, смелостью моего посещения? Слава ваша навлекла на вас эту напасть. Для меня же высокие достоинства обладают такою притягательною силой, что я непрестанно за ними гоняюсь.

М а д л о н . Ежели вы гоняетесь за достоинствами, то не на нашей земле вам надлежит охотиться.

К а т о . Чтoбы узреть достоинства в нашем доме, надобно, чтоб они вошли сюда вместе с вами.

М а с к а р и л ь . О, нет! Я заявляю отвод вашим словам. Молва не ошиблась, перечисляя ваши качества, и вы не преминете сделать шах, мат и капут всему, что есть галантного в Париже.

М а д л о н . Любезность столь неумеренно повышает щедрость ваших

похвал, что мы с кузиной остережемся отнестись со всей серьезностью к сладости ваших комплиментов.

К а т о. Милочка, необходимо внести кресла.

М а д л о н. Эй, Альманзор!

А л ь м а н з о р. Что прикажете, барышня?

М а д л о и. Поскорее вкатите сюда удобства собеседования.

М а с к а р и л ь. Но буду ли я здесь в безопасности?

А л ь м а н з о р выходит и вскоре затем вкатывает кресла.

К а т о. Чего же вы опасаетесь?

М а с к а р и л ь. Опасаюсь похищения моего сердца, убиения моей независимости. Передо мною глаза, похожие на заправских разбойников, которые не уважают ничьей свободы и с душами обходятся, как турецкие корсары. Клянусь честью, я им не доверяю. Я готов обратиться в бегство и требую надежной гарантии в том, что они не причинят мне зла.

М а д л о н. Милочка! Это тип игривого поклонника!

К а т о. Я уж и сама вижу, что это — Амилькар².

М а д л о н. Вам нечего бояться: глаза наши не питают дурных намерений, и ваше сердце может спокойно почивать, положившись на их добропорядочность.

К а т о. Но умоляю вас, сударь, не будьте безжалостны к этому креслу, которое вот уже четверть часа простирает к вам свои объятия; снизойдите же к его желанию прижать вас к своей груди.

М а с к а р и л ь (*приведя в порядок прическу и оправив кружева на коленях*). Итак, сударыня, что скажете вы о Париже?

М а д л о н. Увы, что можем мы сказать? Надо быть антиподом здравого смысла, чтобы не признать Париж складом всех диковин, средоточием хорошего вкуса, тонкого ума и галантности.

М а с к а р и л ь. Часто ли вы принимаете у себя? Кто из остромыслов бывает у вас?

М а д л о н. Увы! Мы еще мало известны в обществе. Но мы на пути к известности: есть у нас близкая приятельница, которая обещает привести к нам всех господ из «Собрания избранных сочинений». [...]

М а с к а р и л ь. Никто не поможет вам в этом деле лучше меня. Все они у меня бывают. Могу сказать, что по утрам у моей постели собирается никак не менее полдюжины остромыслов.

М а д л о н. Боже мой! Вы обязали бы нас величайшим обязательством, ежели бы оказали нам такую любезность. В конце концов, необходимо быть знакомым со всеми этими господами, чтобы принадлежать к высшему СЕету. Ведь в Париже только они и дают толчок репутации. [...] Я же лично особенно ценю то, что при посредстве столь просвещенных посетителей научаешься множеству вещей, которых нельзя не знать и которые составляют самую сущность остромыслия. Ежедневно узнаешь мелкие новости из галантного мира, изящную переписку в стихах и прозе. [...]

К а т о. По-моему, так на свете нет ничего смешнее человека, который претендует на ум, а сам не знает всех до единого четверостиший, кем-либо сочиненных за день. Сама я со стыда бы умерла, ежели бы меня спросили, видала ли я такую-то вещь, и оказалось бы, что я не видала.

М а с к а р и л ь. Разумеется, постыдно не быть среди тех, кто первыми узнают все, что творится. Но не извольте беспокоиться: я собирюсь превратить ваш дом в академию остромыслов и обещаю, что во всем Париже не будет написано ни одного стишка, которого вы не знали бы наизусть раньше всех прочих. Что до меня, то и я, каков ни на есть, а слегка упражняюсь в этом искусстве; по изысканнейшим альковам³ Парижа вы услышите двести песенок, столько же сонетов и более тысячи мадригалов моего сочинения, а загадок и стихотворных портретов я уж и не считаю. [...] Но кстати,

я должен прочитать вам экспромт, сочиненный мною вчера во время визита к одной герцогине, моей приятельнице: я, видите ли, чертовски силен в экспромтах.

К а т о. Экспромт—это как раз и есть пробный камень остроумия.

М а с к а р и л ь. Так слушайте же.

М а д л о н. Уши наши—само внимание.

М а с к а р и л ь.

Ого! Как видно, дал я маху:

Пока, не чая зла, на вас гляжу без страху,

Ваш глаз исподтишка взял сердце и... стянул.

Караул! караул! караул! караул!⁴

К а т о. О, боже мой! Вот, действительно, верх галантности.

М а с к а р и л ь. Все, что я пишу, звучит по-кавалерски и никогда не отдает педантом.

М а д л о н. О, это на две тысячи миль удалено от всякого педантизма.

М а с к а р и л ь. Обратили ли вы внимание на начало? «Ого!»—вот что достопримечательно. «Ого!»—как будто человек только сейчас спохватился. «Ого!»—удивление. «О-го!!»

М а д л о н. Я нахожу это «о-го» восхитительным.

М а с к а р и л ь. На первый взгляд кажется, что это — пустячок.

К а т о. Помилуйте, что вы говорите! Да таким вещам цены нет.

М а д л о н. Без сомнения. Я бы скорее предпочла быть автором этого «о-го», нежели целой эпической поэмы.

М а с к а р и л ь. Убей меня бог! Да у вас великолепный вкус!

М а д л о н. Да, осмелюсь сказать, не совсем плохой.

М а с к а р и л ь. Но не отметили ли вы также: «дал я маху»? «Дал маху», то-есть не остерегся, оплошал—естественный способ выражения: «дал маху». «Пока, не чая зла»—то-есть бесхитростно, без задней мысли, как бедный ягненок. «На вас гляжу»—то-есть наслаждаюсь лицемерием вашим, наблюдаю вас, созерцаю вас. «Ваш глаз исподтишка...» Что вы скажете об этом словечке: «исподтишка»? Не правда ли, недурно подобрано?

К а т о. Безукоризненно.

М а с к а р и л ь. «Исподтишка»—незаметно. Точно кошечка сцапала мышечку... «Ис-под-тиш-ка».

М а д л о н. Лучше и придумать невозможно.

М а с к а р и л ь. «Езял сердце и стянул», «стянул»—унес! похитил!! «Караул, караул, караул!» Ну, прямо видишь, как человек бежит за воров и кричит, чтоб его задержали, не правда ли? «Караул, караул, караул!»

М а д л о н. Нельзя не признать, что это оборот остроумный и галантный.

М а с к а р и л ь. Я спою вам арию, которую я сочинил на эти слова.

К а т о. Как! Вы и музыке учились?

М а с к а р и л ь. Я? Ничуть не бывало.

К а т о. А как же тогда...

М а с к а р и л ь. Челоеик благородный все знает, ничему не учившись.

М а д л о н. Разумеется, милочка.

М а с к а р и л ь. Послушайте, понравится ли вам ария. Кхм, кхм... Ла-ла-ла-ла-ла. Жестокость этого времени года нанесла немалый ущерб нежности моего голоса. Но все равно. По-кавалерски, знаете. (*Поет: <Ю-го\ Как видно, дал я маху» и т. д.*)

К а т о. Ах! Вот уж подлинно страстная мелодия. Скажите, от нее не умирают?⁵

М а д л о н. В ней есть нечто... хроматическое.

М а с к а р и л ь. Не находите ли вы, что мысль отлично выражается музыкой? «Караул, караул!» И затем—словно кто кричит во весь голос: «ка-ка-ка-ка-караул!» И вдруг—точно у него горло перехватило: «караул!»

М а д л о н. Вот что значит проникнуть во все тонкости, в величайшие тонкости, в тончайшие тонкости! Все — чудесно, уверяю вас. Я в полном энтузиазме и от слов и от музыки.

К а т о. Мне еще не приходилось слышать ничего столь отменного.

М а с к а р и л ь. Все, что я творю, дается мне само собой, безо всякого учения.

М а д л о н. Природа обошлась с вами, как любящая мать: вы ее баловень.

J. B. Molière, *Les précieuses ridicules* (1659). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. I, «Academia», 1935, стр. 401 — 410. Перевод Б. И. Ярхо (под названием «Смешные модницы»).

ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННИКОВ О «ЖЕМАНИЦАХ»

1

Я был на первом представлении «Смехотворных жеманниц» Мольера в театре Пти-Бурбон. Там были госпожа де Рамбулье, госпожа де Гриньян, все общество отеля Рамбулье, господин Шаплен и еще некоторые из моих знакомых. Пьеса игралась под общие аплодисменты, и лично мне очень приятно, что я сразу отозвался на произведенное ею впечатление. Выходя с представления, я взял господина Шаплена под руку и сказал ему: «Мы оба, сударь, одобряли все глупости, которые были только что так решительно и так здраво осуждены. Но поверьте мне, нам придется теперь, говоря словами, сказанными святым Ремигием Хлодвигу⁷, сжечь то, чему мы поклонялись, и поклониться тому, что мы сжигали». Все случилось так, как я предсказал, и со времени этой премьеры все стали отказываться от галиматьи и натянутого стиля.

Из рассказа прециозного литератора Менажа (*Menagiana*, 1693, p. 278). Приведено в книге: К. М а н ц и у с, Мольер, М., 1922. стр. 50.

2

Представьте себе, милостивая государыня, его парик был настолько велик, что подметал пол каждый раз, как он делал поклон, а шляпа его была настолько мала, что было легко узнать, что маркиз носит ее чаще в руках, чем на голове. Его воротник мог смело сойти за пенюар, а шаровары, казалось, были сделаны для того только, чтобы в них могли спрятаться дети, играющие в палочку-воровочку. И правда, милостивая государыня, я не думаю, чтобы палатки молодых массагетов были более поместительны, чем эти шаровары. Целый факел из кисточек выглядывал из его кармана, как из рога изобилия, а его башмаки были так покрыты лентами, что я не в состоянии сказать вам, были ли они сделаны из юфти, из английской коровы или из сафьяна. Я хорошо знаю только то, что они имели с полфута вышины и что мне было очень трудно узнать, каким образом такие высокие и деликатные каблуки могли носить тело маркиза, его ленты, его шаровары и его пудру.

Описание костюма Мольера в роли Маскариля из рассказа о премьеры «Жеманниц» г-жи Дежарден (*M-l l e Des Jardins, Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses*, 1660). Приведено в книге: E. R i g a l, Molière, v. I, Paris, 1908, p. 106.

ПРЕДИСЛОВИЕ К КОМЕДИИ-БАЛЕТУ «ДОКУЧНЫЕ»'

{1661}

Никогда еще театральное предприятие не было таким поспешным, ибо это, мне кажется, вещь небывалая, чтобы комедия была задумана, сочинена, разучена и представлена в течение двух недель. Говорю это не к тому, чтобы хвастаться своей способностью к экспромтам и добиваться соответствующей славы, а единственно для того, чтобы предупредить нападки некоторых лиц, которые могли отметить, что я изобразил здесь не все виды Докучных, какие существуют на свете. Я знаю, что число их велико, при дворе, как и в городе, и что только из них, без эпизодов, я мог бы составить комедию в пяти богатых действием актах и у меня бы еще осталось много материала. Но в тот короткий срок, который мне был предоставлен, мне было невозможно развить обширный замысел и тщательно обдумать выбор персонажей и построение сюжета. Я решил поэтому коснуться лишь небольшого числа Докучных; и я взял тех из них, которые прежде всего пришли мне на ум и показались наиболее подходящими, чтобы развлечь высочайших особ, пред коими мне надлежало выступить; и чтобы быстрее связать все это вместе, я воспользовался первым попавшимся мне узлом. [...]

Нет никого, кто не знал бы, для какого увеселения была сочинена эта пьеса, и празднество это было столь пышным, что излишне говорить об этом², однако уместно сказать два слова об украшениях, присоединенных к комедии.

Было задумано дать также и балет; но так как в распоряжении нашем было лишь небольшое число отличных танцоров, то пришлось разделить выходы этого балета, и было решено поместить их в антрактах комедии с тем, чтобы в промежутках дать время тем же танцорам переодеться для следующего выступления; и потому, чтобы не разрывать нить пьесы такими интермедиями, мы решили связать их как можно теснее с сюжетом, соединив балет и комедию в одно целое; но так как времени было очень мало и устраивало все это не одно лицо, то найдутся, быть может, некоторые места из балета, которые входят в комедию не так естественно, как другие. Как бы там ни было, такое смешение есть новость для наших театров, и для него можно подыскать кое-какие авторитеты в древности³, и так как все нашли его приятным, оно может послужить образцом для других произведений, обдуманных с большей тщательностью.

Прежде чем поднялся занавес, один из актеров, в котором можно было узнать меня, появился на сцене в городском платье и, обратившись к королю со смущенным видом, запинаясь, принес ему извинение в том, что он вышел один и что ему не достало времени и актеров, чтобы предложить его величеству ожидаемое развлечение⁴. В это самое время посреди двадцати натуральных фонтанов раскрылась раковина, которую все видели, и привлекательная Наяда⁶, выйдя из нее, подошла к краю сцены и в героическом стиле произнесла стихи, сочиненные г. Пелиссоном и служащие прологом к пьесе.

J. B. Molière, Les Fâcheux (1661). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. I, «Academia», 1935, стр. 643—644.

ШКОЛА ЖЕН'

(1662)

Отрывки из комедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление первое

К р и з а л ь д , А р н о л ь ф .

К р и з а л ь д

Итак, вернулись вы и женитесь на ней?

А р н о л ь ф

Да. И хотел бы все покончить поскорей.

К р и з а л ь д

Мы здесь одни сейчас и можем, без сомненья,
Спокойно взвесить все и все принять решенья.
Я сердце вам открыть по-дружески стремлюсь:
За вашу честь я, поверьте мне, боюсь;
Как дело ни пойдет при всяком обороте,
Вы легкомысленно жену себе берете.

А р н о л ь ф

Пусть так. Но где найду подобный город я,
Где были бы, как здесь, смиренные мужья?

[...]

Сюжеты славные, в сатиру все годятся,
И наблюдателю возможно ль не смеяться?
И наших дураков...

К р и з а л ь д

Но кто смеяться рад,
Того насмешками в отместку не щадят.

Вы столько раз мужей несчастных укоряли
И едкий язычок над ними изощряли,
Прослыли до того страшилищем для всех,
Что чуть оступитесь, как не замедлит смех;
И стоит повод вам ничтожнейший доставить—
Вас будут рады все на всех углах бесславить.
И...

А р н о л ь ф

Боже мой, к чему вы мучитесь, сосед?
Не проведут меня плутовки эти, нет!
Я хитростей знаток, как ни были бы тонки,
Которыми рога сажают нам бабенки,
А чтобы в дураках не оказаться вдруг,
Заблаговременно я все расчел, мой друг.
И та, на ком женюсь,—невинность без укора,
Мой обеспечит лоб от всякого позора.

К р и з а л ь д

Но глупая жена, не правда ли, сама...

А р н о л ь ф

Кто глупую берет, тот не лишен ума.
Охотно верю я в ум вашей половины,
Но я смысленных жен боюсь не без причины.
[...]

Жену немногому потребно обучить:
Умей любить меня, молиться, прясть и шить.

К р и з а л ь д

По-вашему, жена тем лучше, чем глупее?

А р н о л ь ф

Да, и дурнушка мне и глупая милее,
Чем та, что чересчур красива и умна.

К р и з а л ь д

Но ум и красота...

А р н о л ь ф

Была бы лишь честна!

К р и з а л ь д

Но как вы можете, скажите, поручиться,
Что дура честностью сумеет отличиться?

А р н о л ь ф

Довольно я богат, чтобы моя жена
Мне одному была во всем подчинена,
Чтобы ни в знатности породы, ни в имени
Нельзя ей было взять над мужем предпочтенье.
Она и девочкой была других скромней.
Я с детских лет ее дышу любовью к ней.
Узнав, что с матерью ей нечем пропитаться,
Я воспитанием ее решил заняться;
Крестьянка добрая словам моим вняла
И снять обузу с плеч радехонька была.
В одном монастыре, укромном и спокойном,
Я воспитал ее, как полагал пристойным,
Следил, намеренье преследуя свое,
Чтоб в полной простоте растили мне ее,—
И, слава небесам, добился я успеха:
В ее невинности мне лучшая утеха;
Благодарю судьбу, что вижу наконец
По вкусу моему супруги образец.
Я взял ее к себе, но дом мой, как известно,
Открыт для всякого, и от гостей в нем тесно;
Я все опасности тотчас сообразил
И в домике ее отдельном поселил;
А чтобы простоты не исказить природной,
Я окружил ее людьми натуры сходной.
Вы скажете: к чему вся эта речь моя?
Чтоб вы увидели, как осторожен я.
Я дружбу верную вам доказать желаю:
Вас с ней отужинать сегодня приглашаю;
Хочу, чтоб вы, ее немного испытав,
Решили, в выборе я прав или не прав.

К р и з а л ь д

Охотно.

А р н о л ь ф

Вынести легко вам впечатление
О свойствах этого невинного творенья.

К р и з а л ь д

О, что до этого, я верю вам вполне;
Вы столько...

А р н о л ь ф

Многое еще известно мне.
На простоту ее с восторгом я взираю,
Зато и со смеху частенько помираю.
Однажды (верьте мне, я очень вас прошу)
В надежде, что ее сомненья разрешу,
Она, исполнена невиннейшего духа,
Спросила: точно ли детей родят из уха?

Прощайте. Я теперь хочу зайти в свой дом
О возвращении уведомить своим.

2

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Явление первое

А р н о л ь ф, А г н е с а .

А р н о л ь ф (*сидя*)

Агнеса, в сторону работу отложите
И слушайте меня; головку поверните,
Смотрите вот сюда, пока я речь держу.
Запоминайте все, до слова, что скажу.
Я выбрал в жены вас — и вы должны стократно
Благословлять удел, для вас благоприятный,
И, помня о своей прошедшей нищете,
Моей неслыханной дивиться доброте.
Не я ли вас лишил ничтожества крестьянки,
Возвел до степени почтенной горожанки
И, ласки вам суля, веду на ложе вас,
Хотя вступить и мог в супружество не раз?
Но счастья я ни с кем доселе не устроил
И этой чести вас впервые удостоил.
Сообразите же, чем быть бы вам пришлось,
Когда б судьбу со мной связать не удалось;
Умейте оценить, как должно, всей душою
Вы состояние, дарованное мною,
И, помня это все, признайте, что вполне
Поступком таковым хвалиться можно мне.
Агнеса, знайте, брак — не шуточнее дело.
Суровый долг лежит на женщине всецело.
Для счастья нашего придется вам, мой друг,
И волю обуздать и сократить досуг.
Ваш пол—таков закон—рожден повиноваться;
Нам, с бородой, дана и власть распоряжаться.
Хоть половины две в себе вмещает свет,
Меж половинами равенства все же нет:
Одна—верховная, другая —ей покорна,
Во всем послушна той, чье первенство беспор-но.

Солдат, усвоивший обязанность свою,
Конечно, подчинен начальнику в строю,
Слуга — хозяину, отцу — дитя родное
Иль брату старшему — брат, что моложе вдвое;
Но это все не то почтенье до конца,
Повиновением сковавшее сердца,
Какого от жены желает неуклонно
Супруг, ее глава и властелин законный.
Лишь только на нее сурово поглядит—
Ей опустить глаза тотчас же надлежит,
А на него смотреть тогда лишь ей пристало,
Когда его лицо улыбкой заблестало.
Не всё вы встретите у нынешней жены,
Но вы примерами смущаться не должны.
Кокеткам нет числа: бегите их заразы;
Недаром целый свет поет про их проказы.
Расставлены везде и западни льстецов:
Не слушайте речей кудрявых молодцов.
Я избираю вас женой, а вы поймите,—
Пора уметь и вам урок для жен прочесть,—
Что я вручил ЕЭМ честь, что вы ее храните,
Что эта честь нежна, кольнет ее пустяк,
Что в деле столь большом играть нельзя никак,
И что в аду, в котлах, назначено вариться
Тем женам, что, живя, не захотят смириться.
Довольно, кланяйтесь. Как часослов черницы
Читают наизусть, страницу за страницей,—
В кармане у меня и руководство есть,

(*Встаем.*)

Где жен обязанность изложена исправно.
Не знаю автора, но верно малый славный.
Вот собеседник вам на каждый день и час.
Теперь читайте вслух—я буду слушать вас.

J. B. Molière, L'École des Femmes (1662). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. II, «Academia», 1937, стр. 25—32, 64—66. Перевод Вас. В. Гиппиуса (под названием «Урок женам»).

ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННИКОВ О «ШКОЛЕ ЖЕН»

1

Последняя из комедий, о которой вы пожелали больше всего услышать от меня, потому что она наделала больше всего шума, называется «Школа жен». В этой пьесе пять актов. Все видевшие ее единодушно считают, что она неудачно названа, ибо она является скорее «Школой мужей», чем «Школой жен». Но так как Мольер уже написал комедию под первым заглавием, то он не мог дать его своей новой комедии. Обе пьесы имеют много общего. В первой изображен человек, стерегущий женщину, которую он хочет сделать своей женой и которая, хотя он и считает ее невежественной, на самом деле знает больше, чем он думает. Такова также Агнеса последней комедии: она (то-есть актриса, исполняющая роль Агнесы.—*Ред.*) играет одно и то же лицо и в «Школе мужей» и в «Школе жен». Все различие, которое здесь

можно найти, заключается в том, что Агнеса из «Школы жен» несколько глупее и невежественнее, чем Изабелла из «Школы мужей».

Сюжеты этих двух комедий не изобретены Мольером. Они заимствованы из разных источников, как-то: у Боккаччо¹, из рассказов Дувилля², из «Тщетной предосторожности» Скаррона³, а все, что есть лучшего в последней комедии, взято из книги синьора Страпаролы, озаглавленной «Забавные ночи»*. В одной из новелл этой книги изображен человек, который, не зная, что его приятель является его соперником в любви, каждый день сообщает ему о своих успехах в ухаживании за своей возлюбленной,—ситуация, которая лежит в основе сюжета «Школы жен» и на которой основывается успех этой комедии.

Пьеса эта произвела совершенно необычайное впечатление. Все находили ее слабой и все бегали на ее представления. Дамы осуждали комедию и ходили ее смотреть. Пьеса имела успех, не понравившись, и понравилась она некоторым лицам, которые не считали ее хорошей пьесой. Но если вы хотите знать мое мнение, то в этой пьесе мы имеем на редкость неудачно построенный сюжет, и я готов утверждать, что в ней нет ни одной сцены, которая не изобиловала бы бесчисленными ошибками.

Но так как я хочу воздать должное всем заслугам ее автора, я вынужден признать, что эта пьеса—чудовище, которое имеет красивые части, и что никогда не было видано такого изобилия хорошего и дурного, смешанного воедино. В этой пьесе есть вещи настолько естественные, словно над ними трудилась сама природа. Есть в ней места неподражаемые, которые столь хорошо выражены, что я не нахожу слов, достаточно ясных и выразительных, чтобы дать вам об этом представление. [...] Это—портреты самой природы, которые могут сойти за оригиналы. Кажется, будто в пьесе говорит сама природа. Такие места встречаются не только в роли Агнесы, но и в ролях всех других лиц, выступающих в этой пьесе. Никогда ни одна комедия не была представлена так хорошо и с таким искусством; каждый актер знает здесь, сколько он должен сделать шагов, и все его взгляды точно учтены.

После успеха этой пьесы можно сказать, что ее автор заслуживает больших похвал за то, что он избрал среди всех сюжетов, предоставленных ему Страпаролой, наиболее подходящий к нашему времени, что он удачно воспользовался теми замечками, которые ему дают ежедневно, что он извлек из них только то, что следовало извлечь, что он все это так хорошо переложил в стихи и так хорошо связал с сюжетом пьесы, что он так хорошо сыграл свою роль и так правильно распределил все другие роли и, наконец, что взял на себя труд заставить своих товарищей так хорошо играть, ибо все актеры, играющие в его пьесе, являются, можно сказать, оригиналами, которым даже мастера этого прекрасного искусства смогут подражать только с большим трудом*.

Из «Новых новелл» Донно де Визе (Doppa et de Visé, Nouvelles nouvelles, t. III, 1663). Перепечатано в книге: G. Michaut, Molière raconté par ceux qui l'ont vu, Paris, 1932, pp. 53—55.

2

Если назначение комедии—исправлять людей, развлекая их, то задача Мольера—губить их при помощи смеха, наподобие тех змей, чьи смертельные укусы наводят мнимую улыбку на лица ужаленных ими людей. Лукавая наивность его Агнесы развратила больше девушек, чем самые вольнодумные писания; его «Мнимый рогоносец» изобретен для того, чтобы породить настоящих рогоносцев, и в его «Школе» (то-есть в «Школе жен».—*Ред.*) вступило на путь разврата больше женщин, чем некогда в школе того изгнанного из Афин философа, который похвалялся тем, что никто не уходил целомудренным с его уроков. [...]

Вся Франция благодарна покойному кардиналу Ришелье за то, что он очистил комедию, выбросив из нее все то, что могло наносить ущерб нравственности и оскорблять целомудренный слух. Он реформировал даже одежду и жесты этой куртизанки и сделал ее почти совестливой. Святые девы и мученики появились на сцене, незаметно вливая в души целомудрие и веру вместе с удовольствием и радостью. Но Мольер разрушил все мероприятия, введенные этим мудрым политиком в комедию, и из добродетельной девушки он сделал лицемерку. До реформы великого кардинала она грешила только кокетством и распущенностью. Она равнодушно внимала всему, что ей ни говорили, и столь же спокойно говорила все, что ей приходило в голову. Ее распущенный вид и непристойные жесты отвращали от нее всех порядочных людей, и ни одна честная женщина никогда не нанесла бы ей визита. Мольер сделал хуже. Он переделал эту кокетку и скрыл под маской лицемерия ее развратную и хитрую натуру. То он выряживал ее в одежду монахини и заставлял выходить из монастыря, то превращал ее в крестьянку, отвечающую добродушным реверансом на признания в любви, то показывал ее простушкой, которая сознательными двусмысленностями возбуждает в зрителе грязные мысли, и Мольер, добросовестный толкователь ее слов, старается сделать понятным из ее поз, что бедная дуручка не решается выразить словами. Его «Критика на «Школу жен»—это комментарий похуже самого текста и лишнее лукавое дополнение к простодушию его Агнесы. Сочетав лицемерие с богохульством, он сорвал маску со своей ханжи и выставил ее в глазах общества распутной и нечестивой⁶.

Из «Замечаний по поводу комедии Мольера, озаглавленной «Каменный гость» Рошмона (B. A. de Rochemont, Observations sur une comédie de Molière, intitulée «Le Festin de Pierre», 1665). Перепечатано в книге: G. Michaut, Molière raconté par ceux qui l'ont vu, pp. 152—153.

3

Толпа завистников надменных,
Мольер, пыталась дерзновенно
Твой лучший труд критиковать.
И все ж прелестное творенье
Потомство будет развлекать
От поколенья к поколенью.

Сумел ты с пользой поучать
И правду весело вещать.
Всем у тебя мораль готова.
Прекрасно все, разумно в ней,
И часто шутовское слово
Ученой лекции ценней.
Молве не придавай значенья.
Враги разносят без сомненья
Хулу творениям твоим,
Не видя в них причин для смеха.
Но верь, ты нравился бы им,
Когда бы не имел успеха⁷.

Из «Стансов к Мольеру по поводу его комедии «Школа жен» Буало (B o i l e a u, Stances à M. de Molière sur sa comédie de l'Ecole des Femmes», 1663). Перевод Л. А. П а н т ю х о в о й .

ТАРТЮФ¹

(1664—1669)

Отрывок из комедии

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явление пятое

Тартюф, Эльмира, Оргон (под столом).

Т а р т ю ф

Я будто нужен вам: так передали мне.

Э л ь м и р а

Да, вам хотят сказать кой-что наедине.
Но только раньше дверь как следует замкните
И, нет ли здесь кого поблизости, взгляните.

Тартюф идет к двери и, закрыв ее, возвращается.

Я вовсе не хочу, чтобы постигла нас
Такая же беда, как было в прошлый раз;
Неосторожным быть, как видите, опасно.
Дамис перепугал меня за вас ужасно²,
И, вы же видели, я не жалела сил
Уговорить его, чтоб он не доносил.
Признаться, до того смутилась я сначала,
Что правоты его опровергать не стала;
Но это нам зато убавило хлопот,
И дело приняло тем лучший оборот.
Гроза рассеялась; при вашем обаяньи
Увидеть истину мой муж не в состоянии.
Чтоб, всем наперекор, поставить на своем,
От нас он требует все время быть вдвоем;
Вот почему сейчас я, не боясь упрека,
Здесь с вами заперлась, от глаз людских далеко,
И душу вам открыть решаюсь я мою,
Быть может, слишком уж нестойкую в бою.

Т а р т ю ф

Как мне, сударыня, понять такие речи?
Язык ваш был другим при нашей прошлой встрече.

Э л ь м и р а

Ах, если может вас гневить такой отказ,—
Как сердце женщины неведомо для вас!
Ужель не ясно вам, какие чувства скрыты
За недомолвками такой плохой защиты?
В подобных случаях стыдливость всякий раз —
В борении с нежностью, объемлющею нас.
Как торжество любви для нас ни очевидно,
Нам признаваться в нем всегда немножко стыдно;
Мы не хотим сперва; но наш при этом вид
Готов изблечить, что мы роняем щит,
Что это лишь слова звучат так благородно
И что такой отказ сулит все, что угодно.
Я беззастенчива, как видите, весьма,
И женской скромности я не щажу сама;

Но раз уж мы пришли к такому разговору,—
Ужель с Дамисом я затеяла бы ссору,
Ужель не знала бы, чем охладить ваш жар,
Когда вы сердце мне преподносили в дар,
Ужель таким путем я повела бы дело,
Когда бы этот дар отвергнуть захотела?
А помните, когда я требовала так,
Чтоб с Марианою вы не вступали в брак³,
То разве, боже мой, такое настоянье
Не значило, что вам оказано вниманье
И не хотят, чтоб вы, в неволе здесь и там,
Сердечный пламень свой делили пополам?

Т а р т ю ф

Поверьте, то восторг ничем невыразимый—
Столь сладостным словам внимать из уст любимой:
Их мед струит в меня томительной волной
Усладу, никогда не веданную мной.
Вам нравится—моя единая отрада
И сердцу моему верховная награда;
Но вы, сударыня, позвольте ему
Еще не доверять блаженству своему.
Быть может, попросту вам хочется добиться,
Чтобы я взял назад намеренье жениться;
И, если говорить вполне открыто вам,
Я верить не хочу заманчивым словам,
Пока хоть чуточка столь вожделенной ласки
Не подтвердит того, что это все не сказки,
И сердца моего не убедит вполне
В прелестной доброте, проявленной ко мне.

Э л ь м и р а *(кашляет, подавая знак мужу)*

Вам надо торжества добиться чуть не силой
И сразу исчерпать всю нежность вашей милой?
Для вас стараются, такую держат речь,
Но вы желаете всем этим пренебречь,
И в вашей алчности вы ничему не рады,
Пока не рушатся последние преграды?

Т а р т ю ф

Чем недостойней мы, тем меньшего мы ждем
И сомневаемся, естественно, во всем.
Дабы увериться в блистательном уделе,
Нам хочется сперва вкусить его на деле.
Я ваши милости так мало заслужил,
Что верить счастью не обретаю сил,
И мне оно, увы, казаться будет дымом,
Не воплощенное в чем-либо ощутимом.

Э л ь м и р а

О боже, как у вас безжалостна любовь
И как она мою волнует странно кровь!
Как душами она владеет самовластно!
Как утолить свой пыл она стремится страстно!
Я вижу, от нее нельзя и ускользнуть?
Вы не даете мне и времени вздохнуть?
Ведь разве хорошо любить так беспощадно?

Того, что хочется, так домогаться жадно
И злоупотреблять, покорствуя страстям,
Сердечной слабостью, питаемую к вам?

Т а р т ю ф

Но если сердце в вас ко мне не так уж строго,
Не вправе ли я ждать бесспорного залога?

Э л ь м и р а

Но как я соглашусь с желанием таким,
Не оскорбив небес, которые мы чтим?

Т а р т ю ф

Раз только небеса для ваших чувств преграда,
То этой трудностью смущаться вам не надо,
И устранить ее я буду только рад.

Э л ь м и р а

Но нас возмездием небесным так страшат!

Т а р т ю ф

Ах, то, сударыня, пустые опасенья!
Я знаю верный путь, чтоб устранить сомненья.
Есть запрещенные утехи, это да;
Но с небом человек устроится всегда;
Для разных случаев, встречающихся в мире,
Наука есть о том, как совесть делать шире
И как оправдывать греховные дела
Тем, что в намереньи не заключалось зла.
Я эти способы охотно вам открою;
Вы только дайте мне руководить собою.
Не бойтесь ничего, доверьтесь мне вполне:
За все в ответе я, и этот грех на мне.

Эльмира кашляет сильнее.

Как вы простужены!

Э л ь м и р а

Да, горло так и гложет.

Т а р т ю ф *(предлагая Эльмире коробочку)*

Возьмите чуточку лакрицы. Вам поможет.

Э л ь м и р а

Нет, кашель у меня упорный, день и ночь;
Тут, право, никакой лакрицей не помочь.

Т а р т ю ф

t

Как это горестно!

Э л ь м и р а

Да, просто нет терпенья!

Т а р т ю ф

Итак, я говорю, откиньте прочь сомненья:
Здесь вы ограждены молчанием моим,
А зло бывает там, где мы о нем шумим;

Кто вводит в мир соблазн, конечно, согрешает,
Но кто грешит в тиши, греха не совершает.

Э л ь м и р а *(еще раз покашляв и постучав по столу)*

Ну, что же! Видимо, я уступить должна,
Все, что вы просите, вам подарить сполна,
Вы успокоиться на меньшем не согласны,
И доводы мои бессильны и напрасны.
Конечно, тяжело ступить на этот путь,
И этого сама я не хочу ничуть;
Но раз уже меня упорно вынуждают,
Мои признания порукой не считают
И верить без других свидетельств не хотят,
Придется уступить и сделать как велят.
И если, согласясь, я поступаю дурно,
Тем хуже для того, кто требует так бурно;
Во всяком случае, вина тут не моя.

Т а р т ю ф

О, да, сударыня, за все ответствен я...

Э л ь м и р а

Открыть бы надо дверь и посмотреть скорее,
Не ходит ли мой муж сейчас по галерее.

Т а р т ю ф

Охота тоже вам заботиться о нем!
Вот уж кого всегда мы за нос проведем!
Он будет все, как есть, по нашей мерке мерить;
Я приучил его своим глазам не верить.

Э л ь м и р а

Нет, вы бы все-таки прошлись немного там
И посмотрели бы везде по сторонам.

Явление шестое

О р г о н и Э л ь м и р а

О р г о н *(вылезая из-под стола)*

Вот, я вам доложу, мерзавец знаменитый!
Очнуться не могу. Я прямо как убитый.

Э л ь м и р а

Как, сударь? Вы уже? Кто приглашает вас?
Пожалуйте назад, еще не пробил час;
Дождитесь до конца, чтоб не было сомнений,
И не пугайтесь так простых предположений.

О р г о н

Нет, ничего гнусней не извергал и ад!

Э л ь м и р а

Нельзя же, боже мой, судить так наугад.
Вам раньше следует воочью убедиться,
А то, поторопясь, легко и ошибиться.

(Прячет Оргона позади себя.)

Явление седьмое

Тартюф, Эльмира, Оргон.

Т а р т ю ф *(не замечая Оргона)*

Судьба полна забот о счастье моем:
Все комнаты внизу я обошел кругом,
Не встретив никого; и в этот миг счастливый...

Когда Тартюф, раскрыв объятия, приближается к Эльмире, та отходит в сторону, и он видит Оргона.

О р г о н

Полегче, милый мой! Уж больно вы ретивы,
И страсти чересчур волнуют вашу грудь.
Так вот как, праведник? Меня хотят надуть?
Как вы податливы любовному недугу!
Вздыхать по дочери и соблазнять супругу!
Мне все не верилось, пока я слушал вас;
Я думал, это все изменится сейчас;
Но доказательства свидетельствуют дружно:
С меня достаточно и мне других не нужно.

Э л ь м и р а *(Тартюфу)*

Я против воли шла по этому пути;
Меня принудили себя так повести.

Т а р т ю ф *(Органу)*

Как? И вы верите, что я...

О р г о н

Довольно споров,
Проваливайте вон, без всяких разговоров.

Т а р т ю ф

Мой долг...

О р г о н

Такой язык здесь больше не в чести:
Вам должно из дому немедленно уйти.

Т а р т ю ф

Уйти придется вам, как вы ни горячитесь:
Дом—мой, и в этом вы наглядно убедитесь⁴.
Я докажу вам всем, что обмануть меня
Такая гнусная не может западня,
Что происки моих злодеев я расстрою,
Что я расправиться сумею с клеветою,
Отмстить за небеса и в ступе истолочь
Тех, кто меня грозит прогнать отсюда прочь.

J. B. Molière. Le Tartuffe, ou L'imposteur (1664—1669). Перепечатано из КНИГИ: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. II, «Academia», 1937, стр. 447—454. Перевод М. Л. Лозинского.

ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННИКОВ О «ТАРТЮФЕ»

1

Вечером его величество повелел исполнить комедию, названную «Тартюф», которую господин Мольер написал против лицемеров. Но хотя эта пьеса была найдена весьма развлекательной, король нашел так много сходства между теми, кого настоящее благочестие приводит на путь к небу, и теми, кому пустое чванство добрыми делами не мешает совершать дурные дела, что величайшая щепетильность короля в вопросах религии не могла вынести этого сходства между пороком и добродетелью, которые могли быть приняты один за другую. И хотя его величество не сомневался в добрых намерениях автора, он все же запретил публичное исполнение пьесы и лишил себя самого этого удовольствия, чтобы не позволить злоупотребить им другим людям, менее способным правильно разобраться в этом деле.

Из официального отчета о шестом дне версальского празднества «Увеселения волшебного острова» (1664). Перепечатано в книге: G. Michaut, *Molière raconté par ceux qui l'ont vu*, pp. 139—140.

2

Один человек, или вернее, демон в телесной оболочке и в человеческом образе, самый отъявленный безбожник и вольнодумец, какой когда-либо существовал в минувшие века, имел достаточно нечестия и бесстыдства, чтобы задумать в своем дьявольском мозгу пьесу, которая чуть было не стала достоянием общества, будучи показана в театре, к посрамлению всей церкви [...], которую он стремился показать в смешном, презренном и гнусном виде. За это святотатственное и нечестивое посягательство он заслуживает примерной величайшей и всенародной пытки и даже сожжения на костре, который явился бы для него предвестием адского огня, для искупления столь тяжкого греха—оскорбления божественного величества, наносящего урон католической вере путем хуления и насмешки над ее святыми делами, над ее руководством душами и семьями, поручаемым ею мудрым наставникам и благочестивым руководителям¹.

Из панегирика Пьера Рулле «Славный король на свете, или Людовик XIV, славнейший из всех королей на свете» (Pierre Roullé, *Le roi glorieux au monde, ou Louis XIV le plus glorieux de tous les rois du monde*, 1664). Перепечатано в книге: G. Michaut, *Molière raconté par ceux qui l'ont vu*, p. 141.

3

В этот день (17 апреля 1664 года.—*Ред.*) много говорилось о том, чтобы добиться запрещения злой комедии «Тартюф». Каждый взял на себя переговорить со своими друзьями, которые имели какой-либо вес при дворе, о том, чтобы помешать ее представлению; и, действительно, оно было отложено весьма надолго. [...]

В собрании от 25 мая было сообщено, что король, хорошо осведомленный господином де Перефиксом², парижским архиепископом, о дурном впечатле-

нии, которое могла произвести комедия «Тартюф», запретил ее. Но впоследствии, несмотря на все старания, которые были приложены, она все же была разрешена и исполнена публично.

Из рукописной «Истории общества святых даров» графа д'Аржансона (Le comte René de Voger d'Argenson, Annales de la Compagnie du Saint-Sacrement). Перепечатано в книге: G. Michaut, Molière raconté par ceux qui l'ont vu, p. 142.

4

Когда Мольер сочинял своего «Тартюфа», он прочитал королю первые три акта. Эта пьеса понравилась его величеству, который высказался о ней в весьма благоприятном тоне, что вызвало зависть врагов Мольера, и особенно группы святош. Господин де Перефикс, парижский архиепископ, возгласил и стал говорить королю против этой комедии. Король, на которого было совершено несколько натисков в этом направлении, сказал Мольеру, что не следует раздражать святош, которые были неумолимыми людьми, и что потому он не должен исполнять «Тартюфа» публично. Его величество ограничился тем, что поговорил с Мольером в таком духе, но не приказал ему уничтожить его комедию. Потому Мольер считал возможным читать ее своим друзьям.

Из бесед Броссетта с Буало (Correspondance entre Boileau-Despréaux et Brossette, éd. Laverdet, Paris, p. 653). Перепечатано в книге: G. Michaut, Molière raconté par ceux qui l'ont vu, p. 143.

5

Madame³, первая супруга Monsieur, очень хотела увидеть представление «Тартюфа». Она горячо ходатайствовала за него перед королем и сделала это в то время, когда его величество был раздражен против придворных святош. Ибо несколько прелатов, в особенности Гондрен, архиепископ Санский, осмелились сделать королю замечание по поводу его любовных дел (с девицей Лавальер и госпожой Монтеспан). К тому же король ненавидел янсенистов, в которых он видел объектов комедии Мольера по преимуществу. Все это побудило его величество разрешить Madame, чтобы Мольер сыграл свою пьесу. [...]

Когда король уехал (на поле военных действий во Фландрию в 1667 году—*Ред.*), Мольер с разрешения короля представил своего «Тартюфа» 5 августа 1667 года и назначил его представление еще на следующий день. Но господин первый президент* запретил его в тот же день. Он велел даже запереть и охранять вход в театр, хотя играли в Пале-Рояле.

Мольер пошел жаловаться к Madame, которая пожелала осведомить господина первого президента о намерениях короля. [...] Господин первый президент [...] нанес ей визит три или четыре дня спустя. Но эта принцесса не сочла уместным говорить ему о «Тартюфе», так что о нем не было даже упомянуто. [...]

Все вещи остались бы в том положении, о котором я только что сказал, если бы Мольеру не хотелось очень сильно сыграть свою пьесу. «Он попросил меня,—рассказал мне господин Депрео,—поговорить о ней с господином первым президентом. Я посоветовал Мольеру поговорить с ним лично и предложил ему представить его президенту. Однажды утром мы отправились к господину де Ламуаньону, которому Мольер объяснил цель своего посещения. Господин первый президент ответил ему следующим образом:

— Сударь, я высоко ценю ваши заслуги. Я знаю, что вы не только пре-

восходный актер, но и очень искусный человек, который делает большую честь своей профессии и своей родине, Франции. Но при всем моем расположении к вам я никак не могу вам разрешить постановку вашей комедии. Я твердо уверен в том, что она очень хороша и очень поучительна, но это вовсе не дело актеров наставлять людей по вопросам христианской морали и религии, и театр не место для проповеди евангелия. Когда король вернется в Париж, он вам разрешит, если найдет возможным, представления «Тартюфа». Что же касается меня, то я злоупотребил бы той властью, которой король сообразовал облечь меня на время его отсутствия, если бы я дал вам разрешение, которое вы у меня просите.

Мольер, который не ожидал этой речи, был ею настолько обескуражен, что был сначала не в силах что-либо ответить первому президенту. Он попытался все же доказать этому сановнику, что его комедия очень невинна и что он коснулся всех затронутых в ней щекотливых вопросов с наивозможной осторожностью. Несмотря на все старания Мольера, он только заикался и не мог успокоить волнения, в которое повергли его слова президента. Этот мудрый сановник слушал его несколько минут, после чего любезным тоном заявил, что не может все же отменить своего приказа, и покинул его со словами:

— Сударь, вы видите, что уже около полудня. Я пропущу обедню, если продолжу беседу с вами.

Мольер удалился, очень недовольный самим собой, но не жалуясь на господина Ламуаньона, потому что он считал его правым. Но все дурное настроение Мольера обрушилось против монсиньора архиепископа Парижского, которого он считал вожаком враждебного ему заговора святош.

Из бесед Броссетта с Буало. Перепечатано в книге: G. Michaut, Molière raconté par ceux qui l'ont vu, pp. 143—145.

6

Ардуэн, милостью божией и святого апостольского престола архиепископ Парижский, всем священникам и викариям этого города и предместий, привет, во имя нашего спасителя!

Согласно донесению, полученному нами от нашего фискала, в пятницу пятого числа этого месяца в одном из театров нашего города была представлена, под новым названием «Обманщик», весьма опасная комедия, которая может нанести религии тем больший вред, что под предлогом осуждения лицемерия или мнимой набожности она дает основание осудить всех тех лиц, которые проявляют самое сильное благочестие, подвергая их, таким образом, насмешкам и всяческим наговорам вольнодумцев. Потому, чтобы остановить распространение такого большого зла, которое может соблазнить слабые души, отвратив их от стези добродетели, наш упомянутый фискал ходатайствовал перед нами об издании запрещения всем лицам нашей епархии представлять в какой бы то ни было форме вышеупомянутую комедию, читать или слушать ее как публично, так и частным образом под страхом отлучения от церкви.

Зная, насколько опасно было бы в самом деле терпеть, чтобы настоящее благочестие было оскорблено столь скандальным представлением; зная, что сам король уже раньше весьма определенно запретил эту пьесу, и учитывая сверх того, что в то время, когда этот великий монарх подвергает опасности свою жизнь ради блага государства и когда нашей главной заботой является побуждать всех порядочных людей нашей епархии возносить непрестанные молитвы о сохранении его священной персоны и об успехах его оружия, было бы нечестием смотреть спектакли, могущие навлечь на нас божий гнев, — мы сделали и делаем весьма ясное запрещение. Мы запрещаем всем лицам нашей епархии представлять, читать или смотреть вышеупомянутую коме-

дию как публично, так и частным образом под каким бы то ни было заглавием или предлогом, под страхом отлучения от церкви.

Мы поручаем протоиереям церковей святой Марии Магдалины и святого Северина объявить всем настоящее повеление, которое вы обнаружите в ваших проповедях, как только вы его получите, объяснив всем вашим прихожанам, насколько важно для их спасения не присутствовать на представлениях упомянутой комедии, а также других, ей подобных.

Дано в Париже и скреплено печатью нашего герба одиннадцатого августа тысяча шестьсот шестьдесят седьмого года.

Ардуэн, архиепископ Парижский.

Опубликовано в книге: G. Michaut, Molière raconté par ceux qui l'ont vu, pp. 146—147.

7

Некоторые лица [...] осуждают ее⁵ [...] потому лишь, что в ней идет речь о религии и что театр, по их словам, не является местом, где можно наставлять в ней.

Нужно быть сильно предубежденным против Мольера, чтобы впасть в такое очевидное заблуждение, и не существует такого жалкого общего места, в котором охота критиковать и уязвлять не могла бы быть отброшена после того, как сделана попытка такой жалкой и смешной защиты. Как! Автор сказал правду со всем достоинством, которое должно сопровождать ее повсюду; он предвидел и избегнул всех, даже наименее прискорбных последствий, которые могли бы быть порождены, хотя бы невзначай, изображением порока; он принял против испорченности современных умов все возможные предосторожности, которые только могли ему доставить превосходное знание здоровой древности, крепкое уважение к религии, глубокие размышления о природе души, многолетний опыт и огромный труд—и после всего этого все же находятся люди, способные совершить такую ужасную бессмыслицу, запретив произведение, которое является результатом стольких превосходных приготовлений, исключительно по той причине, что необычно трактовать о религии в театральном зале, хотя бы это делалось с большим достоинством и благоразумием и хотя бы это было полезно и необходимо?..

Из анонимного «Письма по поводу комедии об Обманщике» («Lettre sur la comédie de l'Imposteur», 1667). Перепечатано в книге: G. Michaut, Molière raconté par ceux qui l'ont vu, pp. 147—148.

ДОН ЖУАН, ИЛИ КАМЕННЫЙ ГОСТЬ¹

(1665)

Отрывки из комедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление первое

Сганарель, Гусман.

Гусман. Как? Этот столь малопредвиденный отъезд означал бы неверность Дон Жуана? Он мог бы так оскорбить чистый пламень доньи Эльвиры?

Сганарель. Нет, но это означает, что он еще молод и что у него не хватает смелости...

Г у с м а н . Человеку его сословия совершить такой подлый поступок? С г а н а р е л ь . Толкуй про сословие! Действительно, вот причина, способная удержать от разных вещей!

Г у с м а н . Но его держат священные узы брака.

С г а н а р е л ь . О бедный мой Гусман, друг мой, ты еще не знаешь, поверь мне, что за человек Дон Жуан. [...]

Я не говорю, что он изменился в чувствах к донье Эльвире, у меня нет достоверности в этом; как тебе известно, я по его приказу выехал раньше его, а по своему приезде он еще не беседовал со мной на эту тему. Но в видах предосторожности, *inter nos*², скажу тебе, что в господине моем Дон Жуане ты найдешь величайшего злодея, какого только земля носила: бешеного, собаку, черта, турка, еретика, не верующего ни в рай, ни в ад, оборотня, который эту жизнь живет в виде дикого зверя, эпикурейскую свинью³, настоящего Сарданапала⁴, который на все христианские увещевания только затыкает уши и считает все, во что мы верим, за пустяки. Ты говоришь, что он женился на твоей госпоже. Поверь мне, он бы еще не то сделал для удовлетворения своей страсти, он бы женился на тебе, на ее собаке, на ее кошке. Заключить брак ему ничего не стоит, он браком пользуется только как западнею, чтобы ловить красоток, и жениться готов на ком угодно. Дама, девица, горожанка, крестьянка — ему все хороши, и если бы я тебе начал пересчитывать поименно всех тех, на ком он в разных местах женился, хватило бы до вечера. Ты изумлен и меняешься в лице при таких словах, но это только набросок его личности; чтобы закончить портрет, потребовались бы другие мазки. Достаточно, если я скажу, что гнев божий постигнет его в один прекрасный день, что лучше бы мне принадлежать дьяволу, чем ему, и что мне приходится видеть такие ужасы, что я хотел бы, чтобы он уже находился черт знает где. Но ужасная вещь, когда вельможа—скверный человек; я принужден, несмотря ни на что, сохранять ему верность: страх заставляет меня старательно служить, сдерживать свои чувства и часто выказывать одобрение тому, к чему я в глубине души чувствую отвращение.

2

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Явление первое

Д о н Ж у а н , переодетый крестьянином,
С г а н а р е л ь в одежде доктора.

С г а н а р е л ь . Ну, сударь, сознайтесь, что я был прав, и мы оба переоделись чудеснейшим манером. Первый наш план был совсем некстати, а это нас скрывает лучше, чем что бы то ни было.

Д о н Ж у а н . Правда, ты нарядился превосходно, я даже не знаю, откуда ты выкопал этот смешной наряд.

С г а н а р е л ь . Откуда? Это платье старого доктора, который оставил его под заклад там, откуда я его взял, и он мне стоил порядочно денег. И знаете, сударь, что это платье уже придает мне значительности: мне уже встречные на улице кланяются и спрашивают у меня совета, как у знающего человека.

Д о н Ж у а н . Неужели?

С г а н а р е л ь . Пять-шесть крестьян и крестьянок, видя, как я прохожу, просили у меня совет насчет разных болезней.

Д о н Ж у а н . Что же, ты ответил им, что ничего в этом не понимаешь?

С г а н а р е л ь . Я? Совсе нет. Я хотел поддержать честь своего платья, я рассуждал о болезни и каждому прописал лекарство.

Д о н Ж у а н . Какое же еще лекарство ты им прописал?

Сганарель. Черта с два, сударь, я их брал как попало. Я прописывал лекарства наобум, и было бы забавно, если бы больные от них выздоровели и пришли меня благодарить.

Дон Жуан. А почему нет? Почему бы тебе не пользоваться привилегиями, какими пользуются все остальные доктора? Они так же, как ты, совершенно ни при чем в выздоровлениях, и все их искусства—чистое надувательство. Они только пожирают славу удачи, и ты точно так же можешь воспользоваться счастьем больного и приписывать своим лекарствам все, что может произойти благодаря стечению благоприятных обстоятельств и силам природы.

Сганарель. Как, сударь, вы и по части медицины такой же безбожник?

Дон Жуан. Это одно из величайших заблуждений человечества⁵.

Сганарель. Как, вы не верите ни в александрийский лист, ни [в кассию, ни в рвотное вино⁶?

Дон Жуан. Ас какой бы стати мне в них верить?

Сганарель. У вас еретическая душа. [...] Но оставим медицину, в которую вы не верите, и поговорим о других вещах. Это платье придает мне ума, и я расположен завязать с вами какое-нибудь прение. Ведь вам известно, что прения вами разрешены мне, запрещены только обличения.

Дон Жуан. Ну, начинай.

Сганарель. Мне хотелось бы узнать хорошенько ваши мысли. Неужели вы совсем не верите в небо?

Дон Жуан. Оставим об этом.

Сганарель. Значит, нет. А в ад?

Дон Жуан. Э!

Сганарель. То же самое. А в черта, с вашего позволения?

Дон Жуан. Да, да.

Сганарель. Тоже не очень-то. Ну, а верите ли вы в будущую жизнь?

Дон Жуан. Ха-ха-ха!

Сганарель. Вот человек, которого мне нелегко было бы обратить. Ну, а скажите, что вы думаете насчет «серого монаха»⁷?

Дон Жуан. Отвяжись ты со своими глупостями!

Сганарель. Ну, уж с этим я никак не соглашусь, потому что нет ничего действительно «серого монаха», и пусть меня повесят, если это неправда. Но ведь нужно же во что-нибудь верить. Во что вы верите?

Дон Жуан. Во что я верю?

Сганарель. Да.

Дон Жуан. Я верю, Сганарель, что дважды два—четыре, а дважды четыре—восемь.

Сганарель. Недурная вера! Насколько я вижу, ваша религия—арифметика? Вот уж надо признаться, чего только не втемяшится в человеческую голову; и чем больше человек учится, тем глупее обычно делается. Что касается меня, сударь, так я, слава богу, не такой ученый, как вы, и никто не может похвастаться, что чему-нибудь меня научил; но вот со своим дурацким рассуждением, со своим умишком я разбираюсь во всем лучше, чем грамотей, и я очень хорошо понимаю, что этот мир, который мы видим, не мог сам собою в одну ночь появиться как гриб. [...] Мое рассуждение вот какое: что бы вы ни говорили, в человеке есть что-то удивительное, чего никакие ученые не смогут объяснить. Разве это не поразительно, что вот я стою тут, что в голове у меня есть что-то такое, что думает о сотне предметов сразу и делает с моим телом все, что захочет? Вот я захочу—и хлопаю в ладоши, подымаю руки, подымаю глаза к небу, опускаю голову, двигаю ногами, иду направо, налево, вперед, назад, поворачиваюсь... *(Поворачиваясь, падает.)*

Дон Жуан. Готово! Вот твое рассуждение и расквасило себе нос.

Сганарель. Черт возьми! Дурак же я был, что с вами в рассужде-

ние пустился. Верьте, во что хотите; мне нет дела до того, что вы попадете в ад.

Дон Жуан. Мне кажется, что, увлекшись рассуждениями, мы заблудились. Позови-ка вон того человека, и спросим у него дорогу.

Сганарель. Эй, человек! Эй! куманек! Эй, друг, на два словечка!

Явление второе

Дон Жуан, Сганарель, нищий.

Сганарель. Укажите нам, будьте добры, дорогу, что ведет в город.

Нищий. Вам нужно, господа, итти этой дорогой, а как дойдете до конца леса, поверните направо; но должен предупредить, что вам надо остерегаться: с некоторых пор в этих краях завелись разбойники.

Дон Жуан. Спасибо, приятель, благодарю тебя от души.

Нищий. Может быть, сударь, вы мне милостыньку пожалуете?

Дон Жуан. Твои советы не бескорыстны, как я вижу.

Нищий. Я бедный человек, сударь, уже десять лет удалившийся в этот лес; я не премину молить бога, чтобы он послал вам всяческих благ.

Дон Жуан. Лучше не вмешивайся в чужие дела, помолись богу, чтобы он тебе платье дал.

Сганарель. Вы его не знаете, добрый человек. Он верит только в то, что дважды два—четыре, а дважды четыре—восемь.

Дон Жуан. Что ты делаешь здесь в лесу?

Нищий. Молю небо каждодневно за здоровье добрых людей, которые мне дают что-нибудь.

Дон Жуан. Значит, не может быть, чтобы дела твои не были хороши.

Нищий. Увы, сударь, я пребываю в крайней нищете.

Дон Жуан. Ты шутишь! У человека, который целый день молится богу, дела не могут не быть в отличном состоянии.

Нищий. Уверяю вас, сударь, что чаще всего у меня корки сухой нет.

Дон Жуан. Вот это удивительно! Плохо же небо вознаграждает тебя за такое усердие. Слушай! Я дам сейчас тебе золотой, если ты согласишься побогохульствовать.

Нищий. Неужели, сударь, вы хотите, чтобы я так согрешил?

Дон Жуан. Сейчас видно будет, хочешь ты получить золотой или нет. Вот я его приготовил для тебя. Богохульствуй!

Нищий. Сударь...

Дон Жуан. Без этого ты его не получишь.

Сганарель. Ну же, побогохульствуй немножко; в этом нет большой беды.

Дон Жуан. Бери, вот он; бери, говорю я тебе; но только побогохульствуй.

Нищий. Нет, сударь, лучше я умру с голоду.

Дон Жуан. Ладно, я даю тебе его из человеколюбия.

3

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Явление второе

Дон Жуан, Сганарель.

Сганарель. Ах, сударь, как рад я видеть вас обращенным⁸! Давно я ждал этого—и вот, слава богу, все мои желания исполнились.

Дон Жуан. Черт бы побрал олуха!

Сганарель. Как олуха?

Дон Жуан. А что же? Ты принял за чистую монету все, что я сейчас говорил, и думаешь, что мой язык был в согласии с моим сердцем?

С г а н а р е л ь . Как! Это не... Вы не... Ваше... О! Что за человек! Что за человек! Что за человек!

Д о н Ж у а н . Нет, нет я нисколько не изменился, и мои чувства остались прежними.

С г а н а р е л ь . Как! Вы ни во что не верите и все-таки хотите выдавать себя за порядочного человека?

Д о н Ж у а н . А почему нет? Есть очень много людей, которые, как и я, занимаются этим делом и пользуются такой же маской для того, чтобы вводить в обман людей.

С г а н а р е л ь . Что за человек! Что за человек!

Д о н Ж у а н . Нынче в этом стыда нет: лицемерие—модный порок, а все модные пороки сходят за добродетели. Роль благомыслящего человека теперь—лучшая из всех, которые можно играть, и профессия лицемера доставляет удивительные преимущества. Это—искусство, всегда доставляющее обману уважение; и даже когда его изобличили, ничего не смеют против него сказать. Все другие человеческие пороки подвержены критике, и каждый имеет право на них нападать во всеулышание; но лицемерие—привилегированный порок, который зажимает рот всем и спокойно пользуется неограниченной безнаказанностью. При помощи ужимок образуется тесная связь между всеми лицами этой компании. Задень одного из них—все на тебя накинется; и даже те, которые действуют в подобных случаях заведомо добросовестно и бывают явно задеты,—даже те, говорю я, только водимы за нос другими; они открыто вдаются в обман гримасников и слепо поддерживают действия этих обезьян. Ты не поверишь, сколько людей я знаю, которые при помощи этой махинации ловко загладили грехи своей молодости, сделали себе щит из плаща религии и под этим почтенным одеянием добились возможности быть самыми скверными людьми в мире! Хотя бы все знали про их интриги и видели, что они такое на деле, от этого они не потеряют всеобщего доверия; стоит им разок-другой опустить голову, смиренно вздохнуть, закатить глаза—и свет оправдает все их поступки. Под этот-то благодетельный покров и хочу я укрыться, чтобы этим обеспечить свои дела. Я не брошу своих милых привычек, но я постараюсь не быть на виду и буду развлекаться втихомолку. И если меня накроют, мне не понадобится и пальцем шевельнуть: я увижу, как вся шайка за меня вступится и будет меня защищать от всех и каждого. Словом, это верный способ делать безнаказанно все, что тебе угодно. Я сделаюсь судьей чужих поступков, обо всех буду говорить плохо и буду хорошего мнения только о себе самом. Если кто-нибудь меня хоть немного заденет, я никогда не прощу и затаю в душе непримиримую ненависть. Я выступлю защитником интересов неба и под этим удобным предлогом нападку на своих врагов, обвиню их в безбожии и сумею натравить на них неразумных ревнителей, которые, не разобрав, в чем дело, будут громко на них кричать, осыпать их оскорблениями и публично осудят их в силу своей тайной власти. Так-то нужно пользоваться человеческими слабостями и так-то мудрый рассудок приспособляется к порокам своего времени⁹.

С г а н а р е л ь . О небо, что я слышу! Только это вам нехватало к довершению всего: сделаться лицемером—это уж предел ГНУСНОСТИ.

4

Явление четвертое

. Д о н Ж у а н , С г а н а р е л ь .

С г а н а р е л ь . Сударь, что за дьявольский тон у вас появился! Это хуже всего, что было, и вы мне нравились больше, каким были прежде.

Я всегда надеялся на ваше спасение, но теперь я потерял всякую надежду и думаю, что небо, терпевшее вас до сих пор, никак уж не потерпит такого ужаса. [...]

Явление пятое

Дон Жуан, призрак в виде женщины под вуалью, Сганарель.

Призрак. Дон Жуану осталось лишь одно мгновение, чтобы воспользоваться милосердием неба; и если он не раскается, гибель его неизбежна.

Сганарель. Слышите, сударь?

Дон Жуан. Кто смеет держать такие речи? Голос кажется мне знакомым.

Сганарель. Ах, сударь, это призрак; я узнаю его по походке.

Дон Жуан. Призрак это, привидение или дьявол, но я хочу знать, что это такое!

Призрак меняет образ и превращается в фигуру Времени с косою в руках¹.

Сганарель. О небо! Вы видите, сударь, это изменение формы?

Дон Жуан. Нет, нет, ничто не способно внушить мне ужас, и я хочу испытать своей шпагой, тело это или дух.

Призрак исчезает в то время, как Дон Жуан хочет его поразить.

Сганарель. Ах, сударь, уступите перед такими доказательствами и скорее покайтесь!

Дон Жуан. Нет, нет; что бы ни случилось, пусть никто не скажет, что я способен к раскаянию. Идем, следуй за мною.

Явление шестое

Статуя, Дон Жуан, Сганарель.

Статуя. Остановитесь, Дон Жуан; вчера вы дали мне слово притти на ужин ко мне.

Дон Жуан. Да. Куда надо идти?

Статуя. Дайте мне руку.

Дон Жуан. Вот она.

Статуя. Дон Жуан, закоренелость в грехе влечет за собою гибельную смерть, а небесное милосердие, будучи отвергнутым, открывает дорогу для его перунов.

Дон Жуан. О небо! Что со мною? Незримый огонь сжигает меня, я больше не в силах терпеть, все тело мое обратилось в пылающий костер. Ах!

Оглушительный удар грома и яркая молния низвергаются на Дон Жуана, земля разверзается и поглощает его, и из того места, куда он провалился, вырывается пламя.

Сганарель. Ах, мое жалование, мое жалование! Его смертью все удовлетворены: оскорбленное небо, попранные законы, соблазненные девушки, обесчещенные семьи, опозоренные родители, обиженные женщины, доведенные до отчаяния мужья—все на свете довольны. Только я один остался несчастным. Мое жалование! Мое жалование! Мое жалование!

J. B. M o l i è r e , Don Juan, ou le Festin de Pierre (1665). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. II, «Academia», 1937, стр. 493—496, 534—542, 575—578, 582—585. Перевод М. А. Кузинна.

ОТЗЫВ СОВРЕМЕННОКА О «ДОН ЖУАНЕ»

Мольер не должен порицать нас за то, что мы защищаем публично интересы бога, на которого он открыто нападает, и что христианин выражает огорчение при виде восстания театра против алтаря, при виде схватки фарса с евангелием, при виде комедианта, который насмехается над таинствами и издевается над всем, что есть наиболее святого и священного в религии. [...]

Кто может вынести наглость фарсера, который вышучивает религию, учит вольнодумству и превращает божье величие в игрушку в руках господина и театрального слуги-безбожника, который над ним насмехается,— слуги, еще более нечестивого, чем его господин, который заставляет смеяться над ним других?

Эта пьеса произвела в Париже столько шума, она вызвала такой публичный скандал и так огорчила всех порядочных людей, что мы явно нарушили бы свой долг по отношению к богу, если бы молчали в такой момент, когда его слава подвергается открытому нападению, когда вера отдана на посрамления шуту, который рассуждает о ее таинствах, и когда безбожник, будто бы пораженный небесным огнем, по существу поражает огнем и рушит все основы религии. Все это делается против самого Лувра¹, в дворце христианского государя на виду у стольких мудрых сановников, ревностно относящихся к интересам бога, и в осмеяние стольких добрых пастырей, выдаваемых за тартюфов и коварно обличаемых в дурном поведении; главное же—в царствование величайшего и благочестивейшего в мире монарха. В то время как этот великодушный государь прилагает все свои силы к поддержанию религии, Мольер работает над ее ниспровержением; король разрушает храмы ереси, а Мольер воздвигает алтари нечестию; насколько добродетельный государь стремится, подавая пример своими деяниями, укрепить в сердцах своих подданных культ истинного бога, настолько вольнодумец Мольер силится подорвать в их душах веру своими вольнодумными произведениями.

Поистине следует признать, что сам Мольер—совершенный Тартюф и истинный лицемер. Он похож на тех комедиантов, о которых Сенека рассказывает, что они в его время развращали нравы под предлогом их исправления и под видом обличения порока искусно укрепляли его в умах. [...]

Конечно, Мольеру легко рассуждать о благочестии, с которым у него так мало общего и которого он никогда не знал ни на практике, ни в теории. Набожный человек и лицемер имеют одинаковый вид; в глазах людей они одно и то же; они различаются только внутренне; и для того чтобы не оставить двусмысленности устранить все, что может побудить смешивать добро и зло. Мольер должен был показать то, что набожный человек делает тайно точно так же, как и лицемер. Набожный человек постится, в то время как лицемер хорошо питается; он бичует себя и умерщвляет свои чувства, в то время как лицемер предается удовольствиям и под прикрытием темноты погружается в порок и разврат. Благочестивый человек Поддерживает колеблющееся целомудрие и поднимает его, когда оно пало, в то время как лицемер, при случае, пытается его обольстить и воспользоваться его падением. И точно так же, как Мольер учит развращать стыдливость, он, с другой стороны, стремится лишить ее всех поддержек, которые она может получить от истинного и прочного благочестия. [...]

Правда, на его пьесах всегда много публики, и любопытство привлекает к нему народ отовсюду. Но порядочные люди смотрят на эти пьесы как на диковины; они останавливаются перед ними точно так же, как перед солнечными затмениями и кометами, потому что во Франции неслыханная вещь—издеваться со сцены над религией. [...]

Я не мог удержаться от того, чтобы посмотреть эту пьесу, точно так же, как и все остальные. Я дал толпе увлечь себя на ее представление тем более охотно, что Мольер жалуется на то, будто его осуждают, не зная его, и кри-

тикуют его пьесы, не посмотрев их. Но я нахожу, что жалобы его столь же несправедливы, как его комедия пагубна; что его фарс по внимательном рассмотрении является подлинно дьявольским созданием, и подлинно дьявольским является его мозг, и что никогда, даже в пору язычества, не появлялось ничего более нечестивого. [...]

Было бы трудно прибавить что-нибудь к многочисленным бесчинствам, которыми переполнена его пьеса. В ней нечестие и вольнодумство, так сказать, ежеминутно представляются нашему воображению. Здесь выступает развращенная монахиня, распутство которой выставляется напоказ; бедняк, которому подают милостыню с тем, чтобы он отрекся от бога; распутник, который соблазняет столько девушек, сколько он встречает; сын, который насмехается над отцом и жаждет его смерти; нечестивец, который издевается над небом и глумится над небесным огнем; безбожник, который верит только в то, что «дважды два—четыре, а дважды четыре—восемь»; сумасброд, который смехотворно рассуждает о боге и своим умышленным падением «разбивает нос своим доказательствам» (бытия божия.—*Ред.*); гнусный слуга, отданный на осмеяние своему господину и верящий только в буку, ибо «стоит только верить в буку, и все будет в порядке; все остальное пустяки»; демон, который вмешивается во все сцены и обволакивает театр самым черным адским дымом. Здесь выступает, наконец, сам Мольер, который хуже всего этого и который, одетый Станарелем, насмехается над богом и дьяволом, издевается над небом и адом, изрекает то похвалы, то ругательства, смешивает добродетель и порок, верит и не верит, плачет и смеется, возражает и соглашается, является то цензором, то безбожником, то лицемером, то вольнодумцем, человеком и бесом одновременно, «воплощенным дьяволом», по его собственному определению. И этот порядочный человек говорит, что он исправляет нравы людей, развлекая их, что он дает молодежи примеры добродетели, что он изящно обуздывает пороки своего века, что он серьезно толкует о священных вещах,—он, который завершает свою прекрасную мораль театральным огнем, мнимой молнией, столь же смехотворной, как молния Юпитера, над которой так мило насмеялся Тертуллиан и которая не только не могла устроить людей, но не могла даже прогнать муху или испугать мышь. И действительно, эта, с позволения сказать, молния доставляет зрителям новый повод для смеха. Она дает только случай Мольеру бросить последний дерзкий вызов небесному правосудию устами корыстолюбивого слуги, восклицая: «Мое жалование! «Мое жалование!» Такова развязка этого фарса. [...]

Существует четыре категории нечестивцев, борющихся с божеством. Есть открытые безбожники, которые громко нападают на божье величие с богохульством на устах. Есть тайные безбожники, которые по видимости почитают бога, в глубине же своего сердца отрицают его. Есть такие, которые верят в бога кое-как и которые, считая его слепым или бессильным, не боятся его. Есть, наконец, и такие, наиболее опасные из всех, которые защищают религию для того лишь, чтобы разрушить ее, коварно ослабляя доказательства ее истинности или искусно принижая величие ее таинств. Таковы четыре вида нечестия, которые Мольер выставил напоказ в своей пьесе, распределив их между господином и слугой. Господин—безбожник и лицемер, а слуга—вольнодумец и шут. [...]

Господин и слуга по-разному глумятся над божеством. Господин нагло нападает, а слуга слабо защищается. Господин насмехается над небом, а слуга смеется над небесным огнем. Господин доходит в своей наглости до престола божия, а слуга зарывается носом в землю и делается курносым в результате своего рассуждения. Господин ни во что не верит, а слуга верит только в буку. И Мольеру никак не удается отвести от себя совершенно естественный упрек, что он вложил защиту религии в уста бесстыдного слуги, что он выставил на всеобщее осмеяние веру и внушил всем своим зрителям безбожие и вольнодумные мысли, не позаботившись загладить произведенное ими впе-

чатление. И где это видано, чтобы разрешалось смешивать святость с богохульством, путать веру в таинство с верой в буку, говорить в шутовском тоне о боге и превращать религию в фарс? Мольер должен был по крайней мере вывести какой-либо персонаж, который стоял бы на стороне бога и серьезно защищал его интересы. Он должен был обуздать наглость господина и слуги, загладив оскорбление, нанесенное ими божию величию. Он должен был подкрепить солидными аргументами те истины, которые он дискредитировал насмешками. Он должен был подавить нечестивые настроения, порождаемые в умах его безбожником. Но небесный огонь только нарисован; он не наносит ущерба господину и вызывает смех у слуги. Я считаю весьма неуместным назидание зрителю, зубоскалить по поводу наказания за столько преступлений и не думаю, чтобы Станарель имел основание глумиться, увидя своего господина пораженным небесным огнем, ибо он был ведь сообщником его преступлений и помощником во всех его гнусных удовольствиях.

Мольеру следовало бы углубиться в самого себя и поразмыслить над тем, что весьма опасно глумиться над богом, что нечестие никогда не остается безнаказанным и что если оно иногда ускользает от земных огней, оно не может ускользнуть от небесного огня, ибо одна бездна влечет за собой другую, и молнии божественного правосудия не похожи на театральные молнии.

[-]

Мы обязаны стараниям нашего славного и непобедимого монарха тем, что наше королевство очищено от большинства пороков, которые портили нравы в минувшие века. [...] Рвение этого великого короля не давало ни покоя, ни отдыха безбожию. [...] Оно удалило его в ад, в котором оно возникло. И все же, несмотря на все старания этого великого государя, оно сейчас победоносно возвращается в столицу нашего королевства; оно бесстыдно поднимается на сцену; оно публично проповедует свои гнусные правила жизни и повсеместно распространяет ужасы святотатства и богохульства. Но мы имеем полное основание надеяться, что та же самая десница, которая является опорой религии, окончательно сокрушит это чудовище и навсегда уничтожит его наглость.

Из брошюры Рошмона² «Замечания по поводу комедии Мольера, озаглавленной «Каменный гость» (B. A. de R o c h e m o n t, Observations sur une comédie de Molière, intitulée Le Festin de Pierre, 1665). Перепечатано в книге: G. M i c h a u t, Molière raconté par ceux qui l'ont vu, pp. 149—161.

МИЗАНТРОП¹

(1666)

Отрывки из комедии

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление первое

Альцест, Филинт.

Альцест

Давно уже мне двор и общество постыли
И горестью мою всю душу отравили.
Болею я тоской, грызет меня недуг,
Как только посмотрю я на людей вокруг.

Куда ни оглянусь, все малодушно льстивы,
Корыстны и хитры, подлы, несправедливы;
Нет сил терпеть, бешусь, и мне один исход—
Предать презрению людской ничтожный род.

Ф и л и н т

От философских дум вы впали в исступленье,
Признаться, мне смешно такое огорченье;

Как ни старайтесь вы, все тем же будет мир,
И раз из прямоты вы создали кумир,
Я прямо вам скажу, что ваш безумный ропот
Решительно везде уж вызывает хохот.
Страсть вечно нападать на наши времена,
По мнению многих лиц, нелепа и смешна.

А л ь ц е с т

Тем лучше, черт возьми! Приятно это мне.ье.
Как добрый знак, оно дает мне облегченье.
Так ненавистны мне людишки все кругом,
Что не хочу я им казаться мудрецом.

Ф и л и н т

Вы злобою полны к людскому роду страстной.

А л ь ц е с т

Да, ненавистью я горю к нему ужасной.

Ф и л и н т

Как? Исключенья вы не обрели ни в ком?
И ненавидеть мир хотите целиком?
Людей хороших я и в наше время вижу.

А л ь ц е с т

Без исключенья я всех смертных ненавижу:
Одних—за то, что злы и причиняют вред,
Других—за то, что к злым в них отвращенья нет,
Что ненависти их живительная сила
На вечную борьбу со злом не вдохновила.
О, эта широта оправдана вполне!
С мошенником пришлось судиться явным мне:
Под маскою не скрыть предательского лика,
Насквозь он виден всем, от мала до велика;
Его умильный взгляд и вкрадчивая речь
Приезжих из глуши способны лишь увлечь.
Мы знаем, негодяй достоин кары строгой;
Он в общество проник сомнительной дорогой
И свой успех купил ценою темных дел.
Всяк возмущался им, всяк за него краснел!
Позорными давно он заклеимен словами;
Защитников найти не может между нами;
Скажите, что он плут, подлец из подлецов,—
Никто опровергать не станет ваших слов;
Но терпят между тем везде его кривлянья,
Добьется он у всех улыбки и вниманья,
И если в чем-нибудь протекция нужна, ..

Не лучшим, а ему достанется она.
Проклятие! Душа поражена смертельно
Тем, что у нас порок шадится беспредельно,
И вспыхивает вдруг порой в душе моей
Желание бежать в пустыню от людей.

Ф и л и н т

О боже, так нельзя скорбеть о нравах века;
Прошу вас, пощадим природу человека.
Не должен быть наш суд над ближними суров;
Отпустим людям часть их маленьких грехов;
Сговорчивой в миру пусть добродетель будет,
Иначе мир ее безжалостно осудит.

Какими они есть, привык я брать людей;
Терпимость к их делам растет в душе моей,
И разум мне твердит, что и двору и свету
Философ бы явил не желчь, а флегму эту.

А л ь ц е с т

Изволите красно вы, сударь, рассуждать,
Но равновесье всем случается терять.
А если лучший друг изменит вам случайно,
А если разорить вас затевают тайно
Иль распустить про вас стремятся злостный слух,—
Ужель невозмутим останется ваш дух?

Ф и л и н т

Я вижу слабости, что гнев в вас пробудили,
Но от природы мы все это получили,
И человеком я не боле возмущен,
Когда пристрастен, зол или коварен он,
Чем мыслю о том, что ястреб плотояден,
Мартышка зла, а волк свирепый кровожаден.

А л ь ц е с т

Я дам себя предать, измучить, разорить,
Но только... Черт возьми! Что с вами говорить?
Вся ваша речь меня глубоко возмущает.

Ф и л и н т

Ей-богу, помолчать, Альцест, вам не мешает!
Чем преданных людей напрасно обличать,
О деле б вы своем взялись похлопотать.

А л ь ц е с т

Не буду, повторять мне это надоело.

Ф и л и н т

Но кто ж отстаивать берется ваше дело?

А л ь ц е с т

Кто? Правота моя, и разум, и закон.

Ф и л и н т

Намерены ль итти вы к судьям на поклон?

Альцест

Нет. Ведь права мои не подлежат сомнению.

Филинт

Согласен я, но все ж интриги, к сожаленью.
Сильны, и...

Альцест

На суде мне станет очевидно,
Сколь сердце у людей коварно и бесстыдно,
Довольно ль скрыто в нем порочности и зла,
Чтоб там обида мне нанесена была.

Филинт

О, что за человек!

Альцест

Иду на поражение,
Чтоб только увидеть такое представленье!

2

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Явление первое

Альцест, Филинт.

Альцест

Я вам уже сказал, что принято решенье.

Филинт

Но все-таки, Альцест, такое заключенье...

Альцест

Нет, тщетно вы меня хотите убедить;
Мой план теперь ничто не в силах изменить.
Господствует разврат над нашим жалким веком,
И должен я порвать общенье с человеком.
Противника давно клеймят со всех сторон
Порядочность, и честь, и разум, и закон;
Все говорят о том, что право это дело;
На правоту свою я полагаюсь смело,
Но в результате я разбит и посрамлен,
Процесс проигран мой, хоть за меня закон,
И плуту прощены постыдные проделки,
Он торжество купил ценой бесчестной сделки,
Он, низостью своей само добро поправ,
Расправился со мной—и оказался прав.
В кривляний его все время ложь сквозила,
Но эта ложь закон и судей подкупила;
Венчалось торжество решением суда,
Но счел он, что еще мала моя беда,
И гнусное издать решился сочиненье,—
Таких ужасных книг преступно даже чтение!
Я книгу бы его без колебаний сжег.
И вот ее творцом наглец меня нарек!²

А тут еще Оронт поддакнул ядовито,
Он злую клевету признал почти открыто,
Хоть при дворе слывет честнейшим из людей.
Чем я задел его? Лишь прямою своей!
Он сам пришел ко мне с мольбой нетерпеливой^
Оценки о стихах своих просил правдивой.
И только потому, что честен с ним я был,
Ни правде, ни ему тогда не изменил,
Он на меня теперь возводит преступленья,
И ненависть его полна ожесточенья!
Не может он простить и не простит, — о нет!—
Что я не похвалил его плохой сонет.
Все люди, черт возьми, ему подобны ныне:
Не ведают они преград своей гордыне.
Да, правосудья их, и жажды добрых дел,
И честности самой я разгадал предел.
Довольно! Видел я от вас одно страданье,
В разбойничьем гнезде опасно пребыванье.
Вы все привыкли жить по-волчьи меж собой,
Предатели! Не жить вам более со мной!

Ф и л и н т

Решенье принимать нельзя неосторожно;
Не так страшна беда; ее исправить можно.
То, что в вину посмел вам ставить дерзкий враг,
К аресту привести вас не могло никак.
Доносом ничьего он не привлек вниманья
И может ждать теперь от судей порицанья.

А л ь ц е с т

Ах, перед этим нет и тени страха в нем!
Дозволено ему быть явным подлецом.
Не пострадает он от этого подлога,
Лишь шире перед ним откроется дорога.

Ф и л и н т

Однако мало кто значенье придавал
Тем сплетням, что о вас он злостно распускал,
И с этой стороны тревожиться напрасно.
Суд с вами поступил действительно ужасно,
Но, жалобу подав на действия суда,
Несправедливость вы...

А л ь ц е с т

Нет, сударь, никогда!
Решение суда мне очень неприятно,
Но я хочу, чтоб он не брал его обратно.
Их приговор поправил и правду и закон;
Мы сохраним его для будущих времен,
Чтоб внукам он служил уликой несомненной
Всех низменных интриг и злобы современной.
За это мне не жаль и двадцать тысяч дать;
Их уплатив, куплю я право проклинать,
И, зная, какова теперь людская злоба,
Я ненависть хранить намерен к ней до гроба.

Ф и л и н т

Но все ж...

А л ь ц е с т

Все ж обойдусь без ваших я забот!
Какой вы указать мне можете исход?
Ужель решитесь вы, забыв со мной стесненье,
Всеи мерзости людской придумать извиненье?

Ф и л и н т

Согласен с вами я решительно во всем:
Одной корыстью мы и кознями живем,
Окольные пути ведут людей к удаче
И следовало б им быть созданным иначе.
Но если среди них царят порок и грязь,
Ужели прекратить должны мы с ними связь?
[...]
И так как человек, воистину прекрасный...

А л ь ц е с т

Вы, сударь, знаю я, оратор первоклассный
И доводов полна бывает ваша речь,
Но лучше б вам слова и время поберечь.
Велит мне разум мой не быть с людьми в общении:
Я не могу держать язык в повиновении.
И если б за него пришлось мне дать ответ,
На голову свою навлек бы много бед.
Не спорьте же со мной. Я жду здесь Селимену,
Моей судьбы она узнает перемену.
Достаточно ль любви в душе ее ко мне?
Проверить это я теперь могу вполне.

3

Явление четвертое

Альцест, Селимена, Элианта и Филинт.

А л ь ц е с т

Всему наперекор я до сих пор молчал
И высказаться всем по очереди дал.
Ужель собою я владел не безупречно?
Могу ли я теперь...

С е л и м е н а

Да, можете, конечно,
На жалобы права, бесспорно, есть у вас,
Упреки вправе вы мне высказать сейчас.
Виновна, каюсь, я; душа полна смятенья,
Пустого я искать не буду извиненья;
Презреньем удалось мне встретить гнев других,
Но в преступлениях вам я сознаюсь моих.
Укор ваш справедлив, и с вами я согласна,
Пред вами—знаю я—моя вина ужасна,
И дружно все твердят вам о моей вине.
Да, ненависть питать вы можете ко мне,
И я ее приму.

А л ь ц е с т

Изменница, ужели
Все чувство умертвить во мне вы не сумели!

Хоть страстно я хотел возненавидеть вас,
Но сердце не взялось мой выполнить приказ.

(Элианте и Филинту.)

Так вот к чему ведет слепое увлеченье!
Хочу я, чтоб мое вы видели паденье;
Да, это не конец, и на мою беду
В любви моей слепой я до конца пойду.
Напрасно называть нас любят мудрецами:
Мы люди; страсть, увы, господствует над нами.
Коварная, я все забвению предаю,
Оправдываю все и все прощаю вам.
Дурным чертам даю я слабости название:
То наш порочный век имел на вас влияние;
Но сердцем вы должны за это мне помочь
В решении бежать от всех живущих прочь;
И там, куда бежать намерен я, в пустыне,
Должны вы обещать со мною жить отныне.
Лишь это бы в умах от писем стерло след,
Которыми себе вы причинили вред,
На тягостный скандал набросило б забвенье
И снова вас любить дало б мне дозволение.

С е л и м е н а

До старости могу ль уйти от света я
И заживо в глуши похоронить себя?

А л ь ц е с т

Когда у вас душа моим огнем согрета,
Какое дело вам до остального света?
Все тайные мечты найдут во мне ответ.

С е л и м е н а

Уединенье нас пугает в двадцать лет;
Отсутствуют в душе величие и сила,
Я никогда бы план такой не разделила.
Когда моей руки, Альцест, довольно вам,
Сейчас же в дар ее охотно я отдам,
И Гименей...

А л ь ц е с т

Я вас возненавидел сразу:
Вы этим своему обязаны отказу.
Раз неспособны вы, соединясь со мной,
Подобно мне, весь мир откинуть остальной,
Я отвергаю вас, и это оскорбленье
От ига навсегда мне даст освобожденье.

Все предали меня и все ко мне жестоки;
Из омута уйду, где царствуют пороки;
Быть может, уголок такой на свете есть,
Где волен человек свою лелеять честь.

Ф и л и н т

Испробовать должны мы все без исключения,
Чтоб отказался он от своего решенья.

J. B. Molière, *Le Misanthrope* (1666).
Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер,
Собр. соч., т. II, «Academia»,
1937, стр. 657—662, 724—727, 735—
738. Перевод М. Е. Левберг.

ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННОК О «МИЗАНТРОПЕ»

1

Хотя «Мизантроп», быть может, наилучшая из всех наших комедий, тем не менее никто не удивится, что публика несколько дней колебалась признать ее превосходною и что общее мнение высказалось в ее пользу не ранее, как после восьми или десяти представлений.[...] Соперники Мольера клялись своим знанием театра, что этот новый род комедий никуда не годится!...] Но Депрео¹, после того как видел третье представление, высказал Расину, который не очень огорчился опасностью, повидимому, угрожавшей репутации Мольера², что эта комедия будет иметь в скором времени самый блестящий успех.

Отзыв аббата Дюбо (Du Bos). Приведено в книге: «Мизантроп», комедия Мольера, М., 1883, стр. 10.

2

«Мизантропа» представленья
Я увидел в воскресенье.
Из мольеровых пьес
Это—чудо из чудес.
В ней язык, красой обильный,
Выраженья новы, сильны;
Шуточный и важный тон
В ней прекрасно применен.
Этот ропот человека
На пороки нравов века
Так умен и так глубок,
Что в нем слышится урок.
Христианских нам он правил
Здесь учение представил.
Лишь порок не терпит он,—
Не людей, как злой Тимон.

Послание газетчика Робине (Robinet) к герцогине Орлеанской после второго представления «Мизантропа». Приведено в книге: «Мизантроп», комедия Мольера, М., 1883, стр. 13. Перевод Л. И. Поливанова.

МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ¹

(1670)

Отрывки из комедии '

1

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление первое

Учитель музыки, его ученик, учитель танцев, три музыканта, две скрипки, четыре танцовщика.

Учитель музыки (*музыкантам*). Войдите, располагайтесь в этой зале и отдохните, пока он придет.

Учитель танцев (*танцовщикам*). И вы сюда, к этой сторонке.

Учитель музыки (*ученику*). Написал?

Ученик. Готово.

Учитель музыки. Посмотри... Вот это хорошо.

Учитель танцев. Что это? Что-нибудь новенькое?

Учитель музыки. Да, ария для серенады, которую я задал ему, чтобы преподнести нашему умнику, когда он проснется.

Учитель танцев. Позвольте взглянуть?

Учитель музыки. А вот услышите вместе с диалогом, когда он придет. Он сейчас выйдет...

Учитель танцев. Однако теперь у нас с вами немало дела.

Учитель музыки. Еще бы! Мы оба нашли именно такого человека, какой нам нужен. Со своей фантазией казаться дворянином и светским человеком господин Журден для нас—просто клад. Мне со своей музыкой, а вам с вашими танцами очень было бы желательно, чтобы все были похожи на него.

Учитель танцев. Не совсем! Мне бы хотелось для его же пользы, чтоб он побольше смыслил в искусствах, которые мы ему преподаем.

Учитель музыки. Правда, в них он понимает мало, зато платит отлично; а теперь для наших искусств это необходимее всего прочего.

Учитель танцев. А меня, признаться, манит также отчасти и слава. Аплодисменты мне приятны, и я нахожу, что для артиста—сухая пытка потешать глупцов, отдавать свои произведения на варварский суд невежд... Что ни говорите, а отратно работать для людей, которые в состоянии оценить артистические тонкости, которые умеют оказывать радушный прием красотах искусства и приятными одобрениями вознаграждать вас за труд. Да, самая приятная награда за сделанное вами—это видеть его признанным, приветствуемым почетными рукоплесканиями. По моему мнению, ничто не может сравниться с такой платой за работу, и похвала просвещенных людей—высокое наслаждение.

Учитель музыки. Что говорить, аплодисменты—вещь прекрасная, но, чтобы жить, этих курений фимиама мало; человеку необходимо также и нечто более существенное, что из рук переходит прямо в карман; вот самая лучшая награда, по крайней мере для меня. Конечно, господин Журден—человек без всякого образования, рассуждает обо всем без всякого толку и приходит в восторг только от вздора. Но за его деньги можно простить ему какую угодно глупость; понимание вещей у него—в кошельке, а похвалы этого человека—деньги. Этот неуч мещанин, как видите, платит нам гораздо лучше того образованного вельможи, по рекомендации которого мы сюда попали.

Учитель танцев. Есть доля правды в сказанном вами... Но я нахожу, что вы слишком уж налегаете на деньги. Корыстолюбие—такой скверный порок, что его должен чуждаться всякий порядочный человек.

Учитель музыки. Однако сами вы берете же от нашего молодчика деньги.

Учитель танцев. Конечно, беру, но, поверьте, я хлопочу далеко не из-за одних денег; мне бы хотелось, чтобы у него при его богатстве было хоть немного хорошего вкуса.

Учитель музыки. Да ведь и я желаю того же, и мы оба по мере сил стремимся к одной цели. Но, во всяком случае, благодаря ему мы делаемся известны в свете и от него будем получать деньги за то, что хвалить будут другие.

Учитель танцев. А вот и он.

Явление второе

Господин Журден (в халате и. ночном колпаке), учитель музыки, учитель танцев, ученик учителя музыки, певцы, скрипачи, танцовщики, два лакея.

Господин Журден. Я заставил вас немного дожидаться, но я одеваюсь теперь так, как одеваются знатные люди. А тут портной прислал мне такие шелковые чулки, что я думал, никогда их не натяну.

Учитель музыки. Мы готовы ждать сколько вам угодно.

Господин Журден. Ну, так вы оба, пожалуйста, не уходите до прихода портного: мне хочется показаться вам в новом платье.

Учитель танцев. Как прикажете.

Господин Журден. Я буду настоящим шеголем с ног до головы.

Учитель музыки. Мы ничуть не сомневаемся в этом.

Господин Журден. Что скажете о моем халате из индийского ситца?

Учитель танцев. Прелесть!

Господин Журден. Мой портной говорит, что вся знать носит по утрам точно такие халаты.

Учитель музыки. Он вам удивительно к лицу.

Господин Журден (*распахивая халат, под которым у него надеты красные бархатные штаны в обтяжку и зеленый бархатный камзол*). Это мое утреннее дезабилье, в котором я произвожу мои утренние упражнения!...] Хорош я в этом костюме?

Учитель танцев. Лучше быть невозможно.

Господин Журден. Так что такое вы хотели мне показать?

Учитель музыки. Не угодно ли вам сначала послушать заказанную вами серенаду, которую (*указывая на ученика*) он только что сочинил. [...]

Господин Журден (*лакеям*). Подайте халат, чтобы мне удобнее было слушать... Погодите... не лучше ли так, без халата? А?.. Впрочем, нет, в халате лучше.

Певица (*поет*).

Томлюсь я день и ночь, от страсти изнываю,
Пронзенный стрелами прекрасных ваших глаз;
И если я, ваш друг, Ирида, так страдаю,

Что ж должен претерпеть несчастный враг от вас?

Господин Журден. Довольно заунывная песня; она как-то усыпляет. Нельзя ли сделать ее чуточку повеселее?

Учитель музыки. Но ведь музыка должна соответствовать словам.

Господин Журден. Меня недавно выучили премиленькой песенке... Погодите... [...] Там что-то говорится про барашка.

Учитель танцев. Про барашка?

Господин Журден. Да! Ах, вот:

Я думал, что Жанетта
Кротка, добра, милашка.

Я думал, что Жанетта
У нас добрей барашка.

Увы, увы и ах!

В сто раз она, милашка,

Лютей, чем тигр в лесах!³

Хорошая ведь песенка?

Учитель музыки. Чудесная.

Учитель танцев. И вы ее прекрасно поете.

Господин Журден. И еще не учившись музыке...

Учитель музыки. Вам бы очень следовало ею заняться, сударь. Оба эти искусства—танцы и музыка—тесно между собой связаны.

Учитель танцев. И развивают в человеке чувство изящного.

Господин Журден. А разве люди высшего круга также учатся музыке?

Учитель музыки. Конечно, сударь.

Господин Журден. Ну, так и я буду учиться. Только не знаю, какое бы выбрать время... Кроме учителя фехтования, я нанял еще учителя философии. Он сегодня утром должен притти ко мне на первый урок.

Учитель музыки. Философия, конечно, предмет, но музыка, сударь... О, музыка!..

Учитель танцев. Музыка и танцы... Музыка и танцы—вот все, что нужно человеку.

Учитель музыки. Нет ничего полезнее для государства, чем музыка.

Учитель танцев. Для человека нет ничего нужнее танцев.

Учитель музыки. Никакое государство не может существовать без музыки.

Учитель танцев. Без танцев человек не знал бы, что ему делать.

Учитель музыки. Все войны, все неурядицы, какие только видит мир, происходят именно от незнания музыки.

Учитель танцев. Все бедствия людские, все гибельные перевороты в судьбах рода человеческого, все ошибки дипломатов, все промахи великих полководцев—все это происходит именно от неумения танцевать.

Господин Журден. Как так?

Учитель музыки. Разве война не есть следствие несогласия между людьми?

Господин Журден. Это верно.

Учитель музыки. А если бы все люди учились музыке, не была ли бы она связующим звеном между ними, источником мира на земле?

Господин Журден. Вы правы.

Учитель танцев. Если кто-нибудь совершит ошибку в своих семейных делах, или в управлении государством, или в командовании армией, разве не говорят всегда в подобных случаях: такой-то сделал неверный шаг?

Господин Журден. Да, говорят.

Учитель танцев. А неверный шаг разве не делается единственно от неумения танцевать?

Господин Журден. Да, это верно, вы оба правы.

Учитель танцев. Мы хотели показать вам превосходство и пользу танцев и музыки.

Господин Журден. Теперь я это понимаю.

2

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явление четвертое

Учитель философии, господин Журден, лакей.

Учитель философии (*поправляет воротник*). Начнем урок. I...]
Чему, собственно, хотите вы учиться?

Господин Журден. По возможности,—всему. Видите ли, мне ужасно хочется быть ученым, и я бешусь при мысли, что отец с матерью не заставляли меня в молодости учиться всяким наукам. [...]

Учитель философии. Имеете ли вы какие-нибудь предварительные познания в науках?

Господин Журден. О да! Я умею читать и писать.
Учитель философии. С чего же угодно будет вам начать? Хотите, я буду учить вас логике?

Господин Журден. А это что за штука—логика?

Учитель философии. Она учит нас трем процессам мышления.

Господин Журден. Какие же эти три процесса мышления?

Учитель философии. Первый, второй и третий. Первый состоит в том, чтобы познавать предметы на основании общих понятий; второй— в составлении суждений по категориям; и, наконец, третий— в составлении правильного умозаключения посредством фигур: Barbara, Celarent, Darii, Ferio, Baralip⁴.

Господин Журден. Вот-то мудреные слова! Нет, эта логика мне не нравится. Давайте что-нибудь поинтереснее.

Учитель философии. Хотите нравственную философию?

Господин Журден. Нравственную философию?

Учитель философии. Да.

Господин Журден. О чем же говорит эта нравственная философия?

Учитель философии. В ней трактуется о счастии, об укрощении страстей, об...

Господин Журден. Нет, оставим это. Я желчен как тысяча чертей, и никакая нравственная философия не в состоянии меня удержать, Я хочу злиться досыта, когда придет охота.

Учитель философии. Так чему же вы, наконец, хотите у меня учиться?

Господин Журден. Учите меня правописанию.

Учитель философии. С большим удовольствием.

Господин Журден. Потом научите меня, чтобы узнавать по календарю, когда бывает луна и когда ее не бывает.

Учитель философии. Чтобы выполнить ваше требование, смотря на предмет с философской точки зрения, надобно начать по порядку. Сначала нужно узнать свойства букв и различные способы их произношения. И тут я должен вам сообщить, что буквы делятся на гласные, которые названы так потому, что означают звуки голоса, и на согласные, называемые так потому, что произносятся с помощью гласных. Они служат для обозначения различных изменений голоса. Гласные буквы суть следующие: А, Е, И, О, У.

Господин Журден. Это я все понимаю.

Учитель философии. Чтобы произнести А, нужно широко раскрыть рот: А.

Господин Журден. А, А. Так.

Учитель философии. Звук Е произносится посредством сближения обеих челюстей, верхней и нижней. А, Е.

Господин Журден. А, Е, А, Е. Да, да, действительно! Славная штука!

Учитель философии. Звук И произносится посредством еще большего сближения челюстей, а углы рта при этом раздвигаются к ушам вот так: А, Е, И.

Господин Журден. А, Е, И, И, И, И. Совершенно справедливо! Да здравствует наука!

Учитель философии. Чтобы произнести О, нужно раздвинуть обе челюсти и сдвинуть немного углы губ: О.

Господин Журден. О, О. Нет ничего вернее! А, Е, И, О, И, О. Удивительно! И, О, И, О.

Учитель философии. Отверстие рта принимает именно форму кружка, изображающего букву О.

Господин Журден. О, О, О. В самом деле! О. Ах, какая славная вещь чему-нибудь выучиться!

Учитель философии. Для произнесения звука У мы почти сжимаем зубы, вытягивая губы вперед и при этом сближая их, но не совсем плотно: У.

Господин Журден. У, У. Именно так: У.

Учитель философии. И заметьте, вы вытягиваете губы, как будто корчите гримасу; так что если вам вздумается над кем-нибудь посмеяться, состроить рожу, вам стоит только сказать: У.

Господин Журден. У, У! Правда, правда! Как жаль, что всему этому я не учился раньше!

Учитель философии. Завтра мы рассмотрим остальные буквы, Согласные.

Господин Журден. А они такие же интересные, как и эти?

Учитель философии. О да!

Господин Журден. Пожалуйста! А теперь мне нужно сообщить вам кое-что по секрету. Видите ли, я влюблен в одну знатную даму, и мне бы хотелось, чтобы вы помогли мне написать ей записочку, которую я хочу уронить к ее ногам.

Учитель философии. Очень хорошо.

Господин Журден. Ведь это будет очень любезно.

Учитель философии. Еще бы! Вы хотите написать стихами?

Господин Журден. Нет, нет, к чему стихи?

Учитель философии. Вы предпочитаете прозу?

Господин Журден. Нет, я не хочу ни стихов, ни прозы.

Учитель философии. Но ведь что-нибудь необходимо—или то, или другое.

Господин Журден. Это почему же?

Учитель философии. Потому, сударь, что мы можем выражать наши мысли только двумя способами: или прозой, или стихами.

Господин Журден. Только прозой или стихами?

Учитель философии. Не иначе. Все то, что не проза,—стихи, и все то, что не стихи,—проза.

Господин Журден. А как же мы говорим?

Учитель философии. Прозой.

Господин Журден. Как! Когда я говорю: «Николь, принеси мне туфли и ночной колпак»,—так это проза?

Учитель философии. Да, сударь.

Господин Журден. Честное слово! Уж больше сорока лет говорю прозой, сам того не зная⁵. Очень вам благодарен, что сказали. Так вот что я хотел бы ей написать: «Прекрасная маркиза! Ваши прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви». Только мне хочется, чтобы, знаете, это вышло как-нибудь этак полюбезнее, поделикатнее.

Учитель философии. Напишите, что огонь ее глаз превратил ваше сердце в пепел; что из-за нее вы день и ночь претерпеваете жесточайшее...

Господин Журден. Нет, нет, ничего этого не нужно. Я хочу написать, как сказал, только: «Прекрасная маркиза! Ваши прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви».

Учитель философии. Надо бы изложить это пространнее.

Господин Журден. Нет же, говорю вам! Я хочу, чтобы в письме были именно эти самые слова! Только нужно написать их так, как теперь принято писать, в модном порядке. Вы только скажите мне разные манеры для их размещения.

Учитель философии. Можно, во-первых, так, как вы сказали: «Прекрасная маркиза! Ваши прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви». Или: «От любви умирать заставляют, прекрасная маркиза, ваши

прекрасные глаза». Или так: «Ваши прекрасные глаза от любви меня заставляют, прекрасная маркиза, умирать!» А то можно и этак: «Умирать ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви меня заставляют[^]. Или же, наконец, так: «Меня заставляют ваши прекрасные глаза умирать, прекрасная маркиза, от любви».

Господин Журден. Но изо всех этих манер как же лучше?

Учитель философии. Лучше всего так, как вы сказали сами: «Прекрасная маркиза! Ваши прекрасные глаза заставляют меня умирать от любви».

Господин Журден. Каково! Никогда этому не учился, а вышло отлично сразу! Очень, очень вам благодарен и прошу притти завтра пораньше.

Учитель философии. Не премину.

J. B. Molière, Le Bourgeois gentilhomme (1670). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. III, Гослитиздат.. 1939, стр. 677—687, 701—710. Перевод В. П. Острогорскога..

ПЛУТНИ СКАПЕНА¹

(1671)

Отрывок из комедии

Явление седьмое

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Жеронт, Скапен

Скапен (*делая вид, что не замечает Жеронта*). О небо! О неожиданное горе! О несчастный отец! Бедный Жеронт, что ты станешь делать?

Жеронт (*в сторону*). Что он там про меня говорит, да еще с таким огорченным лицом?

Скапен (*как раньше*). Нет ли здесь кого-нибудь, кто бы мог мне сказать, где сеньор Жеронт?

Жеронт. Что случилось, Скапен?

Скапен (*бегая по сцене и не желая видеть и слушать Жеронта*). Где бы его найти, чтобы сообщить об этом несчастье?

Жеронт (*бегая за Скапеном*). Да что такое?

Скапен (*как раньше*). Напрасно я бегаю всюду, чтобы его найти.

Жеронт. Вот я.

Скапен (*как раньше*). Прямо не угадаешь, куда он мог спрятаться!

Жеронт (*останавливая Скапена*). Стой! Ты ослеп, что ли, что не видишь меня?

Скапен. Ах, сударь, нет никакой возможности вас найти!

Жеронт. Да я уже целый час стою около тебя. Что случилось?

Скапен. Сударь...

Жеронт. Что?

Скапен. Сударь, ваш сын...

Жеронт. Ну что же? Что мой сын?

Скапен. С ним произошло ужасное несчастье.

Жеронт. Какое несчастье?

Скапен. Я только что встретил его крайне огорченным тем, что вы наговорили ему, совсем некстати впутав в это дело меня. Желая рассеять его печаль, я повел его прогуляться в гавань. Там, между прочим, привлекла наше внимание прекрасно оснащенная турецкая галера. Молодой турок приятной наружности пригласил нас осмотреть ее и даже сам помог нам взо-

браться. Мы взошли на галеру, и турок принял нас самым любезным образом, предложив нам угощение. Мы полакомились превосходнейшими фруктами и отведали лучшего в мире вина.

Жеронт. Да что же в этом прискорбного?

Скапен. Постойте, сударь, сейчас будет главное. Пока мы угощались, он велел вывести галеру в море, и когда она уже вышла из порта, приказал посадить меня в ялик и сказать вам, что если вы сейчас же не пришлете ему со мной пятьсот экю, он увезет вашего сына в Алжир.

Жеронт. Как, черт побери! Пятьсот экю?

Скапен. Да, сударь, и, кроме того, он дал мне на это только два часа времени.

Жеронт. Ах он висельник, этот турок! Так меня зарезать!

Скапен. Вам, сударь, надо скорей принять меры, чтобы спасти от оков нежно любимого сына.

Жеронт. За каким чертом пошел он на эту галеру?

Скапен. Он не думал, что так случится.

Жеронт. Беги, Скапен, беги скорее и скажи этому турку, что я привлеку его к суду.

Скапен. К суду в открытом море! Вы смеетесь, что ли?

Жеронт. За каким чертом пошел он на эту галеру?

Скапен. Иногда злой рок управляет людьми.

Жеронт. Ты должен, Скапен, ты должен сейчас доказать, что ты верный слуга.

Скапен. Каким образом, сударь?

Жеронт. Ты должен сказать этому турку, чтобы он возвратил мне сына и что ты останешься там вместо него, пока я не соберу требуемую сумму.

Скапен. Ах, сударь, подумайте о том, что вы говорите! Неужели вы полагаете, что этот турок так глуп, чтобы вместо вашего сына взять такого ничтожного человека, как я?

Жеронт. За каким чертом пошел он на эту галеру?

Скапен. Он не предвидел такой беды. Не забудьте, сударь, что турок дал мне только два часа времени.

Жеронт. Ты говоришь, он требует...

Скапен. Пятьсот экю.

Жеронт. Пятьсот экю! Есть ли у него хоть капелька совести?

Скапен. Ишь, чего захотели! Совесть у турка!

Жеронт. Да знает ли он хорошенько, что такое пятьсот экю?

Скапен. Да, сударь, он знает, что это полторы тысячи ливров.

Жеронт. И что же этот злодей думает, что полторы тысячи ливров просто так валяются на дороге?

Скапен. На этих людей никакие доводы не действуют.

Жеронт. За каким чертом пошел он на эту галеру?!

Скапен. Да, уж действительно... Однако нельзя все предвидеть. Прошу вас, сударь, поторопитесь.

Жеронт. На, вот ключ от моего шкафа.

Скапен. Так.

Жеронт. Ты его отопрешь.

Скапен. Понимаю.

Жеронт. Там ты найдешь с левой стороны большой ключ от моего чердака.

Скапен. Да.

Жеронт. Ты возьмешь там все платья из большой корзины и продашь их тряпичнику, чтобы выкупить моего сына.

Скапен (*возвращая ему ключ*). Вы бредите, сударь! Я не выручу за все это и ста франков; а кроме того, вы же знаете, как мало у меня времени.

Жеронт. За каким чертом пошел он на эту галеру?

Скапен. Ох, все это пустые слова! Оставьте вы эту галеру и помните, что время не терпит и вы рискуете потерять сына. Увы, бедный мой господин! Может быть, я тебя никогда больше не увижу и в ту самую минуту, когда я говорю эти слова, тебя уже увозят в Алжир как невольника. Но бог свидетель, что я сделал все, что было в моих силах, и если тебя не выкупили, то виною этому только бессердечие твоего отца.

Жеронт. погоди, Скапен, я пойду и раздобуду эту сумму.

Скапен. Торопитесь же, сударь; я дрожу при мысли, как бы срок не истек.

Жеронт. Ты как будто сказал—четыреста эю?

Скапен. Нет, пятьсот.

Жеронт. Пятьсот эю!.

Скапен. Да.

Жеронт. За каким чертом пошел он на эту галеру?

Скапен. Согласен с вами; однако торопитесь.

Жеронт. Не нашлось другого места для прогулки!

Скапен. Вы совершенно правы; однако не мешкайте.

Жеронт. О проклятая галера!

Скапен (*в сторону*). Засела же у него в голове эта галера!

Жеронт. Знаешь, Скапен, я совсем забыл, что только что получил такую сумму золотом. Но я никакие думал, что мне придется с ней расстаться... Вот! (*Протягивает Скапену кошелек, но крепко зажимает его в кулаке и отводит руку, которую Скапен тщетно пытается поймать.*) Возьми эти деньги и выкупи моего сына.

Скапен (*ловит его руку*). Хорошо, сударь.

Жеронт (*та же игра*). Но скажи этому турку, что он разбойник.

Скапен (*так же*). Скажу.

Жеронт (*так же*). Негодяй...

Скапен (*так же*). Да.

Жеронт (*так же*). Бессовестный человек, грабитель...

Скапен (*так же*). Обязательно.

Жеронт (*так же*). Что он отнимает у меня пятьсот эю незаконнейшим образом...

Скапен (*так же*). Да.

Жеронт (*так же*). Что я не прощу ему этого ни в здешней, ни в будущей жизни...

Скапен (*так же*). Очень хорошо.

Жеронт (*так же*). И если когда-нибудь я его поймаю, то уже сумею ему отомстить.

Скапен (*так же*). Да.

Жеронт (*кладет кошелек обратно в карман и хочет уйти*). Ступай, ступай скорей и приведи моего сына.

Скапен (*бежит за Жеронтом*). Эй, сударь!

Жеронт (*оборачивается*). Что такое?

Скапен. А где же деньги?

Жеронт. Разве я их тебе не отдал?

Скапен. Конечно, нет; вы их положили обратно в карман.

Жеронт. Ах, у меня от горя ум помутился!

Скапен. Я это вижу.

Жеронт. За каким чертом пошел он на эту галеру? О проклятая галера! Мерзавец турок! Чтоб его черти побрали!

J. B. Molière, Les Fourberies de Scapin (1671). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. IV, Гослитиздат, 1939, стр. 155—164. Перевод под ред. А. А. Смирнова.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ МОЛЬЕРА

(из комедии «Критика на Школу жен»¹, 1663)

1

Маркиз. Стоило послушать эти взрывы смеха в партере²; достаточное доказательство, что пьеса никуда не годится.

Дорант. Так, значит, ты, маркиз, из числа тех гордых вельмож, которые не допускают у партера здравого смысла и не позволяют себе смеяться вместе с ним, хотя бы и было над чем? Я видел раз в театре одного из наших друзей; он был решительно смешон. Он прослушал всю комедию с самым серьезным и даже мрачным видом и только морщился в тех местах, которые забавляли всех. Когда раздавались взрывы смеха, он пожимал плечами, смотря на партер с сожалением, а иногда и с досадой, и приговаривал: «Смейся, партер, смейся!» Дурное настроение нашего друга—это была вторая комедия. И он прекрасно разыграл ее перед зрительным залом; все в один голос признали, что лучше сыграть ее невозможно. Пойми, пожалуйста, маркиз, поймите и вы все, что в театре не отведено особого места для здравого смысла; что разница между полулуидором и монетой в пятнадцать су³ не имеет никакого отношения к хорошему вкусу; что стоя и сидя можно одинаково высказать неверное суждение; что, наконец, вообще говоря, я бы не пренебрег одобрением партера, ибо в его среде многие умеют разобрать пьесу соответственно с правилами, а другие будут судить своим умом и по своим впечатлениям, без слепого предубеждения, без принужденной снисходительности, без смешного жеманства.

Маркиз. Итак, шевадье, ты—защитник партера? Ну что ж, я очень рад и не замедлю довести до его сведения, что ты его друг. Хе-хе-хе, хе-хе-хе!

Дорант. Смейся сколько хочешь. Я сторонник здраво'го смысла и не выношу причуд наших маркизов Маскарилей⁴. Меня бесят эти люди, которые, унижая свое достоинство, делаются посмешищем; люди, которые смело судят о том, чего не знают; которые, заметив дурное место в комедии, поднимают крик, но глазом не моргнут, слушая хорошие места; которые, видя картину или слушая концерт, и хвалят и хулят наперекор рассудку; которые, нахватавшись, где только можно, выражений из области искусства, коверкают их и применяют некстати. Ах, господа, господа! Помолчали бы вы, если бог вам не дал понимания предмета; не заставляйте смеяться над собой; помните, что, не говоря ни слова, вы еще можете прослыть неглупыми людьми. [...]

Маркиз. А что вы скажете о маркизе Араминте, которая заявляет повсюду, что комедия ужасна и полна непристойностей, с которыми невозможно мириться?

Дорант. Скажу, что это на нее похоже; есть особы, которые вызывают смех своей излишней чопорностью. Она хоть и умна, но подражает дурному примеру тех женщин, которые на склоне лет желают заменить хоть чем-нибудь то, что теряют, и воображают, что ужимки щепетильной стыдливости заменяют им молодость и красоту. Но эта особа идет дальше всех, изоцряясь в открытии сальностей там, где никто их не видит. Говорят, что она разборчива до того, что готова коверкать язык, и что нет почти ни одного слова, у которого эта суровая дама не предлагала бы отрубить голову или хвост, находя в них неприличные слоги.

2

Дорант. Так вы полагаете, господин Лисидас, что умны и прекрасны только серьезные произведения и что комические пьесы—безделки, не стоящие внимания?

У р а н и я⁵. Я по крайней мере другого мнения. Трагедия прекрасна,, конечно, когда она хорошо написана; но есть и в комедии своя прелесть, и,, по-моему, создать ее не легче, чем трагедию.

Д о р а н т. Разумеется, и, может быть, вы не погрешите, сказав вместо «не легче» —«еще труднее». Мне кажется, что гораздо легче парить в области высоких чувств, сражаться в стихах с фортуной, обвинять судьбу и оскорблять богов, чем вникать как следует в смешные стороны человека и давать на сцене приятное изображение общих недостатков. Изображая героев, вы делаете что хотите. Это произвольные портреты, в которых никто не ищет сходства; вам нужно только следить за полетом вашего воображения, которое нередко забывает об истине, предпочитая чудесное. Но, изображая людей, вы пишете с натуры. Портреты их должны быть схожи, и вы ничего не достигли, если в них не узнают людей вашего века. Словом, в серьезных пьесах, чтобы избежать порицания, достаточно мыслить разумно и писать хорошо, но в комедии этого не довольно: в них нужно шутить, а это не легкое предприятие—заставить смеяться порядочных Людей.

3

Л и с и д а с. Прежде всего все, кто знаком с Аристотелем и Горацием, должны сказать, что комедия эта погрешает против всех правил искусства.

У р а н и я. Признаюсь вам, что с этими господами я не имею ничего общего и не знаю правил искусства.

Д о р а н т. Забавны вы с вашими правилами, которыми вы ставите в тупик профанов и то и дело ошеломляете нас! Послушать вас, выходит, что в этих правилах искусства кроются величайшие тайны; на самом же деле это лишь несколько непринужденных наблюдений здравомыслящих людей о том, как не испортить себе удовольствия от этого рода пьес; и тот же здравый смысл, сделавший эти наблюдения во время оно, легко их делает и теперь без помощи Горация и Аристотеля. И разве не величайшее из правил—нравиться?⁶ Разве не на верном пути театральная пьеса, достигшая этой цели⁵ Неужели вся публика ошибается в этих вопросах и никто не отдает себе отчета в удовольствии, которое получает?

У р а н и я. Я заметила одну странность у этих господ: те, кто больше других говорит о правилах и лучше других их знает, сочиняют комедии, которых не одобряет никто.

Д о р а н т. Это лишь доказывает, сударыня, как мало стоят внимания их запутанные споры. Ибо если пьесы, которые соответствуют правилам, не нравятся, а пьесы, которые не соответствуют правилам, то из этого необходимо следует, что правила составлены дурно. Итак, пренебрежем придирчивыми правилами, которым думают подчинить вкус общества, и будем ценить в комедии лишь действие ее на нас. Доверимся тому, что задевает нас за живое, и не будем нарушать удовольствия нашими умствованиями.

J. B. Molière, La Critique de l'École des Femmes (1663). Перепечатано из книги: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. II, «Academia», 1937, стр. 142—158. Перевод: В. В. Гиппиуса.

РАБОТА МОЛЬЕРА С АКТЕРАМИ

(из комедии «Версальский экспромт»¹, 1663)

М о л ь е р. Давайте думать о нас самих и не будем больше болтать,, умоляю вас. (*Лагранжу.*) Вас я прошу постараться как можно лучше сыграть в сцене со мной роль маркиза.

Госпожа Мольер. Опять маркиза!

Мольер. Да, опять маркиза! Какую же еще роль можно найти, чтоб она была так приятна на сцене? В наше время маркиз—самое комическое лицо в пьесе и как во всех старых комедиях можно всегда найти веселого слугу, который заставляет зрителя хохотать, так в нынешних пьесах для всеобщего развлечения нужен маркиз.

Госпожа Бежар. Это верно, без них не обойтись.

Мольер. Ну, а вы, сударыня...

Госпожа Дюпарк. Ах, боже мой, что я? Я сыграю прескверно. Не знаю, зачем вы мне дали эту роль ломаки.

Мольер. Помилуйте, сударыня! Ведь вы то же самое говорили, когда вам дали роль в «Критике на Школу жен»², а справились вы с ней превосходно, и все единогласно решили, что невозможно сыграть ее лучше. Поверьте мне, так будет и сейчас, и сыграете вы лучше, чем думаете.

Госпожа Дюпарк. Как это может быть? Я ломаюсь меньше, чем кто бы то ни было.

Мольер. Это верно. И вы только доказываете этим, что вы превосходная актриса, потому что вы хорошо изображаете лицо, совершенно противоположное вашему складу. Постарайтесь понять как следует характер ваших ролей и представить себе, что вы и есть те самые лица, которых вы изображаете³. (*Дюкруази.*) Вы играете поэта. Вы должны слиться с этим образом, подчеркнуть эти черты педантизма, которые так еще живы в светских беседах, этот поучительный тон, эту точность произношения с ударением на всех гласных, не пропуская ни одной буквы и соблюдая самые строгие правила орфографии. (*Брекуру.*) Вы играете придворного, честного человека, как делали это в «Критике на Школу жен»: это значит, что вы должны держать себя очень спокойно, говорить естественным голосом и как можно меньше жестикулировать. (*Лагранжу.*) Ну, вам мне нечего сказать. (*Госпоже Бежар.*) Вам? Вы изображаете женщину, которая думает, что если за ней нет любовных грешков, то все остальное ей позволено; женщину, которая, гордо прикрываясь своей недоступностью, смотрит на каждого человека сверху вниз и считает, что все лучшие качества окружающих—ничто перед ее жалкой честью, до которой никому и дела нет. Все время имейте этот образ перед глазами, чтобы вернее передать присущие ему ужимки. (*Госпоже де Бри.*) Вы играете одну из тех женщин, которые мнят себя самыми добродетельными существами в мире только потому, что они умеют прятать концы в воду, женщину, которая считает, что грех лишь там, где есть огласка, которая старается потихоньку устраивать свои делишки под видом чистой привязанности, называя друзьями тех, кого обычно называют любовниками. Постарайтесь хорошенько вникнуть в этот характер. (*Госпоже Мольер.*) У вас роль та же, что и в «Критике»⁴, и мне нечего вам сказать, как и госпоже Дюпарк. (*Госпоже Дюкруази.*) Что касается вас, вам надо изобразить особу, которая сладким голосом говорит всем приятные вещи, но каждого старается мимоходом уколоть и ужасно злится, когда при ней хорошо отзываются о ближних. Я уверен, что вы неплохо справитесь с этой ролью. (*Госпоже Эрве.*) И, наконец, вы,—служанка прециозной дамы, которая то и дело вмешивается в разговор и перенимает как умеет все выражения своей госпожи. Я разьясняю вам характер каждой роли, чтобы они крепче запечатлелись в вашем уме. Теперь начнем репетировать и посмотрим, как пойдет дело. [...]

Прежде всего вообразите, что действие происходит в приемной короля; это—место, где каждый день встречаются довольно забавные вещи. Туда очень удобно заставить притти всех, кого хочешь, и можно даже найти повод для появления женщин, которых я вывожу в пьесе. Комедия начинается встречей двух маркизов. (*Лагранжу.*) Помните хорошенько, что вы должны войти, как я уже говорил, с видом так называемого светского щеголя, расчесывая свой парик и мурлыча сквозь зубы песенку: «Ля-ля-ля, ля-ля-ля».

А вы, прочие, посторонитесь: двум маркизам нужно побольше места: это такие особы, которым не развернуться в маленьком пространстве. (*Лагранжу.*) Ну, начинайте.

Л а г р а н ж. «Здравствуй, маркиз».

М о л ь е р. Ах боже мой, это совсем не тон маркиза. Надо говорить более зычно; и большинство этих господ усвоили особую манеру разговаривать, чтобы отличаться от простых смертных: «Здравствуй, маркиз». Начните снова.

Л а г р а н ж. «Здравствуй, маркиз».

М о л ь е р. «А, маркиз, я к твоим услугам». [...] ⁵

«Вот, кто нас рассудит. Шевалье!»

Б р е к у р. «Что вам угодно?»

М о л ь е р. Ну, вот! И этот говорит тоном маркиза. Разве я не сказал вам, что вы играете роль, в которой надо говорить просто?

Б р е к у р. Верно.

М о л ь е р. Начинайте снова: «Шевалье!»

Л а г р а н ж. «Будь судьей в нашем споре».

Б р е к у р. «В каком именно?»

М о л ь е р. «Мы спорим, кого из нас имел в виду Мольер в своей «Критике»: он бьется об заклад, что меня, а я бьюсь об заклад, что его».

Б р е к у р. «Ну, а я, как судья, скажу вам: ни того, ни другого. Надо быть помешанным, чтобы искать в комедии своих двойников. Я слышал недавно, как Мольер жаловался, говоря с людьми, обвинявшими его в том же, в чем его обвиняете и вы. Он говорил, что больше всего его огорчает, когда в его пьесах ищут чьих-нибудь портретов; что он—художник, рисующий нравы и не желающий касаться личностей; что все изображаемые им лица созданы из воздуха, что это видения, которые он по своей прихоти облекает плотью для забавы зрителей; что он был бы очень разгневан на самого себя, если бы очернил кого бы то ни было, и единственное, что может внушить ему отвращение к работе над комедиями,—это вечные поиски сходства, на которые злостно стараются навести людей его враги, чтобы испортить его отношения с теми, о ком он вовсе и не думал. И я нахожу, что он прав. Почему, скажите, надо непременно приписывать кому-то все эти жесты и выражения и ссорить его с людьми, заявляя во всеуслышание: «Он играет такого-то», когда все это может быть подмечено у сотни разных лиц? Если задача комедии—изображать человеческие недостатки вообще и главным образом недостатки наших современников, то Мольеру невозможно создать характер, который не напоминал бы кого-нибудь из окружающих; и если обвинять его в том, что он имеет в виду всех, в ком можно найти рисуемые им недостатки, то надо вообще запретить ему писать комедии».

М о л ь е р. «Черт побери, Шевалье, ты хочешь оправдать Мольера и выгородить вот этого нашего приятеля».

Л а г р а н ж. «Нисколько. Это тебя не выгораживает; но мы найдем другого судью».

М о л ь е р. «Ну, допустим. Но скажи мне, Шевалье, не кажется ли тебе, что твой Мольер выдохся и что ему не найти больше материала для...»

Б р е к у р. «Не найти материала? Эх, бедный мой маркиз, мы всегда будем доставлять ему достаточно материала; мы и не стараемся поумнеть, что бы он ни говорил и что бы он ни делал».

М о л ь е р. Постойте! Это место надо подчеркнуть как можно сильнее. Послушайте, как я его прочту: «и что ему не найти больше материала для...»—«Не найти материала? Эх, бедный мой маркиз, мы всегда будем доставлять ему достаточно материала; мы и не стараемся поумнеть, что бы он ни говорил и что бы он ни делал. Ты думаешь, что он исчерпал в своих комедиях все, что есть смешного в людях? И разве, даже не выходя из придворного круга, не найдет он еще десятка два характеров, которых совсем не касался? Разве не найдется тут таких, которые притворяются лучшими друзьями в мире, а от-

вернувшись друг от друга, горят желанием разорвать один другого в клочки.* Разве нет здесь этих непомерных обожателей, этих глупых льстецов, которые даже не приправляют свои хвалы никакой солью, вследствие чего их лесть становится приторной и вызывает тошноту у тех, к кому она обращена? Разве нет здесь этих подлых прихвостней успеха, этих вероломных поклонников фортуны, которые кадят вам в дни удачи и бросают вас, когда вы в немилости? Разве не найдется здесь таких, которые вечно недовольны двором, бесполезных царедворцев, назойливых прихлебателей—словом, людей, вся судьба которых состоит в том, что они надоедают, и которые ищут награды только за то, что они десять лет подряд докучали королю? Разве нет таких, которые одинаково ласковы со всеми, рассыпают свои любезности направо и налево и бегут к первому встречному с теми же объятиями и изъявлениями дружбы: «Милостивый государь, я весь к вашим услугам».—«Любезнейший, считайте меня своим человеком».—«Приказывайте мне, сударь, как самому пламенному из ваших друзей».—«Сударь, я в восторге, что могу прижать вас к сердцу».—«Ах, сударь, как давно я вас не видел. Сделайте одолжение, распорядитесь мною. Будьте уверены, что я весь ваш. Вы тот, кого я уважаю больше всех на свете. Никого я так не почитаю, как вас. Не сомневайтесь в этом, умоляю. Ваш слуга. Ваш нижайший раб». Да, да, маркиз, у Мольера всегда будет избыток сюжетов. И все, чего он касался до сих пор,— это пустяки в сравнении с тем, что осталось». Вот приблизительно как надо тут играть.

Б р е к у р. Понятно.
М о л ь е р. Продолжайте.

J. B. Molière, *L'impromptu de Versailles* (1663). Перепечатано из книги; Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., т. II, «Academia», 1937, стр. 182—195. Перевод В. Чернявского.

МОЛЬЕР-АКТЕР

1

Мольер не был ни слишком толст, ни слишком худощав. Роста он был скорее высокого, чем низкого, осанку имел благородную, поступь красивую. Он ходил медленно и имел очень серьезный вид. У него был толстый нос, большой рот, мясистые губы, смуглый цвет лица, черные и густые брови; и различные движения, которые он им сообщал, делали его лицо крайне комичным.

Что касается до его характера, то Мольер был добр, услужлив, щедр. Он очень любил произносить речи [в театре перед публикой]. Когда он читал свои пьесы актерам, он просил их приводить на эти чтения своих детей, чтобы делать соответствующие выводы из их произвольных движений.

Природа, такая щедрая к нему в отношении дарований духовных, отказала ему в физических данных, которые столь необходимы в театре, особенно трагическому актеру. Глухой голос, жесткие интонации, торопливость речи, которая чрезмерно убыстряла его декламацию, делали его в этом отношении значительно ниже актеров Бургундского отеля. Он здраво оценил себя и ограничил себя жанром, в котором эти недостатки были более терпимы. Ему даже стоило много труда преодолеть их, чтобы добиться успеха. Он избавился от торопливости [речи], столь враждебной правильной артикуляции, лишь с помощью постоянных усилий, породивших у него своего рода икоту, которую он сохранил до самой смерти и из которой он умел извлекать выгоду в некоторых случаях. Чтобы разнообразить свои интонации, он первый ввел в обычай некоторые необычные речевые оттенки, за которые

его сначала обвиняли в некоторой аффектации, но к которым впоследствии привыкли.

Он имел успех не только в ролях Маскариля, Сганареля, Али и других, но был превосходен также в ролях высокой комедии, вроде Арнольфа, Органа, Гарпагона. Своим правдивым изображением чувств, пониманием выражений и всеми тонкостями искусства он так восхищал зрителей, что они больше не отличали изображенного им персонажа роли от игравшего ее актера. Кроме того, Мольер всегда брал себе самые длинные и самые трудные роли, а также исполнял обязанности «оратора» своей труппы.

Из «Письма о жизни и произведениях Мольера и об актерах его времени», напечатанного в журнале «*Mercur de France*» (май 1740 г). Перепечатано в книге: *Lettres au Mercur sur Molière, sa vie, ses oeuvres et les comédiens de son temps, publiées avec une notice et des notes par G. Monval, pp. 54—58.*

2

Он весь был актером, с ног до головы. Казалось, что у него несколько голосов. Все в нем говорило. Одним шагом, улыбкой, взглядом, кивком головы он сообщал больше, чем величайший в мире говорун мог бы рассказать за целый час.

Из некролога Мольера неизвестного автора. Приведено в статье: *Aimé Martin, Vie de Molière—предисловие к его изданию собрания сочинений Мольера, стр. LXX.*

3

Никогда не видано было ничего более знаменательного, чем позы Сганареля, стоящего за спиной своей жены. Его лицо и его жесты так хорошо выражали ревность, что ему не надо было и говорить, чтобы показать себя самым ревнивым из всех людей. [...]

Следовало бы обладать кистью Пуссена, Лебрена или Миньяра¹, чтобы изобразить вам, в какой позе Сганарель стоит в этой сцене, в которой он показывается с родственником своей жены. Никогда не видано было, чтобы актер говорил настолько наивно и показывался с таким простоватым лицом. Следует не меньше восхищаться автором за то, что он написал эту пьесу, чем актером за то, что он ее так исполняет. Никогда никто не сумел так хорошо исказить свое лицо, и можно сказать, что в этой пьесе он меняет его больше двадцати раз.

Из примечаний к первому, «воровскому» изданию комедии «Сганарель, или Мнимый рогоносец» Нефвиллена (*Neufvillennaise, 1660*). Приведено в книге: *G. Michaut, Les débuts de Molière à Paris, Paris, 1923, p. 87.*

4

В пятницу 12 июня по приказанию короля труппа отправилась в Версаль, где играла «Баловня» в саду на сцене, украшенной апельсиновыми деревьями. Мольер принимал участие в прологе к пьесе, исполняя роль маркиза,

который хочет попасть на сцену вопреки желанию стражи. Он вел смешной разговор с одной актрисой, которая исполняла роль маркизы и сидела среди публики².

«Реестр» («Registre») Лагранжа от 12 июня 1665 г. Приведено в статье: В. Н. Соловьев, Театр Мольера.—«Очерки по истории европейского театра» под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, П., 1923, стр. 287.

5

Мольер обладает умением так приспособлять свои пьесы к склонностям своих актеров, что они кажутся рожденными специально для тех ролей, которые играют. Без сомнения, он имеет их всех в виду, когда сочиняет пьесу. Нет ни одного недостатка у его актеров, которого бы он не сумел использовать, и он делает оригинальными даже тех исполнителей, которые, казалось бы, должны были портить труппу.[...] Это—человек, который имел счастье знать свой век так же хорошо, как и своих актеров.

Из «Прогулки по Сен-Клу» Гере (G. Guéret, Promenade de Saint-Cloud). Приведено в статье: Aimé Martin, Vie de Molière—предисловие к его изданию собрания сочинений Мольера.

6

Маркиз. Это удивительный человек. Он все делает неподражаемо[^]
Альсидон. Да. Он декламирует с большим искусством, например, в «Помпее», где он играет Цезаря. Вы, наверно, видели таких героев на этих коврах?

Маркиз. Да. Как остроумно!

Альсидон. Вот и он совершенно такой же. Он держит нос по ветру, ноги скобками, а плечо вперед; на парике, вздернутом вверх, лавровых листьев больше, чем в майонезе; руки—на боках с небрежным видом; голова—на спине, как у нагруженного мула; глаза блуждают, и при этом, произнося свою роль, он постоянно разделяет ее слова икотой³.

Из полемической комедии Антуана Монфлери «Экспромт Отеля Конде» (Antoine Montfleury, L'impromptu de l'Hôtel de Condé, 1663). Приведено в книге: К. Мандиус, Мольер, М., 1922, стр.107—108. (Оригинал написан стихами.) Перевод Ф. Н. Каверина.

7

Аржимон. С того момента, как я спустился вниз, Эломир не пророчил ни слова. Я нашел его облокотившимся на мой прилавок в позе задумавшегося человека. Его глаза были прикованы к трем или четырем знатным господам, которые покупали кружева. Он, казалось, внимательно слушал их разговоры, и по выражению его глаз можно было решить, что он стремился проникнуть в глубину их душ, дабы высмотреть в них то, что они не говорили. Мне кажется даже, что у него была записная книжка и что он, прикрывшись плащом, незаметно записал все, что они сказали замечательного.

Орлана. Может быть, у него был в руках карандаш и он зарисовывал их гримасы, чтобы изобразить их в натуральном виде в своем театре?

Аржимон. Если даже он не зарисовал их в своей записной книжке,.

он, несомненно, запечатлел их в своем воображении. Это опасная личность. Есть люди, которые ловко работают руками, но о нем можно сказать, что он ловко работает глазами и ушами*.

Из полемической комедии Донно де Визе «Зелинда, или Истинная критика на Школу жен» (*Donneau de Visé, Zélinde ou La véritable Critique de l'Ecole des Femmes*, 1661). Приведено в книге: G. Michaut, *Molière raconté par ceux qui l'ont vu*, pp. 57—58. Перевод С. С. Мокульского.

МОНТИРОВКА КОМЕДИЙ МОЛЬЕРА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА

1

В Бургундском отеле¹ (1678)

«Принцесса Элиды»

Сцена представляет лес. Нужны большое дерево посреди сцены, четыре дротика, раздувательный мех.

«Мизантроп»

Сцена представляет комнату. Нужны шесть стульев, три письма, букеты.

«Тартюф»

Сцена представляет комнату. Нужны два кресла, стол, на нем скатерть, две свечи, палка.

«Скупой»

Сцена представляет залу, на заднем плане — сад. Нужны очки, метла, палка, шкатулка, стол, стул, чернильница, бумага, платье.. Две свечи на столе в пятом акте.

«Школа жен»

Сцена представляет два дома на переднем плане, а все остальное — городскую площадь. Нужны стул, кошелек и монеты. В третьем акте — монеты, письмо.

2

В театре Французской Комедии (1680—1685)

«Мнимый больной»

Сцена представляет комнату с альковом в глубине. Первый акт: стул, стол, звонок и кошелек с монетами, плащ, подбитый мехом, шесть подушек, палка. Первая интермедия: гитара или лютня, четыре мушкета, четыре потайных фонаря, четыре палки, пузырь. Второй акт: четыре стула, пучок розог, бумага. Вторая интермедия: четыре барабана. Третья интермедия: нужны стул для председателя и две большие скамьи, восемь клистиров, четыре лестницы, четыре молотка, четыре ступки, четыре пестика, шесть табуретов, красные платья в конце. Нужно переменить декорацию в первой интермедии и представить город или улицы. Затем появляется комната, как и вначале. Нужны три тканые шпалеры, шесты и веревки.

«Каменный гость»

Первый акт: нужен дворец. Второй акт: комната, море. Третий акт: лес, гробница. Четвертый акт: комната, пир. Пятый акт: появляется гробница. Нужны люк, сухая смола, два кресла, один табурет.

«Амфитрион»

Сцена представляет городскую площадь. Нужен балкон, а под ним— дверь. Для пролога—машина² для Меркурия, колесница для Ночи. В третьем акте снова появляются Меркурий и Юпитер на своей колеснице. Нужны потайной фонарь, палка.

«Сумасброд»

Сцена представляет дома с двумя дверями на переднем плане и с окнами. Нужен ночной горшок, две палки, две свечи.

«Триссотен, или Ученые женщины»

Сцена представляет комнату. Нужны две книги, четыре стула и бумага.

«Любовная досада»

Сцена представляет дома. Нужны колокол, письма.

«Мещанин во дворянстве»

Сцена представляет комнату, задник³. Нужны стулья, стол для пиршества и другой для посуды, приспособления для церемонии*.

«Школа мужей»

Сцена представляет дома с окнами. Нужны свеча, длинное платье, чернильница и бумага.

«Господин де Пурсоньяк»

Нужны два дома на переднем плане, а остальная часть сцены представляет город. Три стула или табурета, клистир, два мушкета, восемь жестяных клистиров.

«Жеманницы»

Нужны носилки, два кресла, две палки.

«Докучные»

Нужны колода карт, свеча, монеты. Декорация пейзажная.

«Мнимый рогоносец»

Нужны два дома с открывающимися окнами, ящик с портретом, большой меч, панцырь, каска, щит.

«Врачи» (то-есть «Любовь-целительница»)

Чернильница, бумага, кольцо, монеты, кошелек, четыре стула.

«Лекарь поневоле»

Нужны дрова, большая бутылка, две палки, четыре стула, кусок сыра, монеты, кошелек.

Из записей декоратора Бургундского отеля и Французской комедии Мишеля Лорана в так называемом «Мемуаре Маэло». Напечатано по рукописи Парижской национальной библиотеки Г. К. Ланкастером (Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs, publié par H. C. Lancaster, Paris, 1920, pp. 117—119, 123—140).

ПРИМЕЧАНИЯ

Пушкин о Мольере

¹ Пушкин несколько преувеличивает роль «заступничества монарха» в истории создания «Тартюфа». Людовик XIV был для Мольера весьма неустойчивым покровителем, что показывает история пятилетних мытарств «Тартюфа».

Грибоедов о Мольере

¹ Грибоедов отвечает на обвинения, сыпавшиеся по адресу его комедии «Горе от ума». Имя Мольера появляется здесь потому, что его сравнивали с Грибоедовым.

² Антропос—человек (*греч.*). Интересно совпадение оценки «Скупого» Мольера Грибоедовым и Пушкиным.

Белинский о Мольере

¹ Белинский в связи с его отрицательным отношением к рационализму классицистской поэтики здесь явно недооценил Мольера. Характерно у Белинского обвинение Мольера в том, что в его пьесах весь интерес сосредоточен на одном центральном персонаже.

² Мнимой комедии (*лат.*).

³ Coups de théâtre—театральные эффекты (*франц.*).

⁴ Белинский едва ли не первый употребил это слово, произведя его от французского belles lettres—изысканная словесность.

⁵ «Мещанин во дворянстве».

«Блистательный театр»

¹ Поклен—настоящая фамилия Мольера. В начале своей актерской деятельности Мольер еще не играл под псевдонимом.

Бродячие комедианты по «Комическому роману» Скаррона

¹ В своем «Комическом романе» Скаррон дает яркое и красочное описание нравов труппы провинциальных актеров. Ввиду того, что время действия «Комического романа» относится к 50-м годам XVII века (1651—1657), когда Мольер колесил по провинции с труппой бродячих комедиантов, было высказано предположение, что Скаррон изобразил в «Комическом романе» труппу Мольера и что комедиант Дестен—портрет Мольера. Эта гипотеза была опровергнута французским ученым Шардоном, которому удалось открыть настоящий прототип Дестена и его труппы в лице некоего Розандра.

Смехотворные жеманницы

¹ «Смехотворные жеманницы»—первая парижская комедия Мольера, направленная против салонной аристократии и ее увлечения «прециозным» стилем. Не решаясь нападать непосредственно на знатных дам типа маркизы Рамбуле, Мольер подвергает осмеянию их подражательниц из среды провинциальной буржуазии. Две провинциальные модницы, Мадлон и Като, дочь и племянница «честного горожанина» Горжибюса, начитавшись галантных романов, пытаются построить всю свою жизнь по их образцу. Они отвергают буржуазных юношей, делающих им предложение, и попадают на удочку их переводных слуг, которые выдают себя за маркиза и виконта. В конце комедии обман открывается, слуги изгоняются, а жеманницы остаются посрамленными и высмеянными теми самыми женихами, которых они отвергли. Комедия сделана в приемах фарса с присущими этому жанру буффонными преувеличениями, непристойностями и палочными ударами.

² Амилькар—карфагенянин, персонаж из романа Сюдери «Клелия», тип «приятного любовника».

³ Парижские знатные дамы в XVII веке любили принимать гостей, лежа в постели.

⁴ Этот стишок Маскариля является пародией на один мадригал из четырехтомного сборника «Избранные стихотворения» (1653—1662), представлявшего собой своеобразную антологию прециозной поэзии.

⁵ Карикатура на злоупотребление в прециозной литературе словом «умираю» для обозначения сильного чувства.

⁶ Жан Шаплен (1595—1674)—французский поэт и критик, один из первых теоретиков классицизма. В первой половине своей деятельности он отдал некоторую дань модному течению прециозности.

⁷ Хлодвиг (ок. 466—511)—король салических франков, основатель франкского государства. Принял в 496 году христианство от реймского архиепископа Ремигия (франц. Реми), причисленного католической церковью к лику святых.

Предисловие к комедии-балету «Докучные»

¹ «Докучные»—первая комедия-балет Мольера, написанная по заказу суперинтенданта финансов Фуке для грандиозного празднества, которое он давал королю в своем загородном замке Во. Идя навстречу королю в его пристрастии к балету, Мольер ввел в сюжетную ткань своей комедии многочисленные балетные номера, которые он связал с ее основным действием. Фабула комедии весьма проста. Эраст спешит на свидание со своей

возлюбленной Орфизой, но ему мешают различные «докучные», появляющиеся на сцене один за другим. Выступления этих представителей придворного, аристократического общества подаются в обличительно-сатирических тонах. Мольер здесь как бы делает первую пробу пера в области создания социальных характеристик. Закончив обозрение различных категорий великосветских бездельников, Мольер возвращается к Эрасту и соединяет его с возлюбленной. Такая конструкция была в дальнейшем использована комической оперой XVIII века (Лесаж и его пьесы для ярмарочного театра).

² Мольер считает неудобным вспоминать роскошное празднество во дворце Фуке, который вскоре после этого праздника был арестован и заключен в крепость Пиньероль, где и пробыл до конца своих дней.

³ Мольер, несомненно, имеет здесь в виду комедии Аристофана с их перебивающими действие песнями и плясками хора.

⁴ Это было выступление Мольера в качестве «оратора» труппы. Кроме того, Мольер исполнил в самой комедии три роли: Доранта, Каритидеса и одного из трех маркизов.

⁵ Роль Наяды исполнила артистка Мадлена Бежар.

Школа жен

¹ «Школа жен» (или в другом русском переводе—«Урок женам») — знаменитая комедия Мольера, закрепившая его переход к жанру комедии нравов, осуществленный уже в комедии «Школа мужей» (1661). Подхватывая и развивая мысль о столкновении двух мировоззрений (домостроевского и гуманистического) в буржуазной среде, она показывает, однако, не две пары девушек и их воспитателей, как в «Школе мужей», а одну—Арнольфа и Агнесу. Однако Арнольф значительно богаче и полнокровнее Сганареля, а Изабелла бледнеет перед великодушным образом простушки Агнесы, воплощенной невинности, которая на протяжении пяти актов пьесы превращается в настоящую женщину, умнеющую благодаря любви к Орасу и борьбе за свое естественное чувство против тиранящего ее Арнольфа. Арнольф—очень богатый человек, покупающий себе дворянское поместье и принимающий аристократическое имя де Ла Суш. Он воспитывает крестьянскую девушку Агнесу в суровом, домостроевском духе, внушая ей мысль, что она должна быть счастлива предстоящим ей браком с ним, Арнольфом. Он сочиняет для Агнесы свои десять заповедей супружеской жизни, развивающие домостроевскую мораль. Но Агнеса, познакомившаяся с Орасом, ускользает из-под влияния Арнольфа и в конце комедии бежит с Орасом при собственном содействии Арнольфа, потому что Орас, сын его друга, избрал Арнольфа своим поверенным в любви, не подозревая, что Арнольф и господин де Ла Суш—одно лицо. Мы печатаем две сцены из комедии, в которых Арнольф раскрывает свою систему воспитания и свои взгляды на женщину.

Отзывы современников о «Школе жен»

¹ Это неверно: у Боккаччо Мольер в «Школе жен» ничего не заимствовал. Древнейшим из его источников является новелла ближайшего преемника Боккаччо Джованни Фьорентино, автора «Пекороне» (1378).

² Дувилье здесь тоже назван необоснованно.

³ Новелла Скаррона «Тщетная предосторожность» (1661), являющаяся одним из основных источников «Школы жен», представляет собой вольный перевод новеллы «Обманутый, несмотря на предосторожности» испанской писательницы XVII века Марии Сотомайор.

⁴ «Забавные ночи» (1550—1553) Страпаролы действительно являются одним из основных источников «Школы жен». Этот итальянский сборник новелл был рано переведен на французский язык и использован целым рядом французских писателей.

⁵ Автор этих строк, молодой литератор Донно де Визе, открывший печатную кампанию против «Школы жен», использовал старый полемический прием, которым в свое время орудовали критики корнелевского «Сида»,—он относил шумный успех «Школы жен» за счет достоинств ее актерского исполнения. В целом же отзыв Визе крайне противоречив и непоследователен.

⁶ Весь этот реакционный вздор совершенно не соответствует действительности и печатается нами здесь только для того, чтобы показать, до какого бесстыдства доходили недоброжелатели Мольера из правого, консервативного лагеря. К их числу, безусловно, следует отнести святошу Рошмона, автора приведенных строк о «Школе жен».

⁷ Буало был большим почитателем Мольера. Он посвятил ему свою 2-ю сатиру, в которой назвал Мольера «редкостным и славным умом», упомянул его в «Поэтическом искусстве» (см. выше) и в «Послании к Расину», в котором он взволнованно сообщает о смерти Мольера. Он часто говаривал публично, что ставит Мольера выше Корнеля и даже Расина, потому что из всех трех Мольер «больше всего схватил природу».

Тартюф

¹ «Тартюф» — наиболее острая в идейно-политическом отношении комедия Мольера, в которой великий драматург подверг беспощадному осмеянию ханжество и лицемерие. Несмотря на наличие в пьесе некоторых оговорок, противопоставляющих искренно верующих людей лицемерным святошам, комедия, по существу, направлена против религии, одурачивающей человека, превращающей его в маниака, в бессердечного эгоиста; пьеса дискредитирует наиболее «возвышенные» принципы христианской морали: аскетизм, человеко-

любие, милосердие, нестяжание, целомудрие. Раньше, чем принять свою окончательную форму, комедия пережила пятилетние мытарства, дважды запрещалась цензурой и трижды переделывалась Мольером. В своей первой редакции (1664) комедия рисовала Тартюфа духовным лицом, который, вкравшись в доверие богатого буржуа Оргона, ухаживал за его женой. Пойманный на месте преступления сыном Оргона, он ловко выпутывается из положения и остается в доме Оргона, чтобы и дальше водить за нос этого набожного простака. Эта редакция была запрещена за прямую насмешку над служителями культа. Во второй редакции (1667) Тартюф был переименован в Панюльфа и превратился из духовного лица в светское. Помимо ухаживаний за женой Оргона, он начал добиваться руки его дочери. Комедия стала вскрывать связи Панюльфа с полицией, судом и двором. Она была тоже запрещена сразу после премьеры за сходство ее героя с агентами тайного Общества святых даров. Наконец, в третьей редакции (1669) Тартюф снова получил свое прежнее имя, но остался светским лицом, связанным с высшими сферами. Комедия была разрешена Людовиком XIV к постановке после кончины его матери Анны Австрийской, главной покровительницы святош, и навсегда осталась в репертуаре.

² Дамис—сын Оргона, пойманный Тартюфа во время его ухаживаний за Эльмирой и донесший об этом отцу.

³ Эльмира намекает здесь на свою попытку отговорить Тартюфа от женитьбы на дочери Оргона Мариане, которая любит Валера и любима им.

⁴ Тартюф говорит так потому, что Оргон сделал его своим наследником и официально, по акту, передал ему все свое имущество.

Отзывы современников о «Тартюфе»

¹ Эти позорные строки написаны фанатиком Пьером Рулле, настоятелем церкви святого Варфоломея в Париже, носившим титул доктора Сорбонны. Он являлся рупором идей реакционной религиозно-политической организации—Общества святых даров.

² Ардуэн де Перефикс (1605—1671)—французский церковный деятель и историк, воспитатель Людовика XIV в бытность его дофином, с 1662 года—парижский архиепископ. Он был одним из главных вдохновителей травли «Тартюфа» Обществом святых даров. Данная заметка извлечена из архива Общества.

³ Madame—титул супруги старшего брата короля, герцога Орлеанского, носившего титул Monsieur. В данном случае идет речь о принцессе Генриетте Английской, дочери английского короля Карла I, которая была женой Филиппа I Орлеанского, старшего брата Людовика XIV. Одна из просвещеннейших женщин своего времени, она было горячей почитательницей и защитницей Мольера.

⁴ То-есть президент Парижского парламента (верховного суда). Эту должность занимал в данное время Гильом де Ламуаньон (1617—1677), оказывавший покровительство друзьям Мольера—Расину и Буало. Недавно стало известно, что он был тайным членом Общества святых даров.

⁵ Речь идет о комедии «Обманщик», то-есть о второй редакции «Тартюфа». Автор «Письма по поводу комедии об Обманщике», из которого извлечен данный отрывок, неизвестен, но он, безусловно, был дружественно настроен по отношению к Мольеру, которого можно считать вдохновителем этого «Письма».

Дон Жуан, или Каменный гость

¹ «Дон Жуан, или Каменный гость»—вторая знаменитая сатирическая комедия Мольера, написанная на популярную в театре XVII века тему испанского происхождения, оригинально разработанную Мольером. Обаятельному идальго Мольер придал черты французского аристократа XVII века, которого он обрисовал весьма жизненно и реалистично. Он сделал его феодальным хищником, самовластным, развратным, циничным и беспринципным. Его Дон Жуан то бравирует своим безбожием, то прикидывается святошей и как бы соревнуется с Тартюфом. Обличителем Дон Жуана выступает его слуга Станарель, тоже обрисованный с подкупающей жизненностью и метко разоблачающий поверхностное вольнодумство своего барина. Но Мольер наделил своего порочного героя также рядом привлекательных черт; он не превратил его в маску порока, не умолчал о внешнем блеске, присутствии аристократии, но показал, что и внешний блеск Дон Жуана, и его ум, и просвещенность не мешают ему попирает права и достоинство других людей. Разрабатывая испанский сюжет, Мольер воспроизвел не только все присущие испанской драматургии приемы построения комедии, но и традиционный финал пьесы, в котором земля разверзается и поглощает нечестивца Дон Жуана. Несмотря на такой «благонадежный» финал, клерикалы разгадали истинный смысл комедии и добились ее снятия после пятнадцати представлений.

² Inter nos—между нами (лат.).

³ То-есть свинью из стада Эпикура—выражение, заимствованное из одного послания Горация.

⁴ Сарданапал—имя нескольких ассирийских царей. В данном случае речь идет о Сарданапале IV (начало VIII в. до н. э.)—царе, прославившемся своим пристрастием к физическим наслаждениям и проводившем все время в оргиях.

⁵ В уста своего порочного героя, ни во что не верящего, Мольер вкладывает собственное отрицательное отношение к медицине, находящее отражение также в комедиях «Лжк

бовь-целительница», «Лекарь поневоле», «Господин де Пурсоньяк» и особенно «Мнимый больной».

⁶ Рвотное вино (le vin émétique)—лекарство, вызывавшее в тогдашнем медицинском мире споры и разногласия, одно время даже запрещенное к употреблению и разрешенное только после того, как его принял в 1658 году король.

⁷ «Серый монах»—бука, привидение, бегавшее, по народному поверью, ночью по улицам и избивавшее запоздалых прохожих.

⁸ Сганарель говорит под впечатлением беседы Дон Жуана с его отцом дон Луисом в предыдущем явлении, где Дон Жуан притворяется испытавшим религиозное «обращение», чем приводит в несказанный восторг своего старого отца.

⁹ Приведенная речь Дон Жуана содержит довольно прозрачную характеристику ненавистного Мольеру Общества святых даров, которое современники называли еще «заговором святош» (la cabale des dévots).

¹⁰ Появление призрака сначала в виде женщины под вуалью, затем в виде Времени с косою в руках является совершенно нехарактерным для мольеровского стиля мелодраматическим приемом, который к тому же совершенно не нужен, потому что сразу после этих двух призраков появляется статуя командора, которая и приносит Дон Жуану гибель.

Отзыв современника о «Дон Жуане»

¹ Лувр—дворец в Париже, построенный в XIII веке и являвшийся резиденцией французских королей. Труппа Мольера играла в это время в Пале-Рояле, являвшемся раньше дворцом кардинала Ришелье и расположенном против Лувра.

² До сих пор в точности не установлено, кто именно скрывается под именем «Б. А. де Рошмон». Есть предположение, что автором приведенного, наиболее решительного обвинения Мольера в безбожии является некий Барбье д'Окур (Barbier d'Aucour), который был также ярлым врагом Расина и театра вообще.

Мизантроп

¹ «Мизантроп»—лучший образец мольеровской «высокой комедии», в которой преобладает комизм интеллектуальный, философский, внешнее действие сведено до минимума, а на первый план выдвинута психологическая характеристика персонажей. Герой комедии Альцест—честный, благородный человек, находящийся в конфликте с лживым и пошлым аристократическим обществом. Он разоблачает эгоизм, царящий в этом обществе, все члены которого озабочены только личным преуспеянием. Он имеет мужество говорить о недостатках и пороках окружающих его людей совершенно открыто, чем наживает себе множество врагов. Эти враги упрекают его в несдержанности и бестактности. И действительно, Альцест киятится попусту, придирается к мелочам, читает всем совершенно неуместные нравоучения, ставя себя в смешное положение перед ничтожными людишками. Он донкихотствует, навязывая аристократическому обществу такие принципы, принятие которых было бы равносильно его уничтожению. Ведя имущественный процесс, он опирается на свою правоту и закон, решительно отказываясь хлопотать перед судьями о своем деле и даже готовый проиграть процесс, только бы доказать правильность своей критики общества. Альцест любит обаятельную, но пустую молодую вдову Селимену, окруженную многочисленными поклонниками. Он видит все недостатки любимой женщины, но верит, что его любовь поможет Селимене очистить душу «от накипи порока». Но Селимена—бездушная кокетка, зараженная ядом злословия; это становится ясно из записок, написанных ею двум маркизам, которые разглашают их содержание. Селимена скомпрометирована, поклонники оставляют ее, и все же она отвергает предложение Альцеста удалиться от людей. Альцест один отправляется в добровольное изгнание. Мы печатаем два больших диалога Альцеста с его приятелем Филинтом, который является умеренным, покладистым, дипломатичным человеком, во всем противоположным непримиримому Альцесту.

² Сатирический намек на эпизод из биографии Мольера, о котором рассказал его первый биограф Гримар: «Лицемеры были так раздражены «Гартюфом», что издали в Париже ужасную книгу, сочинение которой приписали Мольеру». Эта книга до нас не дошла.

Отзывы современников о «Мизантропе»

¹ Депрео—Буало, у которого была двойная фамилия (Буало-Депрео).

² Намек на ссору между Расином и Мольером, вызванную тем, что Расин отдал своего «Александра Великого» одновременно с труппой Мольера также Бургундскому отелю.

Мещанин во дворянстве

¹ «Мещанин во дворянстве»—социально-бытовая комедия Мольера, высмеивающая тягу разбогатевших буржуа к дворянскому образу жизни, манерам и мыслям. Яркое и точное изображение злоключений глупого буржуа, лезущего в дворянство, облечено здесь в изящную форму комедии-балета, лучшей из всех произведений этого жанра, вышедших из-под пера Мольера. Среди балетных сцен комедии выделяется так называемая «турецкая церемония» IV акта, изображающая посвящение Журдена в сан «мамамуши», организованное влюбленным в его дочку Клеонтом, выдающим себя за сына турецкого султана. Психологически эта сцена раскрывает основную черту характера Журдена—его

тщеславие, погоню за почестями и титулами. Те же черты, а также толстокожесть и бестолковость Журдена выявляются в открывающих комедию знаменитых, мастерски написанных Мольером сценах обучения Журдена всяким наукам и искусствам. Мы печатаем именно эти сцены, пользующиеся особенно широкой популярностью.

² Ситещ привозившийся в XVII веке из Индии, был предметом роскоши.

³ Журден поет один куплет из подлинной полународной песни, входившей в состав песенников XVII века.

⁴ Искусственно образованные названия различных видов силлогизмов (умозаключений) в формальной логике.

⁵ Эта знаменитая фраза Журдена постоянно цитируется в различных произведениях и письмах Маркса и Энгельса.

Плутни Скапена

¹ «Плутни Скапена» являются популярнейшим из мольеровских фарсов, чаще всего исполняемым на нашей сцене. Хотя фабула пьесы заимствована из комедии Теренция «Формион», однако по своей комедийной технике «Плутни Скапена» представляют весьма близкое подражание итальянской комедии масок, откуда взят прежде всего набор комедийных персонажей—стариков, любовников, любовниц, слуг,—располагающихся парами и контрастирующих друг другу по своему характеру («статические» и «динамические» роли). Кроме итальянской комедии масок, Мольер широко использовал в этой пьесе, как и во всех других своих комедиях, национальную фарсовую традицию. С ней связана, например, одна из знаменитейших сцен комедии—сцена с мешком, в который Скапен прячет старика Жеронта, а затем избивает его палкой, делая вид, что его избивают головорезы, ишущие Жеронта (действие III, сцена 2). Основной сюжетный стержень комедии образуют плутни Скапена, стремящегося соединить молодых людей Леандра и Октава с любимыми девушками вопреки воле их отцов. Для того чтобы выкупить возлюбленную Леандра Зербинетту, увозимую цыганами, Скапен изобретает целую историю о галере, на которой турки собираются увести сына Жеронта, если он (Жеронт) не пришлет за сына назначенный турками выкуп. Скупой Жеронт, которому жаль потерять и сына и деньги, разражается жалобами и проклятиями, повторяя много раз фразу: «За каким чертом пошел он на эту галеру!» Эта сцена заимствована Мольером у Сирано де Бержерака («Одураченный педант»), но бесконечно живее, тоньше и остроумнее оригинала. Мы приводим эту сцену из «Плутней Скапена», которую наш читатель сможет сам сопоставить со сценой из «Одураченного педанта» (см. выше).

Теоретические высказывания Мольера

¹ Основные теоретические высказывания Мольера по вопросам драматургии заключены в его полемической комедии «Критика на Школу жен», в которой Мольер ответил на выпады своих недоброжелателей, нападавших на него из-за угла, совершенно открыто, с подмостков своего театра. Сам Мольер назвал «Критику» «рассуждением в диалогах», потому что единственным содержанием пьесы является изображение в живом сценическом действии споров, разгоревшихся по поводу «Школы жен» в парижских салонах. При этом Мольер тонко высмеивает различные категории своих недоброжелателей, в числе которых оказываются и преувеличенно стыдливые светские дамы (Климена), и пустые, самонадеянные представители аристократической молодежи (маркиз), и завистливые к его успехам поэты (Лисидас). Всем этим отрицательным персонажам противопоставлен, как выразитель положительных взглядов, являющихся точкой зрения самого Мольера, Дорант. Его устами Мольер защищался от упреков в непристойности, в шутливости и в гаярстве и красноречиво декларировал свои права комического поэта, оспаривая ходячее мнение о большей трудности трагического жанра и о его первенстве по отношению к комическому жанру. По существу, Мольер ревизовал здесь основные положения поэтики классицизма и выдвинул целый ряд реалистических принципов творчества.

² В театре XVII века партер был стоячим и более дешевым, чем ложи и места на сцене. Зрители партера являлись потому наиболее демократическими в театре.

³ То-есть между стоимостью мест на сцене, самых дорогих в театре, и входной платой в партер театра.

⁴ Дорант говорит, как о живом человеке, о карикатурном театральном типе из комедии «Смехотворные жеманницы», наиболее ярко представившем все смехотворные черты прециозной аристократии.

⁵ Урания—тип рассудительной светской дамы.

⁶ Этот призыв Мольера ориентироваться на вкусы зрителя в противовес педантскому следованию «правилам», установленным школьными авторитетами, совпадает с аналогичными высказываниями Корнеля (в «Послании г-ну***», предпосланном печатному изданию его юношеской комедии «Субретка», 1637) и Расина (в предисловии к «Беренике», 1670); только Мольер ориентировался на вкусы несравненно более широких кругов зрителей, чем Корнель и Расин, которые подчинялись почти безоговорочно аристократическому вкусу.

Работа Мольера с актерами

¹ Материалы для суждения о принципах работы Мольера с актерами сосредоточены целиком в его второй полемической комедии—«Версальский экспромт» (см. выше, примечание к параграфу «Мольер об актерам Бургундского отеля»).

² Дюпарк играла в «Критике на Школу жен» роль Климены.

³ Эта фраза, звучащая очень современно, показывает, что Мольер в своей режиссерско-педагогической работе стоял прочно на позициях реализма.

⁴ Госпожа Мольер (Арманда Бешар) успешно исполнила в «Критике на Школу жен» роль разумной Элизы.

⁵ В дальнейшем разговоре оба маркиза, роли которых исполняют Лагранж и сам Мольер, бьются об заклад по поводу того, кого именно из них высмеял Мольер в роли маркиза в «Критике на Школу жен». Они ищут свидетеля и останавливают свой выбор на входящем Брекуре, играющем роль положительного придворного.

Мольер-актер

¹ Никола Пуссен (1593—1665)—знаменитый французский художник, основоположник классицизма в живописи. Шарль Лебрен (1619—1690)—художник, зарисовавший все главные события царствования Людовика XIV. Пьер Миньяр (1610—1695)—художник-портретист, друг Мольера.

² Данный документ заключает чрезвычайно ценное свидетельство о пользовании Мольера импровизацией. Оно принадлежит очень близкому к Мольеру человеку—его ученику и помощнику актеру Лагранжу, который вел ежедневную запись всех событий в труппе Мольера с 1659 по 1685 год (эта запись известна под названием «Реестра Лагранжа»).

³ Данное сатирическое изображение Мольера в трагической роли принадлежит его большому недоброжелателю комедиографу Антуану Монфлери, сыну толстого трагика Монфлери, высмеянного Мольером в «Версальском экспромте». Он ответил Мольеру полемической комедией «Экспромт отеля Конде», в которой в качестве реванша за насмешки Мольера над его отцом высмеял приемы исполнения трагедии самим Мольером.

¹ Приведенный отрывок, извлеченный из комедии «Зелинда, или Истинная критика на Школу жен» Донно де Визе, написанной в ответ на «Критику на Школу жен» Мольера, представляет ценный материал для суждения о творческом методе Мольера, как эмпирика-реалиста. Мольер изображен здесь под именем Эломира (анаграмма фамилии «Молиер»).

Монтировка комедий Мольера

¹ После смерти Мольера исполнение его комедий перестало являться монополией его бывшей труппы, а перешло также в руки враждовавшей с ним при его жизни труппы Бургундского отеля.

² Имеется в виду «летательная машина», то-есть подъемный кран, с помощью которого показывается в небе посланец богов Меркурий.

³ Очевидно, перспективный задник для «турецкой церемонии» IV действия или для «балета народов», завершавшего V действие.

¹ Для той же «турецкой церемонии», изображающей шуточное посвящение Журдена в сан «мамауши».

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ОСНОВАНИЕ ТЕАТРА ФРАНЦУЗСКОЙ КОМЕДИИ

РАСПОРЯЖЕНИЕ О СЛИЯНИИ ТРУППЫ БУРГУНДСКОГО ОТЕЛЯ С БЫВШЕЙ ТРУППОЙ МОЛЬЕРА

Его величество, желая объединить обе труппы, находящиеся в Париже, приказал мне оповестить их, что оно намерено сохранить у себя на службе тех, чьи имена написаны мной в этом списке. Его величество желает, чтобы это намерение его было исполнено совершенно точно. Те же лица, которые ему не подчинятся, лишатся отныне права играть комедию в Париже.

Шарлевиль, 18 августа 1680 года. Подпись: герцог де Креки¹.

Приведено в книге: К. М а н ц и у с,
Мольер, М., 1922, стр. 167.

КОРОЛЕВСКИЙ УКАЗ ОБ ОСНОВАНИИ ТЕАТРА ФРАНЦУЗСКОЙ КОМЕДИИ

Именем короля. Его величество распорядилось объединить две труппы актеров—Бургундского отеля и отеля Генего¹ в Париже, так что в будущем в Париже будет одна эта труппа. Чтобы сделать представления ее более совершенными, силами тех актеров и актрис, которых его величество включило в эту труппу, оно приказало и приказывает, чтобы труппа, составившаяся из этих двух трупп французских актеров, была единственной труппой и состояла из актеров и актрис, список которых, прилагаемый здесь, утвержден его величеством. И чтобы дать этим актерам средство все больше и больше совершенствоваться, его величество желает, чтобы в Париже играла одна эта труппа, и запрещает всем другим французским актерам играть в городе и предместьях Парижа без особого приказа его величества. Озаботиться исполнением настоящего приказа его величество поручает г-ну де Ла Рейни, главному начальнику полиции. Дано в Версале, октября 21-го дня 1680 года. Людовик. Кольбер.

Приведено в книге: К. М а н ц и у с,
Мольер, М., 1922, стр. 168

ЛИЧНЫЙ СОСТАВ ТРУППЫ В МОМЕНТ ОСНОВАНИЯ ТЕАТРА ФРАНЦУЗСКОЙ КОМЕДИИ

Шанмеле—целый пай.

Г-жа Шанмеле—целый пай.

Барон—целый пай.

Г-жа Барон¹—четверть пая и не будет больше играть.
 Пуассон—целый пай.
 Лагранж—целый пай.
 Г-жа Довилье—тысяча ливров пенсии и не будет больше играть.
 Г-жа Боваль—целый пай.
 Ла-Тюильри—тысяча ливров пенсии и не будет больше играть.
 Г-жа Мольер²—целый пай.
 Герен, ее муж—половина пая.
 Г-жа Белонд—целый пай.
 Г-жа Дебри—целый пай и будет платить тысячу ливров пенсии.
 Г-жа Даннебо—целый пай и будет платить тысячу ливров пенсии.
 Г-жа Дюпен—целый пай и будет платить тысячу ливров пенсии.
 Розимон—целый пай и будет платить тысячу ливров пенсии.
 Юбер—целый пай и будет платить тысячу ливров пенсии.
 Дюпен—пятьсот ливров пенсии и не будет играть.
 Г-жа Гио—половина пая.
 Анжелика дю Круази—половина пая.
 Резен—половина пая.
 Г-жа Резен—половина пая.
 Де Вилье—половина пая.
 Вернейль—половина пая.
 Дю Круази—тысяча ливров и не будет играть.
 Отрош—целый пай и будет платить тысячу ливров пенсии.
 Труппа состоит из четырнадцати актеров и двенадцати актрис, всего паев двадцать и одна четверть³.
 Его величеству угодно удержать одну половину пая, чтобы распорядиться ею по своему усмотрению⁴. Эта половина пая будет считаться сверх двадцати с четвертью паев.

Пенсионеры:

Старый де Вилье—тысяча ливров.
 Г-жа Монфлери—тысяча ливров.
 Г-жа Флоридор—тысяча ливров.
 Г-жа Бошато—тысяча ливров.
 Г-жа Брекур—тысяча ливров.
 Г-жа Луазильон—тысяча ливров.
 Дю Круази—тысяча ливров.
 Г-жа Ла-Тюильри—тысяча ливров.
 Г-жа Довилье—тысяча ливров.
 Дюпен—пятьсот ливров.

Список этот приведен в книге:
 J. Bonnassies, La Comédie
 Française, histoire administrative
 (1658—1757), Paris, 1874, pp. 54—57.

ХОДАТАЙСТВА АКТЕРОВ ОБ ИЗМЕНЕНИИ ИХ ПОЛОЖЕНИЯ

Все актеры обеих трупп повиновались, как только королевский приказ был им объявлен.

Некоторые из их числа, будучи убеждены, что их пай были уменьшены или что они были исключены по ложным донесениям, почтительнейше умоляют его величество соблаговолить выслушать их жалобы:

Дю Круази¹ указывает на то, что покойный Мольер сочинил для него многие оригинальные роли, и актеры соглашаются, что этого нельзя оспаривать; что он в такой же степени в состоянии играть на сцене, как прежде,

поскольку он вполне здоров и достиг всего сорока шести лет; что даже большинство актеров обеих трупп просит об его восстановлении с тем, чтобы он платил тысячу ливров пенсии, если будет угодно королю. (На полях приписка: «Дю Круази получит половину пая».)

Лагранж указывает, что так как его жене приходится производить расходы на роли, которые она играет, четверти пая недостаточно для того, чтобы она могла существовать; он покорнейше просит, чтобы ее удостоили половины пая, которую она имела раньше, или, если положение вещей останется без изменения, чтобы ее долю повысили до 2000 ливров. Многие актеры обеих трупп согласны на это, если король это одобрит. (На полях приписка: «Пай жены Лагранжа дает ей две тысячи ливров»³).

Девилье указывает, что он покинул видное предприятие в Руане, куда было вложено его состояние, что актеры Бургундского отеля уговорили его оттуда уехать, что он, ничего не заработав до сих пор, занял много денег на свою экипировку, дабы иметь возможность выступить перед королем, что он задолжал больше 8000 ливров, так как имеет жену и детей, и что он будет совсем разорен, если его величество не сжадется над ним. [...]

Вернейль, госпожа Дебри, Розимон и Юбер указывают, что они играют во всех комических пьесах оригинальные первые роли; они все покорнейше просят его величество снять с них обязанность выплачивать пенсионные деньги, тем более, что эти суммы не имеют большого значения для общих сумм прихода, но значат много для отдельных лиц. [...]

Дюпен указывает, что г-жа Довилье и г-жа Ла-Тюильри, имевшие, так же как он, лишь половину пая, получили пенсию в 1000 ливров, а он всего 500 ливров; он покорнейше просит, чтобы его уравнили с ними.

Все актеры покорнейше просят его величество обратить внимание на то, что согласно всегда существовавшему в их среде обычаю пенсии устанавливаются в соответствии с паями: 1000 ливров за целый пай, 500 ливров за половину пая и 250 ливров за четверть пая. Так как госпоже Довилье и госпоже Ла-Тюильри, которые получали по половине пая, назначена пенсия в 1000 ливров каждой, упомянутые актеры покорнейше просят, если его величеству не угодно будет снизить ее до установленных размеров, сообразовывать, чтобы все остальные отныне получали столько же. (На полях приписка: «Оставившие сцену актеры будут впредь получать пенсию в одну тысячу ливров».)

Актеры из отеля Генего уплатили около 40 000 ливров за помещение, в котором они играют; они покорнейше просят его величество назначить им арбитров для урегулирования споров, которые могут возникнуть у них с актерами из Бургундского отеля по этому поводу. (На полях приписка: «Им будут назначены арбитры для урегулирования споров».)

Все актеры покорнейше просят его величество сообразовывать назначить лиц, способных урегулировать распределение ролей. (На полях приписка: «Им будут назначены лица для урегулирования распределения ролей».)

Я удостоверяю, что приписка на полях настоящего документа сделана рукой герцога де Креки, первого камер-юнкера, в соответствии с устными распоряжениями короля от 22 и 26 августа 1680 года;

Буало³

Настоящий документ, непосредственно связанный с предыдущим, приведен в книге: J. B o n n a s s i e s, La Comédie Française, histoire administrative (1658—1757), pp. 58—61.

ПОДЧИНЕНИЕ АКТЕРОВ ПРИДВОРНОМУ ВЕДОМСТВУ

1

Распоряжение герцога Домона от имени короля относительно ролей, которые впредь будут играть Резен, Розимон и Брекур¹.

Все роли в комических пьесах, не принадлежащих Мольеру, которые Резен играл в отсутствие Брекура, будут поочередно исполняться тем и другим.

Роли в пьесах Мольера, больших и малых, в которых Розимон играет роли, исполнявшиеся Мольером, будут распределены между тремя актерами: им, Резеном и Брекуром, как они раньше распределялись между Розимоном и Резеном. Но так как Розимон отмечен в первую очередь для исполнения их при дворе, его величеству угодно, чтобы Брекур в первую очередь играл слугу в «Смешных жеманницах».

Вторые комические роли будут также в очередь исполняться Резеном и Брекуром, и его величеству, кроме того, угодно, чтобы не было внесено никаких изменений в его предшествующие распоряжения. Дано в Версале 12 июня 1682 года.

Герцог Домон

Приведено в книге: J. Bonpassies, La Comédie Française, histoire administrative (1658—1750), pp. 60—61.

2

Приказ по театру Французской Комедии

Распоряжения, которые будут поступать актерам от господ первых королевских камер-юнкеров, будут передаваться в руки генерального контролера королевских увеселений, который будет выдавать копии с них за своей подписью всякий раз, как актеры будут об этом ходатайствовать.

Что же касается труппы вообще и распределения ролей в частности, то никто из актеров не будет иметь права ни распределять эти роли, ни предпринимать что бы то ни было в театре иначе как с их согласия. В случае каких-либо затруднений они будут обращаться к своему начальству.

В отношении придворных спектаклей актерам будут указаны роли, которые они должны играть.

Дано в Версале 18 июня 1684 года. Подписано: герцог де Креки.

Приведено в книге: E. Despois, Le théâtre français sous Louis XIV, Paris, 1874, pp. 346—347.

ПОСЛЕДСТВИЕ СОЕДИНЕНИЯ ТРУПП

Актеры Бургундского отеля, в течение стольких лет носившие название единственной королевской труппы, были соединены с труппой короля 25 августа 1680 года. Это произошло по распоряжению его величества, данному в Шарлевиле 18-го того же месяца г-ном герцогом де Креки, губернатором Парижа, [...] и утвержденному королевским приказом от 21 октября.

Это объединение двух трупп, благодаря которому итальянские актеры стали обладателями Бургундского отеля, было тем более приятно для его величества, что соответствовало его намерению, как об этом уже было сказано, немедленно после смерти г-на де Мольера. Ныне в Париже имеется только одна эта труппа актеров короля, состоящая на жаловании у его величества. Она помещается в его отеле, на улице Мазарини, и дает спектакли ежедневно, без перерывов, что было нововведением весьма полезным для развлечений этого

превосходного города, в котором до слияния спектакли давались лишь три раза в неделю, а именно по вторникам, пятницам и воскресеньям, как это было заведено искони.

Эта труппа столь многочисленна, что часто спектакли даются в один и тот же день при дворе и в Париже, причем ни двор, ни город не замечают этого разделения. Спектакли вследствие этого играют много лучше, так как там соединены все хорошие актеры как для серьезных пьес, так и для комедий.

Приведено в книге: Molière jugé par ses contemporains, avec une notice par A. P. Malassis, Paris, 1877.

АКТЕРЫ В ПОИСКАХ НОВОГО ПОМЕЩЕНИЯ

Большой шум произвело здесь известие о затруднительном положении актеров, вынужденных выселиться с улицы Генего вследствие того, что монахи ордена св. Сульпиция, согласившиеся принять в свое ведение коллеж Четырех Наций, потребовали в качестве первого условия, чтобы актеров удалили от этого коллежа. Они уже пытались купить земельные участки в пяти или шести местах; но везде, куда бы они ни направлялись, священники поднимали такой крик, что даже странно. Кюре в Сен-Жермен л'Оксерруа уже добился того, что они не будут в отеле де Сурди, оттого что в их театре можно было бы ясно слышать орган, а в церкви были бы превосходно слышны скрипки. То же повторилось и на Савойской улице в приходе церкви св. Андрея. Кюре тоже обратился к королю и уверял его, что в его приходе остались только постоянные дворы и торговцы яйцами и птицей; если актеры обоснуются в ней, что его церковь окончательно опустеет. Большие августинцы тоже обращались к королю; от их имени говорил отец Лонброшон, провинциальный священник; но уверяют, будто актеры сказали его величеству, что эти самые августинцы, которые не желают иметь их соседями, сами являются постоянными посетителями спектаклей, что они даже хотели продать труппе дома, принадлежащие им на Анжуйской улице, чтобы те могли построить там театр, и что сделка была бы уже заключена, если бы место было более удобным. Господин де Лувуа¹ приказал господину де ла Шапель прислать ему план участка, на котором актеры намерены строиться на Савойской улице. Теперь ожидают решения господина де Лувуа. Тем временем в квартале большая тревога, так как все буржуа—а они все состоят на службе во дворе—находят весьма странным, что собираются внести смятение на их улицы. В особенности шумит господин Бильяр, который окажется прямо против дверей в партер; и когда ему сказали, что у него, таким образом, будет больше удобств, если он иногда захочет пойти развлечься, он весьма трагически отвечал: «Я вовсе не желаю развлекаться...»

Письмо Расина к Буало от 8 августа 1687 г. Приведено в книге: Oeuvres de Jean Racine, éd. Firmin Didot, Paris, 1838, p. 505.

ПРИМЕЧАНИЯ

Распоряжение о слиянии труппы Бургундского отеля с бывшей труппой Мольера

¹ Герцог де Креки—губернатор Парижа, первый камер-юнкер двора Людовика XIV.

Королевский указ об основании театра Французской Комедии

¹ Так называлась бывшая труппа Мольера, поместившаяся в отеле Генего после того, как Люлли захватил помещение Пале-Рояля, в котором она играла при жизни Мольера, для созданного им оперного театра—Королевской Академии Музыки.

Личный состав труппы в момент основания театра Французской Комедии

¹ Повидимому, ошибка в документе, так как Луиза Ле Нуар де Ла-Торильер, жена Барона, оставила сцену только в 1691 году.

² Она уже три года была госпожой Герен, но ее часто называли старым именем.

³ Итак, в театре Французской Комедии двадцать шесть актеров имели в своем распоряжении двадцать с четвертью паев. Количество членов труппы театра не было стабильным; постоянным было только количество паев. Чем больше в труппе было актеров, тем меньшее количество их получало полный пай. Если в труппе было много первоклассных актеров, владевших полным паем, труппа становилась меньше. Изменить количество паев в труппе мог только король, который время от времени распоряжался прибавить полпая тому или другому актеру. В 1686 году нормальное количество паев в труппе Французской Комедии было доведено до двадцати трех, и эта цифра оставалась неизменной в течение всего XVIII века.

⁴ Эти полпая король отдавал актерам, которых он приглашал лично, без согласования с труппой. Однако этим правом пользовался один Людовик XIV. После его смерти (1715) эти полпая ни одним королем не использовались.

Ходатайства актеров об изменении их положения

¹ Первый исполнитель роли Тартюфа в труппе Мольера.

² В качестве гарантированного минимума; это единственный известный случай подобной комбинации.

³ Этот документ подписал Буало-Пюиморен, брат знаменитого критика, который был контролером королевского казначейства.

Подчинение актеров придворному ведомству

¹ Распределение ролей в новых пьесах всегда являлось привилегией актеров, играющих данную пьесу. Однако наряду с актерами эта обязанность возлагалась также на авторов пьес, идущих в театре Французской Комедии. Только в тех случаях, когда пьеса была написана автором анонимным или отсутствующим в Париже, роли в ней распределялись придворными сановниками, камер-юнкерами. Данное распоряжение герцога Домона неправомерно расширяло права придворных сановников в вопросе распределения ролей.

Актеры в поисках нового помещения

¹ Франсуа-Мишель де Лувуа (1641—1691)—военный министр Людовика XIV, руководитель всей внешней политики Франции.

ОТДЕЛ ПЯТЫЙ

НЕМЕЦКИЙ
ТЕАТР

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА О ГЕРМАНИИ XVI—XVII ВЕКОВ

1

Великая борьба европейской буржуазии против феодализма дошла до высшего напряжения в трех крупных решающих битвах.

Первой была так называемая реформация в Германии. Ответом на призыв Лютера к бунту против церкви явились два политических восстания: сначала — низшего дворянства под предводительством Франца фон Зиккингена в 1523 г., а затем—великая крестьянская война 1525 года. Оба они были подавлены главным образом вследствие нерешительности наиболее заинтересованной партии, городской буржуазии [...]. С этого момента борьба выродилась в грызню между отдельными князьями и имперской центральной властью и имела своим последствием то, что Германия на 200 лет была вычеркнута из списка политически активных наций Европы. Лютеранская реформация установила в ней во всяком случае новую религию—именно такую, какая как раз нужна была абсолютной монархии. Не успели крестьяне на северо-востоке Германии принять лютеранство, как они были из свободных людей низведены до состояния крепостных.

Ф. Энгельс, Введение к английскому изданию брошюры «Развитие социализма от утопии к науке» (1892). К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1948, стр. 94.

2

Неистребимость протестантской ереси соответствовала непобедимости усиливавшегося бюргерства. Когда это бюргерство достаточно окрепло, его борьба с феодальным дворянством, имевшая до тех пор по преимуществу местный характер, начала принимать национальные размеры. Первое крупное выступление произошло в Германии—так называемая реформация. Бюргерство не было еще достаточно сильно и развито, чтобы объединить под своим знаменем все прочие мятежные сословия—плебеев в городе, низшее дворянство и крестьян в деревне. Прежде всех потерпело поражение дворянство; тогда поднялось крестьянское восстание, представляющее собой высшую точку всего этого революционного движения. Но города не поддержали крестьян, и революция была подавлена войсками владетельных князей, которые и воспользовались всеми ее выгодными последствиями. С тех пор на целых три столетия Германия исчезает из среды наций, самостоятельно и активно действующих в истории.

Ф. Энгельс, Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии (1886). К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., 1948, стр. 379.

В XIV и XV веках немецкая промышленность переживала значительный подъем. Место феодальной, сельской местной промышленности заняло городское цеховое ремесло, производившее на более широкие круги потребителей и даже на отдаленные рынки. Изготовление грубых шерстяных сукон и полотна становится постоянной, широко распространенной отраслью промышленности, а в Аугсбурге производятся даже более тонкие шерстяные и льняные ткани, а также и шелковые материи. Наряду с ткачеством широкое развитие получает и та соприкасающаяся с искусством отрасль промышленности, которую питала светская и церковная роскошь позднего средневековья: производство золотых и серебряных изделий, скульптура, резьба по дереву, медная и деревянная гравюра, оружейное дело, изготовление медалей, токарное производство и т. д. Подъему ремесла оказал значительное содействие ряд более или менее важных изобретений, наиболее блестящими из которых является изобретение пороха и книгопечатания. Рука об руку с промышленностью развивалась и торговля. Благодаря своей вековой морской монополии, Ганза³ вывела из состояния средневекового варварства всю северную Германию, и если с конца XV века она начала быстро приходить в упадок вследствие конкуренции англичан и голландцев, то все же великий торговый путь из Индии на север проходил еще, несмотря на открытия Васко-да-Гама, через Германию, и Аугсбург попрежнему оставался крупным складочным пунктом для итальянских шелковых изделий, индийских пряностей и всех произведений Леванта². Верхненемецкие города, в особенности Аугсбург и Нюрнберг, являлись средоточиями весьма значительного для того времени богатства и роскоши. Добыча сырья также возросла весьма значительно. Немецкие рудокопы являлись в XV веке самыми искусными в мире, и земледелие также вышло, благодаря расцвету городов, из своего примитивного средневекового состояния. [...]

Однако подъем национального производства Германии все еще отставал от развития производства других стран. Немецкое земледелие значительно уступало английскому и нидерландскому; немецкая промышленность стояла гораздо ниже итальянской, фламандской и английской, а в морской торговле англичане и особенно голландцы начали все более и более вытеснять немцев. Население все еще оставалось очень редким. Цивилизация в Германии существовала лишь спорадически, сосредоточиваясь вокруг единичных промышленных и торговых центров; интересы даже этих единичных центров далеко расходились, имея лишь немногочисленные точки соприкосновения. Юг имел совершенно иные торговые связи и рынки сбыта, чем север; между востоком и западом почти вовсе не было обмена. Ни один город не мог сделаться промышленным и торговым средоточием страны, каким для Англии был уже Лондон. Все внутренние сношения ограничивались почти исключительно береговым и речным судоходством и несколькими большими сухопутными торговыми дорогами, которые вели от Аугсбурга и Нюрнберга через Кельн в Нидерланды и через Эрфурт на север. В стороне от рек и торговых дорог лежало множество более мелких городов, которые, не принимая участия в обмене, продолжали спокойно прозябать в условиях позднего средневековья, не нуждаясь в большом количестве чужих товаров и мало работая на вывоз. Из сельского населения лишь дворянство входило в соприкосновение с более широкими кругами и новыми потребностями. Крестьянская же масса никогда не выходила за пределы ближайших местных отношений, и потому ее интересы ограничивались узким местным горизонтом. В то время как в Англии и Франции развитие торговли и промышленности привело к сцеплению интересов всей страны и тем самым к политической централизации, в Германии этот процесс привел лишь к группировке интересов по провинциям, вокруг местных центров и поэтому к политической раздробленности, раздробленности, которая вскоре должна была окончательно закрепиться, благодаря

выключению Германии из мировой торговли. По мере того как распадалась чисто феодальная империя, стала разрываться и связь между отдельными частями империи; крупные имперские владетели стали превращаться в почти независимых государей, а имперские города, с одной стороны, и имперские рыцари, с другой, начали заключать союзы то друг против друга, то против князей или императора. Имперское правительство, само не понимавшее своего положения, беспомощно колебалось между различными элементами, составлявшими империю, все более теряя при этом свой авторитет [...]. Если в этой путанице, в этих бесчисленных взаимно перекрещивающихся столкновениях кто-нибудь в конечном счете выиграл и должен был выиграть, то это были представители централизации в самой раздробленности, носители местной и провинциальной централизации, *князья*, рядом с которыми сам император все более и более становился таким же князем, как и все остальные.

Ф. Энгельс, Крестьянская война в Германии (1850). К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 115—117.

4

Итак, мы видим, что в начале ХУТ века разные сословия империи, — князья, дворяне, прелаты³, патриции⁴, бюргеры, плебеи⁵ и крестьяне, — образовывали чрезвычайно запутанную массу с чрезвычайно разнообразными, во всех направлениях взаимно перекрещивающимися потребностями. Каждое сословие стояло поперек дороги другим и находилось в непрерывной, то скрытой, то открытой, борьбе со всеми остальными. Тот раскол всей нации на два больших лагеря, который имел место в начале первой революции во Франции и который имеет место теперь на более высокой степени развития в наиболее передовых странах, был при тогдашних условиях совершенно невозможен, он мог бы лишь приблизительно наметиться только в том случае, если бы восстал низший, эксплуатируемый всеми остальными сословиями слой народа: крестьяне и плебеи. [...]

Группировка столь многообразных в то время сословий в более крупные единицы была почти невозможна уже в силу децентрализации, местной и провинциальной самостоятельности, промышленного и торгового отчуждения провинций друг от друга и плохого состояния путей сообщения. Эта группировка возникает лишь с всеобщим распространением революционных религиозно-политических идей в эпоху реформации. Различные сословия, примкнувшие к этим идеям или выступившие против них, объединили, правда с большим трудом и лишь приблизительно, германский народ в три больших лагеря: в католический, или реакционный, лютеровский — бюргерско-реформаторский, и революционный. [...]

Немецкая идеология, несмотря на опыт последнего времени, все еще продолжает видеть в борьбе, положившей конец средневековью, не что иное, как одни только яростные теологические раздоры. По мнению наших отечественных знатоков истории и государственных мудрецов, если бы только люди того времени могли столкнуться между собой относительно небесных вещей, то у них не было бы никаких оснований ссориться из-за земных дел. Эти идеологи достаточно легковверны для того, чтобы принимать за чистую монету все иллюзии, создаваемые эпохой или идеологами этой эпохи относительно нее самой. [...] О классовой борьбе, которая разворачивается во время этих потрясений, и о том, что начертанная на знамени политическая фраза является всегда лишь ее простым выражением, обо всем этом наши идеологи даже и теперь не имеют ни малейшего понятия [...].

И во время так называемых религиозных войн XVI столетия вопрос шел прежде всего о весьма положительных материальных классовых интересах; в основе этих войн также лежала борьба классов, как и в более поздних вну-

тренних кризисах в Англии и Франции. Если эта классовая борьба носила тогда религиозный отпечаток, если интересы, потребности и требования отдельных классов скрывались под религиозной оболочкой, то это нисколько не меняет дела и легко объясняется условиями времени. [...]

В то время как в первом из трех больших лагерей* в *консервативно-католическом*, собрались все те элементы, которые были заинтересованы в сохранении существующих порядков, т. е. имперские власти, духовные и отчасти светские князья, более богатое дворянство, прелаты и городской патрициат, под знаменем *бюргерской, умеренной лютеровской реформы* собираются все владельческие элементы оппозиции, масса низшего дворянства, бюргерство и даже часть светских князей, рассчитывавших обогатить себя путем конфискации церковных имуществ и желавших использовать удобный случай для того, чтобы добиться большей независимости от империи. Наконец, крестьяне и плебеи составили вместе *революционную партию*, требования и учение которой резче всего были формулированы Мюнцером".

Ф. Энгельс, Крестьянская война в Германии. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 126—132.

5

С отступлением Гейсмайера⁷ в Венецианскую область закончился последний эпизод крестьянской войны. Крестьяне повсеместно снова вернулись под власть своих духовных, дворянских или патрицианских господ; договоры, кое-где заключенные с ними, были нарушены, существовавшие ранее тяготы были увеличены огромными контрибуциями, наложенными победителями на побежденных. Самая величественная революционная попытка немецкого народа закончилась позорнейшим поражением и привела на время к удвоению гнета. Однако подавление восстания не ухудшило надолго положения крестьянского класса. То, что могли выколачивать из крестьян из года в год дворяне, князья и попы, выколачивалось, конечно, уже до войны; немецкий крестьянин того времени имел с современным пролетарием общее то, что его доля в продуктах труда ограничивалась минимумом средств существования, необходимым для поддержания его жизни и продолжения крестьянской расы. Таким образом, в среднем, больше здесь уже нечего было взять. Правда, не малое количество более зажиточных средних крестьян разорилось, многие зависимые крестьяне перешли в состояние крепостных, были конфискованы целые огромные площади общинных земель, значительное число крестьян вследствие разрушения их жилищ, опустошения их полей и общей анархии было обречено на бродяжничество или обратилось в городских плебеев. Но война и опустошения принадлежали к числу повседневных явлений этой эпохи, и в общем класс крестьян стоял слишком низко, чтобы вследствие повышения налогов могло получиться длительное ухудшение его положения. Последовавшие затем религиозные войны и, наконец, Тридцатилетняя война⁸ с ее многократными массовыми опустошениями и истреблением населения отразились на крестьянах гораздо тяжелее, чем крестьянская война; Тридцатилетняя война, в особенности, разрушила большую часть вложенных в земледелие производительных сил и этим, а также и одновременным разрушением многих городов, низвела крестьян, плебеев и разорившихся горожан на долгое время до состояния, близкого к ирландской нищете в худшей ее форме.

Ф. Энгельс, Крестьянская война в Германии. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 193—194.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ О ГЕРМАНИИ

Нельзя осуждать немцев за то, что они еще не слились в одну державу: не народ немецкий виноват в том, а географические и исторические отношения. Недействительно, под влиянием этих неблагоприятных обстоятельств, история Германии, по отношению к государственному единству, представляет, с XIII, или XIV века, совершенную противоположность тому, что мы видим во Франции. Начало развития в обеих странах было одно: империя Карла Великого постепенно распалась на мелкие государства, которые и по объему, и даже по характеру управления скорее можно сравнить с частными владениями, нежели с национальными державами. Королевская власть во Франции, императорская в Германии была очень слабою связью между раздробленными частями одного народа. Но во Франции эта центральная власть постепенно усиливается и, наконец, дает народу политическое единство; в Германии она все больше и больше ослабевает, так что в XVIII веке существует только по имени, а отдельные князья, сначала бывшие подданными императора, становятся независимыми государями, которые только на бумаге называются членами одной конфедерации, на самом же деле не хотят ни думать о национальных интересах, ни подчиняться имперскому сейму. Каждое великое событие, театром которого была Германия, подвигало судьбу нации к этому результату. Чтобы не заходить в слишком отдаленные времена, припомним ход событий с реформации. Она разделила Германию на две враждебные половины, и разделение это не было следствием какого-нибудь разноречия между стремлениями народа в южной и северной Германии, а только следствие того, что католик император, папа и баварские иезуиты успели удержать в религиозном повиновении области, ближайšie к центру их могущества, и насильственно подавить реформацию в южной Германии, чего не успели сделать в землях, более отдаленных от Рима, Вены и Мюнхена. Из двух враждебных партий протестантская напрягала все силы для ослабления неприязненной центральной власти, католическая находила себе главную опору не в императоре, а в герцогах баварских. Власть императора упала, власть отдельных князей возвысилась. Имперский сейм стал уже не органом союза, хотя и слабого, но все-таки общего национального союза, как то было прежде, а конгрессом двух враждебных коалиций, последнее слово которых всегда—угроза войною. Католики и сам император ищут покровительства Испании, протестанты—Англии, Дании, Швеции; поочередно те и другие—покровительства Франции; те и другие одинаково находятся под влиянием иноземцев, которые становятся покровителями немецким державам против немецких же держав. Мало-помалу, с ослаблением религиозного энтузиазма, ослабела и та связь, которая соединяла протестантов с протестантами, католиков с католиками: прежние крепкие коалиции исчезают; после Тридцатилетней войны нет прочного союза ни между протестантами, ни между католиками; вместо духа партий водворяется дух полного эгоизма. Благодаря чужеземному вмешательству отдельные князья становятся, по Вестфальскому миру, совершенно самостоятельными, из непокорных вассалов делаются независимыми от императора государями. На сейме каждый руководится только своими частными выгодами; сейм бессилен, а если имеет еще некоторую тень влияния, то влияние это уже открытым и законным образом находится в руках чужеземцев: Франция, Швеция, Дания имеют голос в совещаниях. Сам германский император заботился исключительно о выгодах своих наследственных владений, чуждых общим интересам немецкого народа: он действовал, как государь Венгрии, разных славянских и итальянских земель, лежавших вне границ Германии. Таково же было положение сильнейших князей, курфирстов саксонских, бывших королями польскими; духовные князья—архиепископы майнцекый, кельнский и трирский не имели даже и династического интереса: они руководились исключительно личными выгодами. Не будем уже говорить о раздвоенности

интересов по вопросам внутренней политики: как бы ни была беспощадна борьба партий, разделяющих народ во времена мира, но при внешней опасности со стороны чужеземцев все области страны, все партии народа имеют один общий интерес и соединяются для защиты. После Вестфальского мира не было и этого в Германии: с половины XVII века не было ни одной войны, в которой Германская империя являлась бы как одно целое: каждый раз, как только вспыхивала в Западной Европе война, одни из германских владетелей сражались за одну, другие за другую из враждующих сторон, хотя обыкновенно Германии не было, собственно, никакой нужды вмешиваться в войну. Да и могло ли быть иначе? Кроме влияния иноземцев, немецкие области вовлекались в чуждые им распри и потому, что сильнейшие из немецких князей владели государствами или провинциями вне Германии: саксонские курфирсты были также польскими королями, курфирсты бранденбургские владели Пруссией; таким образом, Бранденбург запутывался во все распри, касавшиеся Прусской области, и в XVII веке был государством наполовину чуждым Германии, а Саксония еще больше страдала от соединения с Польшею. Помераниею владела Швеция, Ганновером—Англия, и обе эти державы пользовались силами Ганновера и Померании, конечно, не для выгоды этих областей, а только по своим собственным расчетам. Бавария после Вестфальского мира постоянно искала у Франции помощи против Австрии. В эти чуждые национальным интересам, чуждые всякому помышлению об общем отечестве интриги и отношения сильнейших германских держав вовлекались, как их клиенты, десятки второстепенных и сотни третьестепенных князей и князьков, пользовавшихся правами политической независимости графов, баронов и рыцарей, архиепископов, епископов и аббатов и имперских городов.

Лессинг, его время, его жизнь и деятельность (1856). Н. Г. Чернфаиллевский, Поли. собр. соч., т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 12—14.

ПРИМЕЧАНИЯ

Классики марксизма о Германии XVI—XVII веков

¹ Ганза—торговый союз северо-немецких городов, образовавшийся в середине XIV века и просуществовавший до конца XVII века.

² Левант—средневековый термин, служивший у европейских народов сначала для обозначения Востока вообще, а затем, в XIII—XIV веках, употреблявшийся для обозначения стран, расположенных в восточной половине Средиземного моря.

³ Прелаты—духовные сановники в католической церкви.

⁴ Патриции—так называет Энгельс зажиточных средневековых бюргеров, игравших главную роль в городском самоуправлении.

⁵ Плеbei—низшие слои населения средневековых городов, представлявшие собой трудящуюся и эксплуатируемую зажиточными горожанами массу. Классики марксизма видели в средневековом плебействе зародыш новоевропейского пролетариата.

⁶ Томас Мюнцер (1490—1525)—вождь революционных крестьянско-плебейских масс во время Великой крестьянской войны 1525—1526 годов в Германии.

⁷ Михаил Гейсмайер (убит в 1528)—последователь Томаса Мюнцера, глава тирольских повстанцев в 1525 году, бежавший после поражения крестьян в Швейцарию и убитый подкупленным бандитом.

⁶ Тридцатилетняя война (1618—1648)—разорительная война между католическими и протестантскими государствами, происходившая главным образом на территории Германии и имевшая для нее весьма плачевные результаты: она привела к огромной убыли населения, к разорению и опустошению многих районов, к общему культурному регрессу и одичанию страны.

Чернышевский о Германии

¹ Вестфальский мир (1648), завершивший Тридцатилетнюю войну, внес значительные изменения в политические границы государств Западной Европы, и в частности отдельных немецких государств. Он признал и закрепил политическое распыление Германии на множество мелких государств и этим содействовал рефеодализации Германии.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР XVI ВЕКА

ЯКОБ РУОФ

НОВАЯ ИГРА О ВИЛЬГЕЛЬМЕ ТЕЛЛЕ¹

(1545)

ДЕЙСТВИЕ V

Вильгельм Телль и его соратники крестьяне.

Телль

Доколе будут нас лишать
Наместники, князья и знать
Угла родного, жен, детей
Жестокой злобою своей!
Они в довольстве долго жили,
А бедняков поработили,
Мы с ними на веку своем
Прав никаких не обретем.
Терпенья нет! Уж сочтены
Их власти и коварства дни.
Всех призываю к нам примкнуть
И бремя тяжкое стряхнуть.

Кунно Абалцеллен

Мне этот нравится совет,
Страдать уж больше силы нет!
На штурм мы замка вас зовем,
Бойницы, башни разобьем!
Не хочет больше наш народ
Терпеть насилье, тяжкий гнет.
Соединимся же в священном
Союзе для борьбы отменной.

Седьмой крестьянин

Согласен я итти за вами,
Не будем больше мы рабами,
В союзе крепком за тобой
Пойдем, о Телль, в последний бой.

Дворян изгоним из страны,
Отныне дни их сочтены.

Восьмой крестьянин

И я пришел теперь к решению,
Что наступило время мщенья,
Пойду охотно я за вами,
Чтоб рассчитаться с палачами.
Своих не пожалею сил,
Чтоб мир в кантонах наступил.

Девятый крестьянин

Скажите, кто же, поселяне,
Из вас не будет вместе с нами?²
Клянусь, такого не найти,
Кто б отказался в бой пойти.
Убил бы собственной рукой
Того, кто не пойдет за мной!

Двенадцатый
крестьянин

Долой отчаянье, сомненья,
Час наступил для гнева, мщенья,
Я отстою свой край и дом,
Поможет божья милость в том.

Телль .

Итти за нами вы готовы,
Так повторите ж слово в слово
За мною клятву вы, друзья,
Враги навеки нам князья!

Все поднимают руки и повторяют за Теллем:

Все и Телль

Клянусь, клянусь своей рукой,
Что с вами я отправлюсь в бой,
Добро и жизнь не пожалею,
Чтобы сломать дворянам шею.
Они роскошно пировали,
Из нас все соки выжимали,
Изгнать совместно мы должны
Дворян скорее из страны.
Опасности я не боюсь,
Вступаю смело я в союз!

Сцена, в которой Вильгельм Телль отправляется на штурм замка в Зарнене, а Ули из Грюбе собирает рождественские подарки. В это время в замке жена наместника намерена пойти в церковь и говорит своей дочери:

Жена наместника

Рождественская ныне ночь,
Пойдем со мною в церковь, дочь,
Горячим внемет бог мольбам,
И принесет он счастье нам.

Дочь

С тобой я в церковь не пойду,
Я лучше дома подожду,
Ведь в церкви много мужиков,
Пристать к девице всяк готов!

У ворот замка появляется Ули из Грюбе с рождественскими подарками, с ним шесть крестьян. Ули стучит в ворота. Кухарка слышит стук и говорит:

Кухарка

Эй, что так громко вы стучите!

Ули

Дружок, нам двери отворите,
Пришли крестьяне в светлый час,
Не бойтесь, дорогая, нас.
Мы пожеланье вам несем
Поздравить вас с христовым днем.

Кухарка

Но сможете ль вы поручиться,
Кто вы такие, что за лица
И почему в столь поздний час
Тревожить вы решили нас.

Ули

Бояться нечего вам, право!
Храним обычаи и нравы,

Пришли мы без оружия к вам
Отдать подарки господам.

Кухарка

Входите с именем Христа,
Да будет дверь вам отперта.
[. .]

Телль

(говорит своим соратникам перед штурмом замка):

Идем решительно и смело
Мы выполнять святое дело!
Когда раздастся рога зов,
Пусть каждый будет в бой готов.

Штурм замка. Когда замок в Зарнене завоеван крестьянами, слуги наместника бегут за отсутствующим хозяином. Найдя его, первый слуга обращается к нему:

Первый слуга

О ужас, ужас и беда!
Отсюда скройтесь навсегда,
Крестьяне замок весь сожгли,
Мы еле ноги унесли.

Другой слуга

Что за отчаянье, несчастье!

Наместник

Конец пришел здесь нашей власти,
Бегите же отсюда прочь,
За вами—я, жена и дочь.

Слуги уходят.

Наместник *(один)*

Дрожу от гнева и позора,
Меня изгнала эта свора
Швейцарских мужиков, что мне
Принадлежали все в стране.
Я отомщу им, нет сомненья,
Их разгромлю без сожаленья,
А этот день, пройдут года,
Я не забуду никогда.

Jacob Ruoff (Ruf), Das neue Tellenspiel (1545). Напечатано в книге: «Schweizerische Schauspiele des XVI Jahrhunderts, bearbeitet von J. Bächtold», Band III, Zurich, 1893, pp. 116—130. Перевод Э. И. Глухаревой.

ШКОЛЯР В РАЮ¹

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Странствующий школяр.

Крестьянин.

Крестьянка.

Крестьянка *(входит)*

Увы, как часто я вздыхаю,
Когда о прошлом вспоминаю,
О той поре, когда был жив
Мой первый муж, теперь покойный.
Ах! он был человек достойный,
Был кроток и благочестив!
Его любила я сердечно,
И он меня любил, конечно.
Теперь всему пришел конец,—
С другим пошла я под венец,
Но преждему он не под стать:
Скупой, богатым хочет стать.
Все прячет, держит под ключом,
Уж нет свободы мне ни в чем!
Ах, мой старик был лучше много,
Я за него молюся богу,
Ему хотела б я служить
И чем возможно удружить.

Школяр *(входит)*

Мамаша! Я сюда являюсь
И вам смиренно представляюсь:
Ко мне пребудьте благосклонны!
Я человек весьма ученый,
Я в книгах много прочитал,
Что только можно, все узнал,
О чем твердят в стихах поэты.
Школяр я, странствую по свету
И видел много стран и сел.
Я из Парижа к вам пришел,
Из райского пришел я края.

Крестьянка

Как? Вы пришли сюда из рая?
Да что вы! Да не может быть!
Позвольте мне вас расспросить:
Вы муженька там не видали?
Он умер—будет год едва ли.
Он кроток был и прост к тому ж!
Ах! верю я, в раю мой муж!

Школяр

Там было много всяких душ...
Но вы скажите, в чем он был,
Какое платье он носил?
Его узнаю я по платью.

Крестьянка

Могу вам с легкостью назвать я.
Он в шляпе был светлолиловой
И в простыне почти что новой,—
Вот все, что было у него,
По правде, больше ничего.

Школяр

Теперь его я узнаю -с.
Он бродит без штанов в раю!
В лиловой шляпе он франтит
И простыней едва прикрыт.
Другие славно там живут,
И угощаются, и пьют,
А у него нет ни гроша,—
Печальна бедная душа,—
И должен в бедности просить
Он подаюnya, чтобы жить.
Вот как живет ваш муж несчастный.

Крестьянка

Ах, муженек, мне жаль ужасно,
Что ты в такой нужде живешь
И даже гроша не найдешь,
Чтоб в баню иногда сходить!
Позвольте, сударь, вас спросить,
Вернетесь в рай вы как-нибудь?

Школяр

Я завтра отправляюсь в путь.
В раю я—через две недели.

Крестьянка

Ах, если бы вы захотели
Посылку мужу передать!

Школяр

Посылку я согласен взять,
Но я прошу вас, поспешите.

Крестьянка

Одну минуту обождите,
Я сразу соберу пакет.

(Уходит.)

Школяр - (один)

Глупее этой бабы нет!
И, право, будет очень кстати,
Что принесет она мне платье.
Мне деньги тоже пригодятся,
Сумею с ними я убраться,
Покуда муж ее второй
Не повстречался здесь со мной.
Боюсь я, что этот муж
Мне позавидует к тому ж.

Крестьянка (входит)

Вот здесь двенадцать золотых,
Пожалуйста, возьмите их,—
Они до нынешнего дня
В земле лежали у меня,
В хлеву, где стояло для коровы.
А вот для старика обнови:
Сюда вложила я сукно,
Годится на костюм оно,
Штаны, рубашку и жилет,
Карманный ножик и кисет.
Скажите, это лишь начало,
Пошлю ему еще немало.
Спешила это я отправить,
Чтоб от нужды его избавить.
Он кроток был и нравом тих
И мне милее из двоих!

Школяр (берет узелок)

Теперь сумеет ваш проказник
Принарядиться каждый праздник,
С друзьями раздавить по чарке
Или сразиться с ними в карты.

Крестьянка

А долго будете в пути?
Туда не близко вам итти.

Школяр

Дорога в рай трудней, чем в ад.
Не скоро буду я назад.

Крестьянка

Ну, если так, то может статься,
Что снова будет он нуждаться,
Вот здесь богемские гроши,
Возьмите для его души.
Скажите: кончим молотьбу—
Еще я денег наскребу,
От мужа потихоньку скрою,
В хлеву подальше их зарюю,
Как сделала на этот раз.
А этот талер—пусть для вас
За труд в награду будет он.
Снесите ж муженьку поклон.

Школяр уходит.

(Громко поет.)

Развеселись, крестьянская девица.

Крестьянин (входит)

Старуха, что с тобой случилось?
Чего ты вдруг развеселилась?

Крестьянка

Мой муж, я с радостью большой!
Порадуйся и ты со мной!
Школяр зашел к нам отдохнуть,
Из рая прямо держит путь.
Он видел мужа моего
И рассказал мне про него,
Что тот живет в нужде суровой
И ходит в простыне не новой,
Лиловой шляпою покрыт,
Без денег, без штанов сидит.
И это, верно, оттого,
Что схоронили так его.

Крестьянин

Уж не взбрело ль тебе на ум
Ему послать туда костюм?

Крестьянка

Ну да, конечно. Заодно
Ему послала я сукно,
Штаны, рубаху и жилет
И мелких денег на обед,
Чтоб не ходил в раю голодный.

Крестьянин

Ты поступила превосходно.
А как он выглядел, скажи,
Его приметы опиши.
А также, по какой дороге
Его теперь уносят ноги.

Крестьянка

Он с желтой сумкой на груди
И с узелочком позади.
О! У него ученый вид!
Он вниз по улице спешит.

Крестьянин

Боюсь, что денег слишком мало
Ты мужу на тот свет послала.
Теперь послушайся меня,
Веди скорей сюда коня.
Хочу посланца я догнать
И денег от себя послать.

Крестьянка

Спасибо, миленький дружок!
Ты самый лучший муженек!
Тебе я это заслужу
И после смерти удружу!

Когда прибудешь на тот свет,
Получишь от меня пакет.

К р е с т ь я н и н

К чему вся эта болтовня?
Вели скорей седлать коня,
Чтоб мог нагнать я обормота,
Пока он не достиг болота.

К р е с т ь я н к а уходит.

О господи! Ну и жена!
Корова чистая она!
Дубина! Дура! Остолоп!
Ей басни вбили в медный лоб!
Такой дурехи не сыскать.
Она придумала послать
Посылку мужу своему,
Который умер год тому!
Все это школяра уловки,
Уж он дождется потасовки.
Его в момент догнать сумею
И накладу ему по шее,
Пинков досыта надаю,
Пакет и деньги отберу.
Потом к жене домой направлюсь
И с ней по-своему расправлюсь,
Я ей наставлю синяков,
Я надаю ей тумачков,
Я обломаю ноги ей
И глупость вышибу из ней.

К р е с т ь я н к а *(входит)*

Ну вот, твой конь уже готов,
Скорей садись, и будь здоров.

К р е с т ь я н и н и к р е с т ь я н к а
уходят.

Ш к о л я р *(входит с узелком)*

Да, мне сегодня пофартило!
Добра немало привалило!
Побольше этаких бы вдов,
Для каждой сбегать в рай готов!..
Ой, ой! Кто это там ко мне
Несется рысью на коне?!
Что если это муж второй
Задумал встретиться со мной?
Скорей припрячу узелок
Сюда, в шиповник, за пенек!
Ой, наказание! Ой, беда!
Он приближается сюда!
Засуну под кафтан суму,
Чтоб не узнать меня ему,
И стану с палкой у болота,
Как будто здесь я жду кого-то.

Везжает к р е с т ь я н и н верхом.

К р е с т ь я н и н

Здорово, человек, здорово!
Ты не видал ли здесь другого?
Он с желтой сумкой на груди
И с узелочком позади.
Он должен был здесь пробежать.

Ш к о л я р

Видал, видал, как не видать!
Он здесь бежал наискосок
Через болото и в лесок.
Его за кочками в болоте
Вы мигом без труда найдете.
Тяжелый узел он тащит,
Пыхтит, потеет и сопит.

К р е с т ь я н и н

Он самый! Это он и есть!
В болото вздумал он залезть,
Но не спасется от меня.
Любезный, поддержи коня.
Пешком я перейду болото
И доберусь до обормота.
Уж я его поугошу!
Уж я мерзавца поучу!
Я изобью его,—пускай
Он синяки уносит в рай.

Ш к о л я р

Священника я поджидаю,—
Когда он здесь пройдет, не знаю.
Я вам охотно услужу,
Коня за повод подержу.

К р е с т ь я н и н

Ну вот, постереги коня,
Получишь крейцер от меня.

К р е с т ь я н и н уходит.

Ш к о л я р *(один)*

Не беспокойтесь о коне—
Он знатно пригодится мне!
Удачный выдался денек,—
Штаны, и деньги, и конек!
Сегодня счастье светит нам
Действительно по всем статьям.
Жена одеждой нас снабжает,
А муж лошадку прибавляет.
Он добрый. Сам пешком идет,
А мне лошадку отдает.
Какой хороший человек!
Его мне не забыть век.
Вот этот если и помрет,
В рай непременно попадет,

А я согласен для него
Стащить имущество его.
А впрочем, нечего зевать—
Скорее надо удирать,
Не то как раз усядусь в лужу—
С ним разговоры будут хуже!
Прихлопнет сразу он меня
И за штаны и за коня.
Ну, ну, коняга, поезжай,
Вези меня скорее в рай,
В трактир, где жареные куры!
Пушкой в болоте бродит дурень!
(Уходит с лошадыю.)

К р е с т ь я н к а (входит)

Мой муженек ушел в обед,
Уж вечер, а его все нет.
Я беспокоюсь за него—
Уж не случилось ли чего?
•Смел ли школяра догнать,
Успел ли деньги передать?
Ужасно много мне забот—
Свинья забралась в огород!
(Уходит.)

К р е с т ь я н и н (входит)

А где же конь? Ах, дьявол, черт!
Обманут я за первый сорт.
Ах я дурак! Совсем похоже,
Что это он же спер одежду,
Коня, и деньги, и сукно,—
Все проворонил заодно!
А вот и женушка моя
Сюда приперлась не к добру.
Шалишь! Ну, ей-то я навру.
А я-то думал ей расправу,
Вернувшись, учинить на славу
За то, что так глупа была
И вору деньги отдала,
И что же?—черт лягай меня!—
Сам подарил ему коня.

К р е с т ь я н к а (входит)

Зачем пешком ты возвратился?
Что, деньги взять он согласился?

К р е с т ь я н и н

Он мне сказал, что труден путь,
И чтоб он мог передохнуть
И в рай скорей он угодил,
Ему коня я одолжил.
Когда посылочку твою
Он старику отдаст в раю,
Ему же сдаст он и коня.
Ну, женка, хвалишь ли меня?

К р е с т ь я н к а

Да, муженек мой дорогой,
Весьма довольна я тобой.
Я душу добрую твою
И уважаю и ценю.
Бог даст, и ты на днях помрешь
И в рай наверно попадешь.
Ступай туда хоть голышом—
Я позабочусь обо всем.
Тебе я в рай отправлю вслед
Штаны, рубаху и жилет,
Цыпляток, свинушку, корову!
Я послужить тебе готова,
Мой муженек, со всех сторон,
И до и после похорон.

К р е с т ь я н и н

Отлично, милая жена.
Но просьба у меня одна—
Держи про этот рай в секрете,
Чтоб не проведали соседи,—
Ведь здесь духовные дела.

К р е с т ь я н к а

Я всех соседей обошла
И все подробно рассказала,
Что мужу на тот свет послала.
И были все со мною рады,
И хохотали до упаду,
И вспоминали муженька,
И поздравляли все меня.

К р е с т ь я н и н

Тебя поздравит черт рябой!
Они смеялись над тобой.
Мне в наказание ты дана!
Ступай, готовь обед, жена.

К р е с т ь я н к а

Я буду ждать тебя, дружок.
(Уходит.)

К р е с т ь я н и н

Вот, говорят, судьба иль рок,
А я скажу—несчастье злое
Иметь сокровище такое,
Таковую дуру без понятия!
Наденьте на корову платье,—
Ну, как ни повернись—корова,
Не говоря худого слова!
Ну как добро тут сохранить?
Цепной собакой надо быть
И день и ночь следить со страхом;
Чуть отойдешь—пойдет все прахом.
Супруг годами собирает—

Жена в минуту промотает.
Но я скажу вам по секрету,
Что можно вынести и это,
Была бы смиренная она
И мужу добрая жена.
Бывает часто, мне сдается,
И муж случайно поскользнется,
Ошибку сделает в делах
И очутится на бабах.

Так лучше, чем считать ошибки,
Прощать друг другу все с улыбкой!
Не будет свары в доме там,
Чего Ганс Закс желает вам.

Hans Sachs. Fahrendt Schuler im
Paradies (1557). Напечатано отдель-
ным изданием в серии «Школьный
клуб», Гиз, М.—Л., 1930. Пере-
вод Е. Г. Полонской.

КОРЗИНА РАЗНОСЧИКА

Работник

Послал хозяин за вином,
А где достать, ни-ни о том.
Спасибо, помогли соседки:
Спрошу у пекаря в беседке.
Обедать сели; не подашь,
Головомойка, ералаш.
А только, голову сломя,
Поспеть за блюдами тремя.
Гляди-кося! Перед таверной
Торгаш с своею благоверной!
Ну, как па диво не взглянуть!

Разносчик

*(ставит наземь корзину и говорит
жене)*

Взвали-ка на плечи, и в путь.

Разносчица

Взвали! По рылу ль будет
честь?

За то ль тебе корзину несть,
Не пропуская ни двора,
Что проигрался ты вчера?
Когда б ты так же, не усердней,
Смотрел за делом, как за зернью,
Давно скопили б мы запас
И денежки б текли у нас
Не вон, не из сеней, а в сени.

Разносчик

Наслушался нравоучений!
Долбила ночь, звенит в ушах.
Хоть днем отстала бы на шаг.
Да разве зря играть я сел?
Я, дура, выиграть хотел.
Ну ладно, больше не пили.
Бывало, в те же короли
Какой приваливал барыш!
Про это ты не говоришь?
Ужо счастливей карту выну.
Ну, трогай. Подымай корзину.
Тащи. Не ранний час,—обед.

Разносчица

Как есть отпетый дармоед!
Тащи! А я вот погожу.
Гнешь горб, а служишь картежу.
Тебя хоть семь потов пройма,
Все по ветру развеет мот.
Теперь, когда б не пуст карман,
Купили б пряников, румян,
Иголок, ниток, бус, перчаток,
Пополнили бы недостаток.
Как спросит,—нет,—мужик не
ждет.

В базарный день какой расчет
В село без этого товара.

Разносчик

Ну, ладно, трогай, кончим свару.
Уж так и быть, даю зарок:
Я в карты больше не игрок.
Небось, довольна, образина?
Ну, трогай. Подымай корзину.
Что ж ты кобенишься при всех?
Не стыдно, что ли? Срам и смех.

Разносчица

Скажи-ка, дурень, сколько раз
Ты зарекался, как сейчас?
Зарок твой крепок, да пока
Не налетишь на игрока.
С лица он друг тебе и брат,
А сам тебя очистить рад.
Ты шалый: как увидишь кости,
Уж думаешь, что счастье в гости.
А у прохвостов, на беду,
Почище счастья вещь в ходу.
Обман тебе не по уму,
Вот и нищаем потому.
Пусть до тех пор стоит корзина,
Как карт не будет и помину,
А хочешь, сам носи пока.

Разносчик

Ну, поваляли дурака,
Пора и дело знать, жена.

Придут, увидишь, времена,
Богаты, сыты будем оба.

Разносчица

С тобой их не видать до гроба.
Пока ты жив, мне свет не мил.
Последнее чужим скормил.
Весь год до ночи, в зной, в

погоду
Кряхти, а что с того доходу?
Что хожено и прето даром
По ярмаркам да по базарам!
Год—весь он вот, а всей поживы,
Что шерсти от овцы паршивой.
Добро б и это, а долги?
Подумай-ка и не солги.
А ты мне говоришь—корзина.

Разносчик

Слышь, Эльза, в том и ты по-
винна.
Тут и твоя рука, заметь,
Что мимо протекает медь.

Разносчица

Что все продул, моя рука?
Скажи, пропащая башка!
Ответь и не вилай, как пес!

Разносчик

Ну да,—лишь выйдем мы вразнос,
Суешь за пояс фляжку с водкой
И бесперечь полощешь глотку.
Немудрено, что тяжело
С корзиной стало: разнесло,
Отъелась, ну и зад мясист.

Разносчица

Да как ты смеешь, брандахлыст,
Нахально придираешься к заду?

Разносчик

А так, что нет с тобою сладу,
Кругом и моты и лентяи,
Одна она у нас святая.
А как ведь до вина падка!
Не вытащишь из кабака.
Мне мерки много, знаю честь,
Ей—две и пирогом заешь.
Ты думаешь, таким порядком
Спознаемся когда с достатком—
Я с картами, а ты за кружкой?
Мы на один покрой друг с дружкой,
И лучше б ты молчала, мать.
Давай корзину подымать.
Берись, я подопру плечом.

Разносчица

Не приневолишь нипочем,
Хотя б как чиж ты заливался,
Как козлик прыгал и лягался.
Пускай стоит, коль лень нести,
Мне в Форгейм, нам не по пути.

Разносчик

Тащи, тащи-ка, не толкуй.

Разносчица

Нет, сам потащишь, обалдуй.

Они хлещут друг друга мешками. Работник
разнимает их. Они разбегаются.

Работник

Бой баба! Он понес урон.
Да я-то что ловлю ворон?
Ведь этак делу посторонний,
Гляди, и полдник провороню.
Ну, помогай теперь проворство,
А то кишкам придется черство.
{Уходит}.

Входит господин с госпожою.

Господин

Куда пропал работник Гайнц?
Как видно, к виноделам в Майнц?
Ждем полчаса их благородья,
Три четверти, обед в исходе,
Три блюда—это час в обрез,
А Гайнца нет как нет,—исчез!
Но чем же занят он, однако?

Госпожа

Скорей всего петушьей дракой.
Наслушаемся отговорок.
Товар в питейных нынче дорог
И не по силам никому,
И Гайнц не сможет потому
Опять оправдываться давкой
Прислуги перед винной лавкой.
Да вот он, легок на помине,
Бредет честь-честью, рот разиня.

Работник

Благослови вас бог вином!

Господин

Аминь! Ну а тебя—бревном!
Вот посылать кого за смертью!
Куда тебя носили черти?
Пока ты пропадал в подвале,
Мы рот сухою ложкой драли.
Зато и я с тобою квит:

Авось и видом будешь сыт,
Но от обеда не взыщи,
Остались кости да хрящи.
Не нам, себе будь благодарен.

Р а б о т н и к

Ах, не сердчайте, милый барин,
Тут любопытный вышел спор.
Я—слушать, вот и не был скор.
Разносчица близ кабака
Костила мужа-игрока
За то, что проигрался мот,
Корзины в руки не возьмет.
Он то да се, сначала лаской,
Потом резонами, острасткой,
Ну ладно, думает, заставил.
А баба—женщина без правил:
Корзину об земь, и со слов
Дошел их спор до тумачков.
Друг дружку знатно б истузили,
Когда бы их не растащили.
Помог я, розняли ватагой.
Чуть встали, друг от друга тягу.
Вот этим-то и был я занят.

Г о с п о ж а

Ну что ж, за дело! В пользу
станет.
Разносчик предостережен—
Проигрываться не резон.
Будь торгошницей, я шаталу
Еще не так бы отчитала.
И тоже б не взялась за гуж.

Г о с п о д и н

Будь я той торгошницей муж,
То, даже больше проиграв,
Не позабыл бы мужних прав.
Я б настоять на том сумел.
Носить есть женщины удел.
Возьмешь ли носку или роды,
Она носильщик от природы,
Да и закон на то один:
Кем дом стоит, тот господин.
Пускай и носит не переча.

Г о с п о ж а

На это вот что я отвечаю.
А если, скажем, тряпка муж
И прочим не взял чем к тому ж?
За что ему такая честь?
Не след ли тут корзину несть
Такой породе человечей?

Г о с п о д и н

А чья порода, я отвечаю,
В нарядах, шитых для соблазна,

Срамит своих мужей заглазно?
Увешается до коленок,
Потом сбывает за бесценок,
И снова—ленты, веера.
Не ваша это ли сестра?
Такой корзина не по чину?

Г о с п о ж а

Учить такую есть причина:
Тайком, от мужа позади,
Хозяйству в доме не вреди.
Такой корзина и по праву.

Г о с п о д и н

А ты-то многим лучше, пава?
Я б показал, кто голова!
Навьючил бы, как дважды два!
Сама б взяла, не отвертелась.

Г о с п о ж а

Мне б это посмотреть хотелось.
Насчет корзины ты напрасно,
Я совершенно не согласна.
Не тронула б, и кончен бал.

Г о с п о д и н

А ежели б я приказал?
Уж я б прибрал тебя под ноготь.

Г о с п о ж а

И все равно не стала б трогать,
Хоть десять раз бы подобрал,
Когда б ты деньги проиграл.

Г о с п о д и н

И ты б ослушалась? Ответь!

Г о с п о ж а

Не стала б даже я глядеть
Ни на тебя, ни на поклажу.

Г о с п о д и н

Вот я затылок те наглажу,
Ты будешь, дьявол, рассуждать!

Г о с п о ж а

Попробуй, только раз погладь.
Набрасываются друг на друга с кулаками.
Вот я дружкам своим пожалуюсь,
Что бьешь всем насмех. чтоб
сбежались.

Г о с п о д и н

За злой'язык тебя я бью,
За прыть, за дерзость за твою.
И до тебя жил не в грязи.

Г о с п о ж а

Ну, что ж ты оробел? Тузи.

Оба убегают.

Р а б о т н и к

Я в жизни ко всему привычен,
А сколько слез и зуботычин!
Должно, своя причина в этом:
Корзина, надо быть, с секретом.
Вперед, как с воли прибегу,
Про то, что видел, ни гу-гу.

Входит к у х а р к а с уполовником.

К у х а р к а

Скажи-ка, Гайнц, ты тут вертелся,
С чего сыр-бор их загорелся?
Я тут служу девятый год
И знаю хорошо господ.
У них не только что баталий,
Размолвок люди не видали.
В довольстве жили без помех.
Так что ж их навело на грех?

• Р а б о т н и к

Пошел я покупать вино.
У кабака полным-полно.
Об чем шумят? Я—остановку.
Торговцу говорит торговка:
«Ты проигрался, и отлично.
А я носить товар отвычна.
Бери корзину, мне не жалко»
Тут и случилась перепалка.
Я это нашим по порядку,—
Смеется барыня украдкой:
«Хвалю разносчицу за нрав.
Пусть гнет загорбок, кто неправ».
И был бы барину урок,
Когда б он тоже был игрок.
Так с этой ивовой плетушки
И перешли на колотушки.
Цена ж корзине—медный грош.

К у х а р к а

И я стояла бы за то ж.
За правый торгошихин суд.
Пусть те корзину понесут,
Кто деньги зря мотать не слаб.

Р а б о т н и к

Нет, у меня ты понесла б.
Когда бы я твой муж законный,
Учил что мочи есть, до стону б.

К у х а р к а

Кого? Меня?

Р а б о т н и к

Тебя.

К у х а р к а

Слабенек.

Под лавку сунула б, как веник,
И на тебе, приткнув корытом,
Болтушку б съела с аппетитом.

Р а б о т н и к

Опомнись! Я тебя, кощунья!
Сейчас же подбери-ка слюни!
Да будь таких вас трое даже,
Не бойся, будь покойна, слажу;
Скажи, откуда что берется!

К у х а р к а

У, гад! И он туда ж бороться!
Чем сопротивишься тому,
Как пыль столбом я подниму?
Да я и не твою корзину,
Тебя, как сумку, наземь скину.
Свалю, вот и лежи во рву,
А то и ухо оторву.

Р а б о т н и к

Молчать! Заткни сейчас же глотку,
А то—сапожною колодкой,
Да так, что засквозишь, как сито.

К у х а р к а

Есть и у нас, не лыком шиты,
Да жаль, мою свинья стащила,
Сейчас бы съездила по рылу.
Я б навела тебя на путь,
Кому из нас заплечье гнуть.
Ты под корзиной погулял бы!

Р а б о т н и к

Нет, ты б побегала, кувалда!
С тех пор как в мире грешено.
Ты срама понесла пятно.
А про тебя толкуют глухо,
Что и не то носила, шлюха.
Тебе корзина и под стать.

К у х а р к а

Не смей, охальник, облыгать!
Нет, так нельзя того оставить,
Чтоб имя женское бесславить.
Расправлюсь, ни на что не глядя.
Невежа,—ну и будь в накладе.

Дер.утся, чем попало, пока она не убегаёт.

Работник

Т,
Во сне не снится столько зла,
Что та корзина принесла.
До каждого дошел черед^
Подумать—просто страх берет.
Вот И меня попутал черт.
А уполовник, ах, как тверд!^л
Да И кухарка драться зверь.

Не верь пословицам теперь.
Ас делом как слова сошлись:

в ^ не вяжись
и ш е g J с п р е д у в е р д и т <
к б Г а н с З а к £ а в ы с п р о с и л и .
г

Перепечатано из книги: Б. П а с т е р -
н а к, Избранные переводы, «Совет-
ский писатель», М., 1940, стр. 164-
175. Перевод Б. Л. Пастернака.

КОСТЮМЫ К ПЬЕСЕ ГАНСА ЗАКСА

«ГЛУПОСТЬ И ЕЕ ДВОР»¹

(1532)

Затем следуют действующие лица с их снаряжением в комедии.

Герольд — в одежде герольда.

Stultitia (Глупость) — одетая королевой, но на шее у нее висит дурацкая шапка и у нее много дурацких шапок, так что она навешивает их каждому.

Себялюбие — первая придворная дама, держит зеркало и часто глядится в него.

Лесть — другая придворная дама; у нее должен быть лисий хвост, которым она гладит Глупость.

Забвение — третья придворная дама, должна нести с собой поцелуй, прикидываться сонной.

Наслаждение — четвертая дама, несет апельсин.

Иекле — в шутовском наряде и с дубинкой.

Дитя — должно ездить на лошадке и держать яблоко.

Женя — в хорошем платье, как замужняя женщина.

Бедняк — в бедном платье.

Ремесленник — с молотком и шипцами, как кузнец.

Купец — в берете и кафтане.

Скупой — с денежным мешком в руке, старый и грязный.

Пьяница — с большим животом и кружкой вина.

Блудник — очень гордый, в испанской шляпе с перьями.

Игрок — с костями и картами, в плохом платье.

Ландскнехт — в штанах и куртке, с бородкой.

Кавалерист — в сапогах со шпорами и платье для верховой езды.

Алхимик — с дистилляционной трубкой.

Доктор — в докторском берете и сюртуке, несет книгу.

Регент — в богатом наряде, с большим пучком перьев.

Монах — в рясе черной, серой или белой.

Придворный — в коротенькой куртке и большой шляпе, с письмом в руке.

Старик — ходит, опираясь на палку, [...] в старом платье французской моды.

Масленица — в женском платье с бубенцами, ослиными ушами, игральными картами и тому подобными подвесками.

Пост — хромает, в черном плаще, закрыт покрывалом, как монахиня, бормочет молитвы...

Из рукописного экземпляра пьесы Ганса Закса «Stultitia mit ihrem Hofgesind» (1532), хранящейся в монастыре в Эйнзидельне. Напечатано в книге: Мах Неггманн, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin, 1914, pp. 134—135.

ПРИМЕЧАНИЯ

Новая игра о Вильгельме Телле

¹ «Новая игра о Вильгельме Телле» Якоба Руофа представляет собой литературную обработку швейцарской народной драмы «Вильгельм Телль», представленной в начале XVI века в городе Ури. Автор пьесы Якоб Руоф был уроженцем южногерманского города Вюртемберга, постоянно жившим в немецкой Швейцарии, в городе Цюрихе. Его «Вильгельм Телль» является одним из ранних образцов немецкой революционной драматургии, содержание которого внутренне связано с идеями Великой крестьянской войны. Разрабатывая в пьесе широко известное сказание о Вильгельме Телле, боровшемся с австрийскими наместниками, Руоф заканчивает свою пьесу всеобщим восстанием швейцарских крестьян против феодальных угнетателей. Публикуемые нами сцены из пьесы рисуют восстание швейцарцев и изгнание австрийских наместников.

Школяр в раю

¹ «Школяр в раю» и «Корзина разносчика» Ганса Закса являются яркими образцами широко распространенного в Германии XV и XVI веков жанра фастнахтшпиля (Fastnachtspiel—дословно «масленичная игра»), представлявшего немецкую разновидность средневекового фарса. Как показывает самое название жанра, он возник из обычая немецкой бюргерской молодежи ходить на масленицу ряжеными по городу и представлять небольшие комические сценки, воспроизводящие различные происшествия из обыденной жизни. Одной из излюбленных тем фастнахтшпиля было высмеивание грубости и простоватости мужиков. С течением времени круг тем фастнахтшпиля расширился, он начал затрагивать вопросы политики и религии (в сатирическом плане), а также разрабатывать литературные источники. Большая часть фастнахтшпелей возникла в городе Нюрнберге, где жил и творил крупнейший мастер фастнахтшпиля и виднейший поэт Германии XVI века Ганс Закс, сочинявший драматические произведения различных жанров (трагедии, комедии, фастнахтшпили), насыщенные злободневным, антифеодальными антиклерикальным содержанием. Всего Гансом Заксом написано восемьдесят пять фастнахтшпелей.

Костюмы к пьесе Ганса Закса «Глупость и ее двор»

¹ Эта комедия Ганса Закса написана под влиянием знаменитого памятника гуманистской сатирической литературы «Похвала глупости» Эразма Роттердамского (1509). Приводимый здесь перечень костюмов к этой пьесе, приложенный к ее рукописному экземпляру, тесно связан с режиссерской деятельностью Г. Закса, развернувшейся особенно интенсивно в 50-х годах XVI века, когда Г. Закс стоял во главе актерской труппы, дававшей платные спектакли. Принцип, положенный в основу костюмировки аллегорических персонажей, унаследован Г. Заксом от традиции постановок моралите, в которых главной задачей являлось найти наглядное материальное выражение абстрактных психологических черт, положенных в основу каждого персонажа моралите.

ГЛАВА ВТОРАЯ
НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР XVII ВЕКА

АНГЛИЙСКИЕ КОМЕДИАНТЫ В ГЕРМАНИИ¹

1

Заглавие сборника пьес 1624 года

Английские комедии и трагедии, то-есть: очень красивые, чудесные и отборные духовные и светские комедии и трагедии, купно с персоной Пигельгеринга², каковые ради своих добрых целей, развлекательных, а также правдивых историй были представлены англичанами в Германии при королевских и княжеских дворах, равно как в знатных имперских, приморских и торговых городах, и никогда раньше не печатались. Для всех любителей комедий и трагедий и в угоду всем другим открыто напечатаны таким образом, что они легко могут их поставить и представлять ради удовольствия и развлечения³.

Напечатано в книге: E d u a r d
D e v r i e n t, Geschichte der deut-
schen Schaüspielkunst, neu bearbeitet
von W. Stulfeld, Berlin, 1929, p. 31.

2

*Монолог из «Тита Андроника»**

Эй, солдаты, выходите скорее! Бегите сюда и держите покрепче этих двоих. Ну, бесчестные и кровожадные плуты, не думаете ли вы, что я так обезумел, что даже не хочу знать, кто вы? (*Срывает у них с лиц капюшоны.*) Разве вы не сыновья императрицы и не собираетесь предательски умертвить меня? Но теперь у меня есть средство отомстить. Скорее принесите мне сюда острый нож и передник мясника. Да, теперь я придумал тайный способ, как поймать всех моих врагов и снова успокоить мою душу.

Тут приходит один солдат и приносит ему острый нож и передник мясника; он надевает передник, как будто собирается заняться убоем.

Ступай скорее и принеси мне сосуд.

Солдат уходит

А ты подведи сюда этого убийцу и держи его так, чтобы я мог перерезать ему горло.

Солдат приносит сосуд.

А ты подойди сюда с твоим сосудом и держи его под его горлом и собери в него всю кровь.

Сначала подводят старшего брата. Он хочет говорить, но ему затыкают рот. Кровь течет в сосуд, и, когда вся кровь вытекла, его труп кладут на землю.

А теперь подойди ты, другой! Держите его так же, горлом вверх.

Он яростно отбивается, хочет что-то сказать, но ему тоже зажимают рот. Тит перерезывает ему горло, кровь стекает в сосуд, и его труп тоже кладут на землю.

Ну, вот я им обоим перерезал до половины горло, но я намерен сам быть поваром этой убоины. Я изрублю в мелкие кусочки головы и запеку их в пироги, а потом приглашу в гости императора и их мать и сейчас же пошлю мирного гонца к императору. Вы же немедленно уберите тела и отнесите их ко мне на кухню.

Из того же сборника пьес 1624 г.
Напечатано в книге: E d u a r d
D e v r i e n t, Geschichte der deut-
schen Schauspielkunst, neu bearbei-
tet von W. Stuhlfeld, p. 32.

3

Ремарки из пьес английских комедиантов

Влюбленный Памфил молчит, сбрасывает с себя плащ и шляпу и ведет себя как бешеный; опять молчит и бегаёт по сцене, чешет голову, ложится, вновь поднимается, опять ложится и теперь уже остается лежать. [...]

Блудный сын, предвидя свою гибель, ходит взад и вперед, корчится и извивается и придает себе страшный вид, рычит как бык, бросается оземь, размахивает руками и ногами, вскакивает и бегаёт по сцене как умалишенный⁵.

Из того же сборника пьес 1624 г.
Приведено в книге: К. Ф. Т и а н д е р,
Очерк истории театра в Западной
Европе и в России, Харьков, 1911,
стр. 139.

СТАРИННАЯ НЕМЕЦКАЯ АФИША (1628)

Сим всяк извещается, что сюда прибыла совершенно новая труппа комедиантов, никогда не игравшая в этой стране, с развеселым клоуном, которая будет давать ежедневные представления красивых комедий, трагедий, пастурелей и историй, вместе с изящными и забавными междудействиями, и сегодня, в среду, 21 апреля, будет поставлена интересная история под названием «Сладость любви переходит в горечь смерти». После комедии пойдет красивый балет и смехотворный фарс. Любители таких представлений да явятся в два часа пополудни в фехтовальный зал, где в назначенное время точно начнется игра.

Приведено в книге: К. Ф. Т и а н д е р,
Очерк истории театра в Западной Европе и
в России, стр. 139.

КОМЕДИЯ О ПРЕКРАСНОЙ КОРОЛЕВЕ ЭСФИРИ И О ГОРДЕЛИВОМ АМАНЕ¹

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

М а р д о х е й. Милая Эсфирь, твой отец, мой двоюродный брат, умер. Я оплакиваю его смерть так же, как и ты. Ты стала круглой сиротой, и никого у тебя нет, я хочу заменить тебе отца. Думаю, что никто не будет тебе так предан. Потому будь мне послушна и отнесись ко мне с доверием.

Эсфирь. Сердечно любимый отец, я несчастная женщина, так как отец и мать умерли, как хотел бог Авраама, Исаака и Иакова, и вас поставил на их место. Потому я хочу быть вам послушна, как подобает благочестивой дочери.

Мардохей. Ты хорошо сказала... Что это там за господа? Будем стоять в стороне.

Аман. Во всех странах мы имеем красивейших и нежнейших девушек; мы уже представили королю самых лучших, но ни одна ему не нравится, ни одну он не хочет избрать на место королевы Басти. Бигтан, нет ли между вашими девушками такой, которая понравилась бы королю?

Бигтан. Нет, великий Аман. Я много девиц поставил в женский покой, но ни одна не была так счастлива, чтобы понравиться королю. Я должен признать, что королева Басти была красива, и подобной ей я не нахожу.

Аман. О нет, Басти не самая красивая. Посмотри, здесь чудо красоты, богиня Венус² нас привела сюда ради короля. Смотри, Бигтан, можешь ли ты сравнить красоту Басти с этим прелестным созданием, которое стоит поодаль?

Бигтан. Если меня не обманывают чувства, если я должен верить глазам, я могу поклясться, что не видел прелестнейшего создания. Сама богиня Венус не могла иметь таких движений.

Аман. Так в счастливый час мы сюда пришли. Радуйся, благородное создание, до росы небесной будешь ты возвышена; так пойдем же к ним и поговорим. Милый старец, это твоя дочь?

Мардохей. Нет, я не отец ее по плоти, но я считаю ее своей дочерью, потому что ее родители, мои родственники, умерли.

Аман. Как тебе это понравится, старец, если мы возьмем у тебя девицу из-за ее необыкновенной красоты?

Мардохей. Я не думаю, господа, что вы сможете ее у меня взять.

Аман. Читал ли ты, что король Агасферус³ отнял корону у королевы Басти, и она уже не королева и не смеет предстать его глазам?

Мардохей. Да, я это читал.

Аман. Так знай, что его величество приказал найти красивейших девушек и доставить ему; одну из них он изберет на место королевы Басти. Поэтому эта прекрасная девица должна итти с нами, чтобы мы ее представили королю, и, быть может по счастью, на нее падет его выбор, потому что среди доставленных ему нет ни одной, которая могла бы сравниться с ней по красоте.

Мардохей. Приказам короля мы должны повиноваться. Вот и пришел час нашей разлуки. Милая дочь Эсфирь, ты должна итти к королю, дабы всемогущий бог послал тебе счастье и благополучие.

Эсфирь. Если я должна с вами расстаться, я уйду от вас со слезами, любимый отец. Я вас прошу только, чтобы вы повседневно молились за меня, дабы все было благополучно, и если бог пошлет мне счастье, я буду помнить о вас.

Мардохей. О боже! Дай это. В своих молитвах я буду бога молить за тебя. Мне очень тяжело с тобой расстаться, и я не могу тебя оставить. Я буду находиться у ворот королевских и молиться, чтобы видеть, как тебе живется.

Аман. Ну, расставайтесь скорее, мы не можем дольше ждать.

Мардохей. Если она должна с вами итти, то слушай еще, дорогая Эсфирь: не говори никому, что ты из иудейского рода.

Эсфирь. Я послушаю вашего совета и не буду говорить о своем происхождении.

Мардохей. Так иди же с этим господином во имя господа, который должен поднять униженных. Ему все возможно.

Эсфирь. Отец, да хранят вас ангелы божий.

Мардохей. В воротах королевских я буду всегда, чтобы знать, как живет моя дочь Эсфири. О ты, всемогущий бог, сжался над ней. Не допусти, чтобы она была у короля в позоре; тебе возможно все, что нам, людям, недоступно. Я буду ежедневно взывать к тебе, небесный отец, чтобы моей дочери было хорошо. Господи, господа, услышь меня!

Приходят Король, Аман, Бигтан, Терес.

Король. Здесь, в замке «Зузан», собрано много прекрасных дев, за которыми ухаживает надсмотрщик, который их украшает. Шесть месяцев он умащает их бальзамом и миррой и восемь месяцев другими специями, но ни одна из них не радуется мне ни взором, ни сердцем. Удивительно, что красота женская так понизилась; и ни одной нет, которую можно было бы сравнить с королевой Басти, которая была чрезвычайно красива, но своим непослушанием стала мне отвратительна. Скажите, господа, не попадалась ли вам красивая дева?

Аман. Да, всемилостивейший король, мы нашли деву, которая по красоте много превышает королеву Басти, а по своей добродетели тоже достойна короля.

Король. Твои слова наполняют радостью наше сердце. У нас не было надежды найти прекрасное и, кроме того, добродетельное. Скажите, где она теперь?

Аман. Всемилостивейший король, в женском покое под покровительством Гаггеи.

Король. Что сказали они, увидев девушку?

Аман. Милостивейший король, всякий, кто имеет счастье ее увидеть, хвалит ее по сравнению с другими; даже девицы в покое боятся и говорят, что она станет королевой. Они признают, что разница между ними такая, как между солнцем и луной. Ваше величество может себе представить, как обидно девицам, что одна из них так отличается красотой, потому что каждая из них хотела бы стать королевой.

Король. Мне приятно это слышать. Скажите, получила ли она свои украшения?

Аман. Милостивейший король, десять месяцев она была в женском покое, шесть месяцев ее умащали бальзамом и четыре месяца особыми специями.

Король. Если так, идите и приведите ее, мы имеем желание ее увидеть.

Аман. Так должно быть. *(Приводит Эсфирь.)* Я передаю прекрасную деву в ваши руки с верноподданническими чувствами.

Король *(смотрит на нее)*. Добро пожаловать, прекрасное создание.

Эсфирь. Ваша покорная служанка очень благодарит вас.

Король. Ты—благороднейшее и прекраснейшее создание. Скажи, как твое имя?

Эсфирь. Всемилостивейший король, имя мое—Эсфирь.

Король. Эсфирь, любовь и милость найдешь ты в моих глазах.

Эсфирь склоняется.

Чем больше я смотрю, тем больше чувствую узы любви. Аман, иди и принеси корону Басти; я решил украсить ею Эсфирь.

Аман. Сейчас я принесу ее вашему величеству.

Король. Дорогая Эсфирь, красота твоя возвысит тебя над всеми женщинами, я избрал тебя королевой и супругой. А Басти не должна появляться в моем присутствии, она ослушалась меня.

Эсфирь. Я недостойна быть слугой вашей, тем более королевой.

Король. Ты достойна.

Аман приносит корону, целует ее и подает королю. Король надевает корону на голову Эсфири.

П р и с у т с т в у ю щ и е . Долгой жизни, благополучия и счастья желаем мы всемогущему королю и прекрасной Эсфири.

К о р о л ь . Благодарю вас, друзья мои. Господа, сзывайте людей со всех стран и готовьте пир в честь моей прекрасной Эсфири. Все вы примите подарки из моей руки в ее честь. Объявите в моем королевстве мир, торжество и радость в честь Эсфири. Аман, иди ко мне, тебя люблю я больше всех. Эсфирь, иди ко мне с правой стороны, а Аман—с левой, и да будет всем милость и мир. (*Аману.*) Тебя я ставлю выше всех вельмож и князей, ты будешь мне самым близким.

Аман склоняется.

Войдемте и проведем время в радости в честь Эсфири.

Уходят.

М а р д о х е й . Тебе да будет хвала, великий боже! Ты, который нисходишь к своему народу с милосердием. О господи, ты, который сделал мою дочь Эсфирь королевой, храни ее от всякого несчастья; храни ее от злых языков. Господи, сжался над твоим народом! Я подожду еще здесь в воротах королевских и посмотрю, как живет здесь моей дочери. (*Садится.*)

Б и г т а н . Добрый брат Терес, как дела и почему ты так меланхоличен?
Т е р е с . У меня есть повод печалиться, потому что совершается бесправие.

Б и г т а н . Что это за бесправие?

Т е р е с . Разве не вместе мы пришли служить сюда, а какая от этого польза? Другие, подобно Аману, будут возвышаться, а мы оба дольше служим и всё будем стоять на месте. Король мало нас ценит; разве это не большая обида и не величайшая несправедливость?

Б и г т а н . Ты говоришь правду. Его возвышают, а мы служим дольше, но остаемся позади; не повышаемся, а точно лисьи хвосты рядом с королем. Правда, у меня сердце болит, когда я думаю об этой несправедливости. Если бы у меня только был верный человек, я бы легко с ним справился.

Т е р е с . У меня достаточно братьев, и если ты со мной будешь связан, то у нас обоих дело пойдет хорошо.

Б и г т а н . Клянусь тебе, что я буду твоим верным союзником; будем тверды, как каменные стены, поставим жизнь на карту, чтобы отомстить за обиду. Нравится ли тебе такое предложение: вечером, когда мы будем провожать короля в постель, покончим с ним, а затем объединимся и заставим избрать нас в короли?

Т е р е с . Ты сказал правильно, дорогой брат, будь тверд в своем намерении. Пойдем и обсудим, как нам покончить с королем.

М а р д о х е й . О вы, презренные злодеи! Как вы осмеливаетесь поднять руки на короля Агасферуса? Нет, ваше злодейское предприятие не удастся; я вам в этом помешаю. Я пройду к Эсфири, чтобы сообщить ей это. А вот и она идет. Горячо любимая дочь Эсфирь, благодари бога за его благодеяние, которым он тебя наградил. Я еще остаюсь в воротах, чтоб посмотреть, как тебе живет.

Э с ф и р ь . Отец, скажите, не нуждается ли вы в чем-нибудь? Вы все получите от меня.

М а р д о х е й . Нет, дочь, я ни в чем не нуждаюсь, но слушай меня внимательно. Королевские камердинеры Бигтан и Терес поклялись вечером убить короля, когда он пойдет ложиться в постель. Это я все слышал своими ушами. Поэтому иди к королю и предупреди его, чтобы он остерегался.

Э с ф и р ь . Да хранит бог короля! Я спешу к королю открыть ему слышанный тобою заговор, чтобы его спасти. А вот идет и мой господин король.

К о р о л ь . Прекрасная королева Эсфирь, почему ты так озабочена? Ты изменилась в лице. Скажи, что случилось?

Э с ф и р ь . Милостивейший король, я испугана, потому что мне открыли, что жизнь вашего величества в опасности. Оба камердинера—Бигтан и Терес—сговорились вечером лишить жизни короля.

Король. Так ты спасаешь мне жизнь, прекрасная королева! Смотри, вот идут злодеи-убийцы.

Бигган и Терес склоняются.

Бигган и Терес, скажите, что вам нужно?

Бигган. Уже вечер, и мы приходим отвести ваше величество на покой.

Король. И в этот же вечер вы приходите отнять у меня жизнь?

Бигган и Терес (*падают на колени*). Милостивый король, мы далеки от такого дела.

Король. Не помогут вам никакие извинения. Вы убийцы. Сознвайтесь в вашем намерении. Разве вы не хотели убить меня сегодня вечером?

Бигган. Мы в этом не повинны, могущественный король.

Король. Не повинны? Я это знаю наверняка. Поэтому, Аман, передай их палачу, чтобы он по частям отрубил им руки, вырвал глаза, обрезал нос и уши, раздробил ноги в расплавленном олове и поджарил в растопленном масле на сковородке.

Аман. Да будет так по вашему слову, великий и могущественный король. Идите, убийцы короля.

Бигган. Могущественный король, мы сознаемся, что в эту ночь хотели лишиться вас жизни, но будьте милосердны, ваше величество, и не допустите, чтобы мы погибли такой страдальческой смертью.

Король. Плуты, хотя вы и достойны такой смерти, но вы должны ощутить мое милосердие. Аман, прикажи палачу, чтобы он сейчас же повесил их на самом высоком дереве.

Аман. Да будет так по вашему слову, могущественный король.

Король. Но слушай, Аман, после этого приходи к нам, я хочу тебя еще больше возвысить.

Аман. Могущественнейший король, я всеподданнейше благодарю вас.

ИНТЕРМЕДИЯ

Ганс. Тьфу, пропасть! Я должен бить жену по голове, наконец-то я собрался с духом! Го-го, я бешен, как бык! Черт возьми, как это я буду бить женщину? Но вот она сейчас придет, как дьявол, и захочет меня бить, но пусть она только придет, я не таков, как был раньше. Смотри, смотри, идет уже черт.

Приходит жена с корзиной.

Жена. Чтоб тебя, проклятый плут! Где ты так долго пропадал?

Ганс. А ты, шлюха, зачем приходишь? Иди обратно, а то я тебя заколю. (*Делает фехтовальные движения.*)

Жена. Смотри, шельма, неси мне корзину.

Ганс. Ты, ленивая шлюха, неси сама.

Жена. Ты, подлый плут, неси сам по-хорошему, а то увидишь, как я с тобой сосчитаюсь и смажу твои ребра, сам знаешь, как.

Ганс. Смажешь? Ого! Я уже больше не такой дурак! (*Делает фехтовальные движения.*)

Жена. Смотри-ка, какой дурак! Тьфу, пропасть! Если бы у меня в руках было столько же силы, сколько у тебя, то мы посмотрели бы, кто кого прогнал. Так я бесчестная шлюха? Я и так прощала эти насмешки перед всеми людьми, но я скоро с тобой встречусь. (*Уходит.*)

Ганс. Ну вот, чертова мать, принесет себе тоже ружье. Я должен обратиться с духом. (*Выглядывает и ударяет кулаком в грудь.*) Ого, у меня львиное сердце, пусть только придет! Если бы их было даже семь, и тогда бы я не убежал.

Жена приходит с палкой.

Вот если произойдет рыцарский бой, береги свою голову.

Бегут вместе. Ганс выхватывает у жены палку и сильно ударяет жену. Она кричит.

До смерти убью тебя. Будешь еще меня бить?

Жена. О нет, дорогой муж. Не бейте, я тоже не буду вас больше бить.

Ганс. Ну что, буду я господином в доме?

Жена. О да, да!

Ганс. Ну, так на этот раз я еще не убью тебя.

Встают, жена хочет итти, Ганс бьет ее.

Жена. О мой дорогой муж! Что же я должна делать?

Ганс. Смотри, ты должна стоять здесь. *{Зрителям.}* Вот это называется рыцарский бой, я победил чертову мать. Есть ли там между вами злая жена? Пошлите ее ко мне. Я тот, который может укротить женщин. Я раньше был мальчишкой, а теперь я господин в доме. Ну, жена, возьми корзину.

Жена. Охотно, милый муж.

Ганс. Чтоб тебя черт побрал! Я в доме господин. Иди за мною. *(Бьет ее.)*

Жена. О дорогой муж! Только не бейте меня, я охотно пойду за вами.

Ганс. Ах, ах! Это большая честь—быть господином в доме. Иди и приготовь мне молочный суп. Я хочу на радостях поесть его. Поставь корзину.

Жена. Да, мой милый муж. Я вам сейчас принесу его.

Ганс. Но слушай, жена, ты должна положить туда сахару. Вот жена—настоящее сокровище. Хочет сахар положить мне в молоко, а раньше я ел только кислое. Ага, вот и сосед.

Сосед. Здравствуй, Ганс! Как поживаешь?

Ганс. Великолепно.

Сосед. Как ты справился с женой?

Ганс. Она стала хорошей женой. Да, на сто гульденов лучше, чем вчера. Я ее сильно побил, после чего она стала скромной.

Сосед. Сосед Ганс, я не могу этому поверить. Черт возьми, вот она идет, я должен бежать, а не то она побьет меня и выгонит.

Ганс *{удерживает соседа}*. Посмотри, какой стала моя жена.

Жена. О мой милый сосед, приветствую вас.

Сосед. Благодарю вас, моя милая соседка. *{Зрителям.}* Тьфу, пропасть! Женщина совсем скромна, а раньше она меня побила бы палкой.

Жена. Вот, милый муж, хорошее, свежее молоко с сахаром.

Ганс. Хорошо. А оно согрето?

Жена. Нет, милый муж, оно от только что подоенной коровы и потому теплое.

Ганс. Ты, домовитая хозяйка, подумала и о том, чтобы не жечь даром дрова. Мой милый сосед, поешьте со мной. *{Ударяет в ладоши.}* Это исключительно хороший молочный суп, а жена и сахар в него положила.

Сосед. Милый сосед Ганс, я не хочу быть вашим гостем.

Ганс. Ну что же, я буду есть один. Это чудесный суп. Даже князь поел бы его с аппетитом. *{Зрителям.}* Есть ли кто-нибудь среди вас, кто хочет быть моим соседом? Приходите ко мне. Но, жена, почему молоко такое черное?

Жена. Мой милый муж, это вам так кажется, молоко белое.

Ганс *{ударяет ее}*. Я говорю: молоко черное.

Жена. Черт возьми, почему вы бьете меня? Сосед, видите ли вы, что молоко черное?

Сосед. Почему молоко будет черное? Сосед Ганс, ты обезумел: молоко белое как снег.

Ганс. Тьфу, пропасть! Я хочу, чтоб молоко было черное. Жена, разве оно не черное?

Сосед. Соседка, не заставляйте напрасно бить себя; скажите лучше, что оно черное.

Ганс. Жена, черное молоко или белое?

Жена. О мой милый муж, оно черно, как смоль.

Ганс. Да, я этого и хотел, оно должно быть черное. На, вот тебе молоко, сотри его дочиста. Следуй за мной, потому что твой господин еще хочет приказывать тебе. Иди сейчас же и принеси в честь нашего праздника кушанье из яблок. Я хочу его съесть со своим соседом.

Жена. Да, мой милый муж. Я сейчас вам принесу их. *(Выходит.)*

Сосед. Господи Иисусе! Я не могу достаточно надивиться на твою жену, что она стала таким смиренным ангелом. Черт возьми, у тебя жена теперь лучше моей! Если бы я свою так незаслуженно ударил, то, вероятно, она лишилась бы жизни.

Ганс. Да, сосед, прежде чем я на это решился, я поставил свою жизнь на карту, а потом со шитом и оружием побежал ей навстречу. Тогда сердце ее ушло в пятки. Тьфу, пропасть! Как я ее отлупил!

Жена *(входит)*. Мой милый муж, вот яблоки.

Ганс *(пробует)*. Жена, это не лучшие.

Жена. Нет, это лучшие.

Ганс *(бьет ее)*. Ах ты, шлюха, это не лучшие!

Жена. Я тебе не шлюха, ты должен знать. Но если я прощаю, что ты меня безвинно бьешь, то не смей называть меня шлюхой.

Сосед. Вы делаете это слишком грубо и бьете ее без вины.

Ганс. Потому что я господин в доме. Сосед, если вы останетесь дольше, я вам сам принесу лучшие яблоки.

Ганс и жена уходят.

Сосед. Во всю жизнь я не видел такого странного народа. О, я знаю, она ему этого не простит и отдаст ему с избытком.

Ганс приходит и плачет, держа в руке несколько яблок.

Ого, сосед Ганс, твоя жена, я думаю, приветствовала тебя большой палкой, я это замечаю.

Ганс. О нет! не потому.

Сосед. Почему же ты плачешь?

Ганс. Мой милый сосед, когда я ходил за яблоками, я вспомнил отца своего дедушки, который умер и был таким же честным и благочестивым, как я.

Сосед. Но, Ганс, это невозможно, чтобы вы плакали об отце своего дедушки, которого вы не знали; о, это не потому, а вот жена ваша побила вас большой палкой.

Ганс. О нет, милый сосед, я вспоминал отца дедушки и попробовал яблоко, сладкое оно или кислое, и откусил кусочек.

Сосед. Не уверяйте меня. Это напрасно. Добрый день! *(Уходит.)*

Приходят жена и сын.

Жена. О милый муж, наш сын Никкель пришел домой. Посмотрите на него.

Ганс. О мой сын Никкель, которого я так давно не видел! Добро пожаловать!

Сын. Благодарю вас, милый отец.

Ганс. Черт возьми, сын Никкель, ты стал юношей. Скажи, где ты ел много хлеба и где ты был?

Жена. Да, сын, где ты был?

Ганс. Черт возьми! Это он не тебе должен рассказывать, а то я побью тебя еще раз!

Жена. О нет, нет!

Ганс. Никкель, скажи, где же ты был?

Сын. Я был во Франции.

Ганс. Так у меня есть испытанный, храбрый сын. Так ты учился во Франции?

Сын. Да, отец.

Ганс. Черт возьми! Мой французский сын принесет мне много чести. Чему же ты учился?

Сын. Чему я учился? Это вы видите по моему щиту и оружию. Этим луком я зарабатываю много денег.

Жена. Милый сын, покажи нам, что ты можешь.

Ганс. Чтоб тебя! Закрой рот! *(Ударяет жену.)* Ну, сын, наш праздник требует, чтоб ты по'казал нам свое искусство.

Сын. Я это сделаю, отец. *(Показывает.)*

Ганс. Ах, ах, как это искусно!

Жена. Это такая радость, что вы не поверите. Милый муж, сможете ли вы натянуть лук вокруг тела?

Ганс. Мне мало радости сделать это, и у меня нет мужества, я должен попросить совета у сына. Как вы думаете, сын мой, могу я натянуть вокруг тела лук?

Сын. Да, милый отец, это зависит не от толщины, а от подвижности.

Ганс. Тогда я должен попробовать, так как я достаточно подвижен. Я могу съесть одного или полтора гуся. Сын, приготовь мне лук. Кто знает, может быть, здесь мое счастье. Меня могут уважать вельможи, у которых я хотел бы быть, потому что там сильно пьют. Сын, должен ли я поставить сразу обе ноги?

Сын. Нет, нужно одну за другой, одно плечо с головой, потом другое.

Жена. Ну, сын, иди и оставь меня с ним.

Ганс. Ну, не так. Тьфу, пропасть! Сын, как это жмет мне все члены! О, я умру, если ты меня не освободишь.

Жена. Прежде чем ты его освободишь, он еще должен получить удар по своей ненавистной голове. *(Бьет его.)* Убирайся поскорее, а то еще получишь.

Ганс. О сын, развяжи меня, а то я умру.

Жена *(бьет его сильно)*. Вот ты мне попался! Смотри, это тебе за то, что ты несправедливо бил меня.

Ганс. Жена, освободи меня. Никогда больше не буду тебя бить.

Жена. Нет, не освобожу, я тебе еще прибавлю. *(Бьет его.)*

Ганс. О жена, жена!

Жена. Я должна быть повелительницей в доме, а ты должен мне подчиняться.

Ганс. Жена, ради бога, не бей больше. Я буду, я хочу тебе подчиняться. Это ведь король мне запретил.

Жена. Го-го! А мне какое дело до королевского указа! Нет, я лучше тебя еще десять раз побью. *(Бьет.)* Будешь меня считать госпожой в доме? Хочешь подчиниться?

Ганс. Я буду слушаться вас и считать повелительницей.

Жена. Сам бог заставил тебя так говорить, а то бы я тебя еще ужаснее избил. *(Освобождает его.)*

Ганс. Жена, я полумертв, так вы меня побили.

Жена. Это усмирит черта, который в тебе сидит. Смотри, неси корзину и иди за мной.

Ганс. Охотно, милая жена.

Жена. Если ты, ничтожество, не будешь впредь подчиняться, так я тебя вновь поколочу.

Ганс. О моя милая жена, я охотно сделаю все, что вы прикажете.

Напечатано в книге: K. Gaedcke und J. Tittmann, Deutsche Dichter des XVI Jahrhunderts, Band XIII, Leipzig, 1880, pp. 11—24.
Перевод Г. К. Солоцовой.

АНДРЕАС ГРИФИУС

(1616—1664)

КАРДЕНИО И ЦЕЛИНДА¹

(1657)

Отрывки из трагедии

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Сцена превращается в увеселительный сад.
Призрак в образе Олимпии, Карденио.

Карденио

Мой ангел! Мы идем, не говоря ни слова,
И если мне не лгут глаза, пришли мы снова
В то место, где во тьме скорбели вы одна.
Любимая! Душа раскаяньем полна.
Ваш справедливый гнев смягчу ли я мольбами?
Нарушил я свой долг, виновен перед вами,
Но лишь отчаянье владело мной—не зло.
Пощады я молю и сердце замерло:
Ужель, прекрасная, вы ненавистью вечной
Клеймите за вину? О, троньтесь бесконечной
Струей горячих слез! И ветерок в кустах
Почуял, как жесток невыразимый страх,
Окутавший меня тяжелой черной тенью.
Диана² грустная на нас глядит в смущеньи:
Вас молит взор ее, недвижим и высок,
Простить лежащего в слезах у ваших ног.
Позвольте созерцать мне образ ваш небесный,
Что ярче звезд горит! Пусть поцелуй чудесный
Навеки из моей души изгонит прочь
Все неуютное Олимпии. Пусть ночь,
Парящая вокруг нас, тклет шелковые нити.
От вашего слуги, мой ангел, вы терпите
Такую смелость: я приподниму сейчас
Покров, скрывающий блеск ваших гневных глаз.
Пусть буду я сожжен...

•Сцена внезапно превращается в отвратительный пустырь, Олимпия—в скелет, который
целится в Карденио из лука.

Карденио

О небо! Погибаю!

Олимпия

Гляди, я молнией тебя испепеляю!

[...]

На сцене кладбище с церковью

Тихе (колдунья)

Луна всплыла. Идет на северо-восток
Планета хладная. Рассвет от нас далек,
Не ближе вечер к нам. • Вот учит дух веселый
Здесь душу, что ему досталась. Храп тяжелый
Земных существ звучит, пока зари восход
И пень ранних птиц к труду их призовет.
Прекрасная! Спешите! Не терпит время. Смело.

Раз это решено, возьмемся мы за дело.
Залога ищешь ты той верности живой,
Что у любимого из сердца бьет струей,
Так посмотри: вот здесь старинная гробница,
И в эту глубь тебе придется опуститься.
Сомненья победив, мы медлить не должны,
А страхи все пускай рассеет свет луны.

Ц е л и н д а

Но в темный склеп одной спуститься мне ужели?

Т и х е

Мужайся! Шаг один—и ты уже у цели!

Ц е л и н д а

Одной, в зловещей тьме?

Т и х е

Пойдет с тобой Клеон.

Ц е л и н д а

[...] Иду!

К л е о н

Взошла луна.

Свидетелем немым останется она.
За мной! Я рыцаря гробницу вам открою!

Ц е л и н д а

В какую пропасть я увлечена судьбою!

(Уходит.)

К а р д е н и о *(входит)*

Ах, образ смерти! Ах, ужасное лицо!
Жестокий призрак! О! Но где огня кольцо?
Свободен ли мой дух уже от плоти брэнной,
Иль это мзда за грех моей души нетленной?
Где я? Гнию ль уже? Могила ль здесь моя?
Иль по земле хожу? Вбираю ль воздух я
В измученную грудь? О, небеса трепещут,
Кроваво-красными лучами звезды блещут!
Где я? Не сон ли то? Судьи ли слышу зов?
И не его ль труба в ушах звучит без слов?..
Что там за шум? Меня опять объемлет страх:
Ужели призрак вновь со мной в святых вратах?
Не Стикса ли волна с моею жизнью слита?
И в этом городе не войско ли Коцита³?
О боже! Я бегу... Остановись,—позор!
Скорей остановись, Карденио,—это вор!
Разбойник бродит здесь и наглыми руками
Ворует золото в святом уснувшем храме...
Нет, злодеяние свершиться не успело,
Иль не закончено, быть может, злое дело?
Но что я нахожу? Увы! бездушный труп
Стоит. О, страшный вид! О, судорога губ!
Он полусгнил уже, он весь иссиня-бледный.

И это человек! Едва разбился, бедный,
О скалы смерти, он теряет образ свой,
И кожи свежий вид, и взгляда блеск живой.
Смердящий прах! Ничто! А тихая гробница
Злодея привлекла, и все, что в ней таится,—
Источенную кость, труху, могильный сон—
Он взял, имуществом усопших соблазнен.
Но кто идет к дверям, весь в черном одеянии?
Ужель еще один участник злодеянья?
К чужому золоту его толкает страсть.
Но не посмел бы он один на храм напасть.
Я вижу, свет блестит из вырытой могилы:
Я заговор ночной раскрыл в норе унылой.
Убийцы! Вы куда?

Ц е л и н д а

. Увы! Я умерла!

К а р д е н и о

Мой бог! Что вижу я?

Ц е л и н д а

Погибну в муках зла!

К а р д е н и о

Целинда ль здесь, иль я напуган привиденьем?

Ц е л и н д а

Карденио? Ужель конец моим мученьям?

К а р д е н и о

Целинда! Это вы?

Ц е л и н д а

Мне вас ли небо шлет?

К а р д е н и о

В гробнице? Вы?

Ц е л и н д а

Да, я! И смерть меня зовет!

К а р д е н и о

Возможно ль? Это вы... Целинда, подле праха?

Ц е л и н д а

Карденио! Но я сама мертва от страха!

К а р д е н и о

Кто вас в гробницу вел?

• Ц е л и н д а

Отчаянье и вы!

К а р д е н и о

О тайна страшная!

Ц е л и н д а

Мне тяжелей, увы!

И если злобой вы попрежнему горите,
Мне в сердце, что дрожит от ужаса, взгляните.
Мой господин, ведь вы один виной всему!
Так пусть придет конец мученью моему:
В грудь обнаженную клинок вонзите смело!
Но если жалость в вас я пробудить сумела,
Меня отсюда прочь возьмите.

»

К а р д е н и о

Что здесь? Сон?

Иль впрямь Целинды я услышал горький стон?
Нет, это призрак вновь! Олимпии виденье
Прикинулось теперь Целиндой на мгновенье,
И если до нее дотронусь я рукой,
Так образ смерти вмиг увижу роковой.

Ц е л и н д а

«Спасите же меня от этой страшной муки!
Я вас люблю, я к вам протягиваю руки!

К а р д е н и о

Ко мне!

Ц е л и н д а

Я связана, я не могу, увы!
Я вижу только вас. Ужель хотите вы,
Чтоб я погибла? Бог! Дай выйти нам отсюда!

К а р д е н и о

Целинда! Кто бы мог измыслить это чудо!
Как вы пришли сюда средь непроглядной тьмы?

Ц е л и н д а

Мой господин, допрос пока отложим мы.
Уйдем—открою все я вам своим рассказом.
Мой господин, скорей!

К а р д е н и о

Мертвец! Мутится разум!
К могиле он спешит! Дрожу я все сильней!
Оцепенел я весь!

Ц е л и н д а

Возлюбленный, скорей!

П р и з р а к р ы ц а р я

Напоминая вам судилище святое,
Мой скорбный мертвый лик лишает вас покоя.
Вы больше мертвецы, чем я. Благословен
Дух, что дорогу в жизнь обрел сквозь смерть и тлен.

А. G r u p h i u s, Cardenio und
Celine (1657). Перепечатано из кни-
ги: Б. И. П у р и ш е в, Хресто-
матия по западноевропейской лите-
ратуре XVII века, стр. 296—302.
Перевод М. М. З а м а х о в с к о й.

ГОСПОДИН ПЕТЕР СКВЕНЦ

(1663)

Отрывок из комедии

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Петер Сквенц. Благородный, высокородный, высокоблагородный, превысокоблагородный господин Пикельгеринг фон Пикельгерингсгейм-и-Зельцназе!

Пикельгеринг. Это я!

Петер Сквенц. Трудолюбивейший наимогутнейший, и прочая, и прочая, мастер Крикс, кузнец!

Мастер Крикс. Это я!

Петер Сквенц. Добродетельный, тугонадутый и ветрогонный мастер Буллабутен, кузнечных мехов изготовитель!

Буллабутен. Это я!

Петер Сквенц. Достопочтенный, глубокораспилительный и многострогательный мастер Клипперлинг, высочайше утвержденный столяр пресловутого селения Румпельскирхен!

Мастер Клипперлинг. Это я!

Петер Сквенц. Велеученый, многопроворный и ясноглазый мастер Лоллингер, ткач и мейстерзингер!

Мастер Лоллингер. Это я!

Петер Сквенц. Прилежный, благопроизводительный, сукнолюбивый мастер Клоц-Георге!

Мастер Клоц-Георге. Это я!

Петер Сквенц. Привинтите себя посредством смыкания ступней и опускания тыльных окороков к окрест стоящим стульям, отомкните вместилища мозгов своих, запирайте хайла на замок безмолвия, понатужьте-ка да понапружьте все свое разумение: господин Петер Сквенц, именуемый полным титулом (каковой здесь опускается), сейчас сообщит вам нечто достопримечательное.

Пикельгеринг. Да, да! Господин Петер Сквенц—муж глубокомысленный; голова у него крепкая... особенно ежели о косяк стукнуть, борода у него почтенная, ни дать ни взять король Новой Земли... жаль только, что он еще не коронован.

Петер Сквенц. Получивши с помощью старушки Фебихи и ее дочери болтушки Фамы найдосточернейшие сведения, что его величество, наш добropобедный господин король—большой любитель всякого рода веселых трагедий и пышных комедий, вознамерился я при содействии вашего искусства представить отменно плачевную комедию и питаю надежду не токмо приобрести честь и славу, но и заполучить для всех нас и для себя лично невредный подарочек наличными.

Буллабутен. Это ужасно здорово! Я буду участвовать, хотя бы пришлось на шесть недель работу забросить.

Пикельгеринг. Дело пойдет у наев высшей степени превосходно. Кто не скажет, что в деревне его величества живут замечательные люди!

Мастер Крикс. Но какую же утешительную комедию мы представим?

Петер Сквенц. «Пирама и Фисбу».

Мастер Клоц-Георге., Это в высшей степени замечательно! Из нее можно извлечь всякого рода хорошие поучения, утешения и увещания. Но хуже всего то, что я еще не знаю, в чем там дело. Не удостоит ли ваше великолепие нам рассказать.

Петер Сквенц. Весьма охотно. Святой древний учитель церкви, Овидий, в прекрасной своей книге о «Мемориумфозах»² пишет, что Пирам велел своей Фисбе притти к источнику. Между тем набежал отвратительный,

безобразный лев, от коего она в страхе улепетнула, сбросив с себя плащ, а лев вывел на нем детенышей. Когда же он удалился, Пирам находит кровавую накидку и думает, что лев пожрал Фисбу; посему он от отчаяния сам себя закалывает. Фисба возвращается, находит Пирама мертвым и паки назло ему закалывается.

Пикельгеринг. И умирает?

Петер Сквенц. И умирает.

Пикельгеринг. Это утешительно! В высшей степени приятно будет посмотреть. Скажите, однако, господин Петер Сквенц: много ли льву придется разговаривать?

Петер Сквенц. Нет. Его дело—только рычать.

Пикельгеринг. Ну, так я хочу быть львом, так как не люблю много зубрить наизусть.

Мастер Клипперлинг. Ну, нет! Мусье Пикельгеринг должен представлять главную персону.

Пикельгеринг. Вышел ли я лицом для главной-то персоны?

Петер Сквенц. Безусловно! Но так как для пролога и эпилога требуется особливо неустрашимый, серьезный и видный собой мужчина, то я все сие возьму на себя и буду предисловщиком и послесловщиком, сиречь альфой и омегой всего действия.

Мастер Крикс. Истинно! Ибо раз вы стряпаете пьесу, то по справедливости надлежит вам приставить к ней и начало и конец.

Мастер Клипперлинг. А кто же будет представлять льва? Полагаю, что мне это больше всего подойдет, потому что он мало говорит.

Мастер Крикс. Да. Но мне кажется, что уж слишком было бы ужасно, если бы вдруг выскочил свирепый лев и так-таки ни словечка не произнес: женский пол уж чересчур перепугается.

Мастер Клоц-Георге. Ия того же мнения. Особенно же желательно (ради беременных женок), чтобы вы хоть вначале объявили, что, дескать, вы не настоящий лев, а всего только мастер Клипперлинг, столяр..

Пикельгеринг. А в доказательство пусть у вас из-под львиной шкуры торчит фартук.

Мастер Лоллингер. Но каким манером смастерим мы львиную шкуру? всю жизнь мне твердили, что лев с виду немногим отличается от кошки. Не разумно ли было бы ободрать потребное количество кошек и вас нагишом обтянуть свеженькими кровавыми шкурами, чтобы они поплотнее пристали?

Мастер Крикс. Вот именно! Этого еще нехватало! Ведь мы же почти все цеховые люди. Разве нас не потянут в суд за живодерство?

Буллабутен. За милую душу. А к тому же я заметил, что всех львов пишут желтыми, но отродясь не встречал желтой кошки.

Петер Сквенц. Я другое надумал. Ведь мы же будем при свечах комедию представлять. Так вот мой куманек, мастер Дитлоф Оксенфус, тот самый, что размалевал нашу ратушу, намедни говорил, что зеленый цвет при свете кажется желтым. А у моей жены есть старая фризская юбка, ее-то я и надену на вас заместо львиной шкуры.

Мастер Крикс. Лучше этого не выдумать! Но только пусть он не забудет про свою речь.

Мастер Клипперлинг. Не беспокойтесь! Не беспокойтесь! Я так приятно зарычу, что и король и королева скажут: «Левушка, миленький, порычи еще разочек».

Петер Сквенц. Вы тем временем отрастите когти подлиннее и не подстригайте бороды: тогда и на льва больше походить будете. Итак, с одной трудностью мы справились. Но тут уже вода рассудка отказывается вертеть колеса моей мозговой мельницы. Учитель церкви Овидий пишет, что тогда светила луна. А ведь мы же не знаем, станет ли луна нам светить, пока мы будем представлять свое действие.

Пикельгеринг. Да! Это, черт побери, загвоздка!

Мастер Крикс. Этому легко помочь. Нужно посмотреть в календаре, будет ли в тот день светить луна.

Мастер Клоц-Георге. Да, если бы у нас был календарь!

Мастер Лоллингер. Вот у меня есть: я унаследовал его от покойной тетушки моего дедушки. Ему добрых сто лет, а потому он и есть самый лучший. Эй, молодой барин Пикельгеринг! Если вы знаете толк в календарях, то поглядите-ка, будет ли в тот день светить луна.

Пикельгеринг. Этого ли мне не уметь? Веселей, веселей, господа! Луна непременно будет светить при нашем представлении.

Мастер Крикс. Так-то так; но мне всю жизнь твердили, что ежели в календаре стоит хорошая погода, значит жди дождя.

Мастер Клоц-Георге. Поэтому-то и наши добрые старички всегда говорили: «Врешь, как календарь».

Петер Сквенц. Э! пустое! Луне полагается быть тут, пока мы играем комедию, не то все провалится, то-есть вся комедия пойдет прахом.

Мастер Крикс. Послушайте, что я придумал! Я обяжу вокруг тела пук ветвей, возьму в руки фонарь со свечкой и буду изображать месяц. Что вы скажете о такой штуке?

Пикельгеринг. Шут возьми! Это—дело! Но только ведь месяц должен светить сверху. Как вы тут присоветуете?

Петер Сквенц. Недурно сойдет, если посадить месяц в большую корзину и на толстом канате спускать и поднимать.

Мастер Крикс. Да? А если канат разорвется, то я грохнусь вниз, так что и костей не соберу. Лучше всего мне наткнуть фонарь на небольшую пику, чтобы слегка приподнять свет.

Петер Сквенц. И это недурственно. Только пусть свеча в фонаре не будет слишком длинной, потому что когда Фисба заколется, месяц должен потерять свой свет, сиречь затмиться; а сие надлежит изобразить потушением свечки. Но... к делу! Как быть со стеной?

Мастер Клипперлинг. Загородиться стеной от короля как будто не очень прилично.

Пикельгеринг. А на кой ляд нам стена?

Петер Сквенц. Да нет же! Пирам и Фисба должны переговариваться через дырку в стене.

Мастер Клипперлинг. Сдается мне, что лучше всего было бы обмазать кого-нибудь со всех сторон глиной и выпустить на сцену. Пускай скажет, что он стена. Когда заговорит Пирам, то пусть кричит ему в рот, то-есть в дырку; а если затем Фисба захочет что-нибудь сказать, он повернется рылом к ней.

Петер Сквенц. Ничего не выйдет! Фисба через дырочку должна извлечь из Пирама любовную стрелу. Как нам это оборудовать?

Пикельгеринг. Давайте все же смастерим бумажную стенку и в ней просверлим дырку.

Буллабутен. Да, но такая стена говорить не сможет.

Мастер Крикс. И то правда.

Буллабутен. Я натяну бумажную стенку на раму (благо, у меня еще нет роли), выйду с нею на сцену и объявлю, что я — стена.

Петер Сквенц. Принято! Это подойдет тютельница в тютельница! Господин Пикельгеринг! Вы у нас—сам Пирамус.

Пикельгеринг. Пихамус! Это еще что за личность?

Петер Сквенц. Это первейшая персона в пьесе—кавалер, воин и любовник.

Мастер Клоц-Георге. Да, Пикельгеринг, это первейшая персона в пьесе! Он должен украсить все представление, как сосиска кислую капусту.

Пикельгеринг. Воин и любезник? Так я должен смеяться и строить кислую рожу.

Петер Сквенц. Только не одновременно.

Пикельгеринг. Это хорошо! Ибо я не могу сразу плакать и смеяться, как Жан Потаж³. Да и не пристало это благородной особе моего звания: это по-дурацки, а не по-господски. Об одном только прошу вас ради господа бога: не напишайте вы в пьесу слишком много латыни. Слова-то уж больно тарабарские; мы с ними всю игру перепутаем. Про себя знаю, что мне их не запомнить.

Петер Сквенц. Как-нибудь уладится... Ах, у меня вдруг душа в пятки ушла!

Мастер Клоц-Георге. Но почему же, почтеннейший господин Петер Сквенц?

Петер Сквенц. Нам нужна Фисба. А откуда мы ее возьмем?

Мастер Лоллингер. Ее лучше всего сыграет Клоц-Георге. Он еще мальчишкой изображал Сусанну; натер слюной глаза и столь жалостно выглядел, что всех старых баб невольно слеза прошибла.

Петер Сквенц. Нет, это не подойдет: у него большая борода.

Пикельгеринг. Не беда! Пусть намажет хайло куском сала: тогда рот у него будет казаться глаже, и он может выглядывать из окна с сальной рожей.

Мастер Крикс. Ладно! Принимайте роль в добрый час! Все равно ведь известно, что вы—не настоящая Фисба.

Буллабутен. Вам придется говорить совсем тонким, тоненьким, тонюсеньким голоском.

Мастер Клоц-Георге. Таким?

Петер Сквенц. Еще тоньше.

Мастер Клоц-Георге. Таким?

Петер Сквенц. Еще тоньше.

Мастер Клоц-Георге. Не таким ли?

Петер Сквенц. Еще тоньше.

Мастер Клоц-Георге. Ладно, ладно! Уж я потрафлю: буду говорить так тонко и приятно, что одурачу даже короля с королевой.

Мастер Лоллингер. Ая кем же буду?

Петер Сквенц. Прах побери! Мы чуть было не забыли самого нужного. Вы должны быть источником.

Мастер Лоллингер. Чем? Источником?

Петер Сквенц. Источником.

Мастер Лоллингер. Источником? Смешно, право. Да разве же я похож на источник?

Петер Сквенц. Ну, да! Тут разумеется фонтан.

Пикельгеринг. Конечно! Неужели вы никогда в жизни не бывали в Данциге или в Аугсбурге? Ведь обычно мейстерзингеры пускаются в довольно далекие странствования. Или вы не слыхали, что в Аугсбурге император, а в Данциге Клинтунус стоят посередке фонтана.

Мастер Лоллингер. Но как же мне из себя выбрызгивать воду?

Пикельгеринг. До таких лет дожили, а этого не знаете? Вы должны спереди...

Петер Сквенц. Стойте, стойте! Все у нас должно делаться пристойно (ведь будут женщины): вы должны держать в руках лейку.

Пикельгеринг. Верно, верно! Так всегда изображают воду среди девяти свободных искусств.

Петер Сквенц. А сверх того вам следует набрать в рот воды и брызгать во все стороны.

Мастер Клоц-Георге. А как же он будет говорить?

Петер Сквенц. Очень просто: скажет один стих да разок и брызнет... А теперь перейдем к заглавию пьесы. Как ей называться? Комедией или трагедией?

Мастер Лоллингер. Знаменитый в старину немецкий поэт и мейстерзингер Ганс Закс пишет: «Если действие кончается печально, то это—трагедия». А так как здесь двое закаляются, то, значит, конец, печальный. Следовательно...

Пикельгеринг. Возражаю. Пьеса кончается весело, ибо мертвые оживут, сядут рядком, и пойдет у них выпивка на славу. Итак, это комедия.

Петер Сквенц. Да, это еще бабушка надвое сказала. Мы еще не знаем, выйдет ли у нас что-нибудь. Быть может, мы ударим лицом в грязь и ничего не получим. А посему лучше сделаю-ка я по-своему и дам такое заглавие: «Хорошее действие, веселое и печальное для исполнителей и для зрителей».

Мастер Лоллингер. Еще идея! Перед представлением пьесы мы вручим королю список всевозможных комедий, а свою проставим под самый конец, дабы он мог выбрать, что ему желательно посмотреть. Я знаю, что он все равно не выберет ни одной, кроме последней. А между тем мы просльвем людьми искусными и высокообразованными.

Петер Сквенц. Отлично, отлично! Учите же, господа, поприлежнее! Завтра я изготовлю комедию; так, значит, послезавтра вы получите роли. А пока я возьму с собой мастера Лоллингера, мейстерзингера: он уж поможет мне советом, как привести концы слогов к должному созвучию. А до тех пор храни вас господь!

A. G r u p h i u s, Herr Peter Squentz (1663). Перепечатано из книги: Б. И. П у р и ш е в, Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века, стр. 303—308. Перевод Б. И. Я р х о.

ТРУППА ФЕЛЬТЕНА

Светлейший князь и всемилостивейший
государь!

По вашему светлейшему приказу, переданному нам обер-гофмаршалом, мы, нанятая комедиантская банда, должны по причине траура получить только половину нашего содержания, и мы против этого не возражаем. Но так как со смерти вашей светлейшей матери уже истекла половина нашего квартала (к троице) и, несмотря на наше усерднейшее прилежание, не только в Берлине, но и при Брауншвейгском дворе, который тоже носит высокий траур, в Бреславле и в других местах Силезии нам отказано представлять комедии из-за турецкой войны, то мы понесли издержки на дорогу около 60 талеров.

Так как мы должны еще совершить длинное путешествие до тех пор, пока не начнем зарабатывать, то если вычесть эту сумму из половины нашей квартальной платы, мы должны получить еще 90 талеров.

Когда ваша светлость получит это наше всеподданнейшее прошение, мы усердно просим вас дать милостивое распоряжение о том, чтобы оканчивающийся квартал был оплачен. Если в будущем вашей светлости угодно будет оплачивать половину квартальной платы, мы этим будем довольны. Что касается прежней квартальной платы, то мы питаем надежду получить ее. Ваши всеподданнейшие и покорные слуги.

Напечатано в книге: E d u a r d D e v i e n t, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, neu bearbeitet von W. Stuhlfeld, p. 31.

ФРАНЦУЗСКАЯ ТРАГЕДИЯ НА СЦЕНЕ ТЕАТРА ФЕЛЬТЕНА

(«Полиевкт» Корнеля в обработке Кормартена¹)

Двух персов-христиан вешают на шестах или крестах посреди зажженного костра. [...]

Один из стоящих рядом солдат подходит (к распятому Непарху.—*Ред.*) и ударяет его копьем в сердце. Тот немного мучается и умирает. При этом убивают еще различных христиан—одного побивают камнями, другого сажают на кол и бросают в огонь. [...]

После того как палач поднял вверх голову (Полиевкта.—*Ред.*), колоду для казни убирают, палачи уходят, а труп продолжает лежать для обозрения, без головы, в луже крови. [...]

К заснувшему в угрызениях совести Феликсу спускаются по воздуху под звуки барабана черные духи с зажженными факелами; они дуют ему в ухо и хватают его за волосы. Белый дух Полиевкта появляется, держа в руках свою отрубленную голову, [...] после чего те духи исчезают. Полиевкт ведет игру с Феликсом, как бы разговаривая с ним. Зрители хорошо видят, как движется его окровавленная шея.

Ремарки из трагедии Корнеля «Полиевкт» («Polyeucte») в обработке Кормартена (1669). Приведено в книге: E d u a r d D e v r i e n t, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, neu bearbeitet von W. Stuhlfeld, p. 50.

ПРИМЕЧАНИЯ

Английские комедианты в Германии

¹ «Английские комедианты»—обозначение всех заезжих в Германию с севера трупп (в том числе и прибывших в Германию из Голландии). Первая труппа «английских комедиантов», возглавлявшаяся Вильямом Кемпом, выступала в Дрездене в 1586 году. Вторая труппа, руководимая Робертом Брауном, прибыла в 1592 году и исколесила значительную часть Германии. В последующие годы количество этих трупп очень возросло. Они пользовались в первой трети XVII века огромным успехом в Германии и вызывали подражания им со стороны немцев, которые начали образовывать собственные «английские» труппы. Для этих трупп сочиняли пьесы немецкие драматурги—герцог Юлий Бруншвейгский (1564—1613) и прокуратор Якоб Айрер из Нюрнберга (ум. 1618).

² Пикельгеринг («маринованная селедка») — одна из разновидностей так называемой «шутовской персоны», игравшей весьма важную роль в спектаклях английских комедиантов. Вывезенный из Голландии Пикельгеринг носил некое подобие матросского костюма—открытую красную куртку, широкие желтые штаны с зеленой или синей полосой по бокам, зеленый или синий жилет, серую шляпу. По своему характеру Пикельгеринг был близок к любимому немецкому народному шуту Гансу Вурсту, воспринявшему от него описанный костюм.

³ Означенный сборник «Английских комедий и трагедий» 1624 года зафиксировал основной репертуар английских комедиантов в Германии. Сборник этот издан, повидимому, самими актерами, так как текст пьес снабжен чисто техническими указаниями и изобилует повторениями одних и тех же тирад, шуток и острот. Так как английские комедианты пользовались импровизацией, то пьесы их сплошь написаны прозой. Это придавало диалогу большую гибкость, но одновременно подчиняло пьесу произволу актеров, стоявших на весьма низком культурном уровне.

* «Тит Андроник» — типичная для репертуара английских комедиантов кровавая трагедия в семи актах, написанная на популярную в английском театре тему, разработанную также Шекспиром. Пьеса изобилует изображением всевозможных ужасов.

⁵ Приведенные образцы ремарок из пьес английских комедиантов показывают, что у них была широко распространена та чисто внешняя манера актерского исполнения трагедии, характеризовавшаяся постоянным актерским наигрышем и преувеличенным, неестественным пафосом, от которого предостерегал Гамлет актеров, приехавших к датскому двору.

Комедия о прекрасной королеве Эсфири и горделивом Амане

¹ Сюжет данной пьесы из репертуара английских комедиантов заимствован из Библии, из книги «Эсфирь», повествующей о том, как красавица еврейка Эсфирь стала женой

персидского царя Артаксеркса и спасла свой народ от массового избиения его, задуманного коварным приближенным царя Аманом. Серьезная линия основной фабулы пьесы перебивается вставными интермедиями с участием Ганса (Вурста), его жены и сына—интермедиями, обильно уснащенными драками и потасовками. Мы печатаем второе действие пьесы и интермедию к нему.

² Венус—богиня красоты Венера.

³ В библии мужем Эсфири является не Агасферус, а персидский царь Артаксеркс.

Карденио и Целинда

¹ «Карденио и Целинда»—лучшая из трагедий Андреаса Грифиуса, интересная, как первая немецкая трагедия из современной бюргерской жизни. Содержание трагедии сводится к следующему: болонский студент Карденио любит красавицу Олимпию, которая любит Лисандра и любима им. Карденио решает убить Лисандра под покровом ночи. У дверей дома Лисандра он видит женскую фигуру, которую принимает за Олимпию. Но это гфе Олимпия, а призрак, уводящий Карденио от дверей дома Лисандра. Между тем Карденио страстно любим куртизанкой Целиндой, к которой он равнодушен. Чтобы добиться любви Карденио, Целинда обращается к колдунье Тихе, которая велит ей проникнуть в гробницу ее покойного любовника Марцелла и добыть его сердце. Целинда приходит на кладбище, чтобы совершить задуманное святотатство с помощью подкупленного сторожа Клеона. У раскрытой могилы Марцелла Карденио встречается с Целиндой, которую он сначала принимает за могильного вора. Потрясенные своей роковой судьбой, которая столкнула их ночью на кладбище, и увещаемые призраком Марцелла, Карденио и Целинда рассказывают обо всем происшедшем Олимпии и Лисандру и принимают решение удалиться в монастырь. Трагедия Грифиуса отличается яркой эмоциональностью, преувеличенными, демоническими страстями действующих лиц, введением в действие фантастических и мистических мотивов (колдовство, появление призраков и говорящего мертвеца). Все это явилось причиной ее большой популярности у немецких романтиков (Арнима, Иммермана и др.), обрабатывавших несколько раз ее сюжет на новый, романтический лад.

² Диана—луна.

⁸ Стикс и Коцит—реки в аду в греческой мифологии. В переносном значении Коцит означает «смерть».

Господин Петер Сквенц

¹ «Господин Петер Сквенц»—одна из лучших комедий Грифиуса, изображающих в буффонной форме быт и нравы различных слоев немецкого общества после Тридцатилетней войны. Под несомненным влиянием «Сна в летнюю ночь» Шекспира она изображает подготовку и исполнение группой ремесленников под руководством Петера Сквенца, писаря и школьного учителя в Румпельскирхене, трагической истории о Пираме и Фисбе. Комедия написана частью прозой, частью бурлескными стихами. Мы даем отрывок из первого акта, изображающий первоначальный сговор будущих участников спектакля.

² Типичное проявление глубокого невежества Петера Сквенца, несмотря на его звание школьного учителя и попытки вставлять в свою речь на каждом шагу латинские слова и выражения; он считает римского поэта Овидия «святым древним учителем церкви» и переиhrывает название его главного произведения, называя его «Мемориумфозами» вместо «Метаморфоз».

³ Жан Потаж («потаж» дословно означает «щи»)—еще одна разновидность «шутовской персоны» в спектаклях английских комедиантов, слуга французского происхождения, получивший свое имя от любимого французского национального блюда.

Труппа Фельтена

¹ Данное письмо адресовано труппой Иоганна Фельтена (1649—1692), выдающегося немецкого актера и антрепренера, покровителю труппы, саксонскому курфюрсту Иоганну-Георгу III, превратившему ее в свою придворную труппу. Письмо свидетельствует о тяжелом материальном положении даже этой наиболее устроенной из всех немецких актерских трупп конца XVII века.

Французская трагедия на сцене театра Фельтена

¹ Приводимые ремарки из трагедии Корнеля «Полиевкт» в обработке немецкого поэта Кормартена, исполненной Фельтеном еще в бытность его студентом Лейпцигского университета (1669) и затем включенной в репертуар его труппы, показывают, что при постановке на немецкой сцене XVII века французской классицистской трагедии последняя подвергалась значительной переработке, совершенно изменявшей ее формальную структуру. Кормартен изображал на сцене все, о чем у Корнеля только рассказывалось, единство места было им ликвидировано, декорации менялись беспрестанно, стихи оригинала были заменены прозой и т. д. В целом классицистская трагедия была насыщена у Кормартена зрелищным элементом, приближавшим ее к представлениям английских комедиантов.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР ИЕЗУИТОВ

ЯКОБ ПОНТАН

(1542—1626)

ПОЭТИКА¹

(1594)

К о м е д и я есть драматическое произведение, в котором, ради наущения житейскому обхождению, подражательно представляются, не без забавных шуток и острот, происшествия из частной жизни обывателей. [...]

Т р а г и к о м е д и я есть нечто смешанное из комедии и трагедии, так как, вопреки правилам комедии, здесь выводятся также и лица более знатные и высокие. Можно сказать, что трагикомедия есть трагедия с развязкой, свойственной комедии, то-есть веселой, успокоительной. Трагикомедия всегда кончается благополучным исходом. [...]

Я не стану утверждать, что можно было бы написать и к о м и т р а г е д и ю, развязкой которой была бы гибель героя. Дело в том, что бедствия и несчастья ничтожных людей низкого состояния не способны ни помниться, ни возбуждать душевных движений. Потому нигде не встречаются подобного рода пьесы [...].

Т р а г е д и я есть поэтическое произведение, изображающее при посредстве действующих лиц бедствия знаменитых мужей с целью возбудить сострадание и страх и тем освободить людей от душевных волнений, которые являются источником такого рода трагических поступков.

Jacobus Pontanus, Institutiones poeticae (1594). Приведено в книге: В. И. Резанов, Экскурсы в область театра иезуитов, Нежин, 1910, стр. 244—252.

ФРАНЦИСК ЛАНГ

РАССУЖДЕНИЕ О СЦЕНИЧЕСКОЙ ИГРЕ *

(1727)

Мне очень часто предлагали описать для учащейся молодежи, в пределах моей осведомленности в данном вопросе, принципы и правила сценической игры, мотивируя это тем, что никто еще не иллюстрировал этого достойнейшего и насущнейшего искусства изданием главных правил его.[...] Когда я обследовал этот вопрос более тщательно, я решил использовать на то все свое свободное время для пользы лицам, занимающимся театральным

делом, а главным образом во славу божью, во имя которой создаются театры и устраиваются театральные представления. Я решил изложить принципы сценической игры, основываясь отчасти на примере сведущих людей, отчасти же на собственном изучении и личной многолетней практике и опыте. [...] Если кто-нибудь станет читать нашу работу, пусть читает ее с добрым сердцем и, если почерпнет какую-нибудь пользу, пусть благодарит пославшего ее бога, а меня да помянет в своих усердных молитвах.

§ 7. О том, что такое сценическая игра и о важном значении ее

Чтобы не витать в области общих фраз, я попытаюсь определить сущность сценической игры. Сценической игрой я называю подходящее (к каждому данному случаю) движение всего тела и голоса с целью возбудить в зрителе тот или иной эффект...

§ 2. Требуется ли в сценической игре искусство или достаточно одной природы

Как в прочих областях науки и ремесел природные дарования совершенствуются при помощи искусства, точно так же, должно быть, и в области сценической игры, которая представляет собою не что иное, как подражание характерам тех лиц, которых хорег² выводит на сцену и изображает своей игрой. Выполнить это в совершенстве одна природа не в силах. Необходимо внимательное изучение и многократное размышление, чтобы сначала представить себе, каковы должны быть движения данного лица, и тогда уже стремиться воспроизвести их в движении и звуке; а это область искусства. [...]

Сценическая игра должна быть как можно более искусной, так как, по существу, она есть подражание, которое вне искусства с совершенством исполнено быть не может. А действующее лицо есть одушевленное существо, выведенное на сцену фантазией, в подражание истинному.

§ 3. На каких началах основана сценическая игра и какие части тела должны быть наиболее к ней приспособлены

В своем труде я пользуюсь указаниями самой природы, нашей общей наставницы, а затем и скульптуры и живописи в лице лучших художников, почитаемых везде, а в особенности в Риме, столице мира. Все они являются для меня в одинаковой степени покровителями и наставниками искусной игры. [...] В их правилах относительно изящных телодвижений и изысканных положений членов тела нужно обратить внимание на те части тела, которые дают вполне правильные и красивые движения; раньше всего на ступни ног и самые ноги, затем на колени и постановку ног, на шаг и движения ногами, затем на бедра, плечи и туловище, далее на руки, локти и кисти рук и, наконец, на шею, голову, лицо и глаза.

§4.0 ступнях и ногах

Положение ног. В положении ступней, о которых раньше всего должна быть речь, следует обращать внимание на то, чтобы они никогда не были друг другу параллельны, но чтобы, стоя на подмостках, они всегда были несколько развернуты...

Такой способ постановки и движения ступней для установления терминологии, определяющей наши понятия, удобнее всего впредь называть сценическим крестом.

Сценический шаг. Я требую в походке и в передвижении ног известного сценического шага. [...] Актер должен ступать, сохраняя внимательно и настойчиво, как вообще всегда, сценический крест.

Положение нескольких действующих лиц на сцене. Равным образом нужно следить за тем и стремиться к тому, чтобы,

если на сцене находится несколько лиц, актер не занимал неудобного положения относительно других, не думал, что он один ходит по сцене, и, если он не главное действующее лицо, не занимал господствующего положения. [...]

§ 5. Как следует становиться на колени и садиться

Часто случается, что приходится говорить, стоя на согнутых коленях, что следует делать преимущественно на одном колене. Тут осмотнительный актер должен следить за тем, чтобы делать это, красиво уложив складки костюма, и не оскорблять при этом в глазах зрителя правил приличия. Что же касается лиц женского пола, то они должны всегда говорить, стоя на обоих коленях. [...] Садясь, следует заботиться о том, чтобы садиться на такую скамейку, чтобы ноги доставали до полу, а не висели в воздухе!...]

§6.0 руках, локтях и кистях рук

Следует держаться того правила, чтобы держать руки при движении по возможности дальше от корпуса и свободно двигать ими, не прижимая их к бедрам или бокам, но либо вытянув их, либо направляя движение к голове и груди. [...]

З а к о н ы д в и ж е н и я р у к и к и с т е й . Руки не должны висеть несложными вместе и не должны вскидываться, как копыя; далее, правую руку следует свободно протянуть вперед, но не на всю ее длину... левую руку большей частью следует держать так, как будто она является рукояткой у нашего бока. [...]

О п е р ч а т к а х . Кстати, затронув вопрос о руках, коснемся несколько того, должны ли и могут ли актеры употреблять на сцене перчатки. Обычай этот пришел в театр недавно, до последнего времени наши предшественники его не знали или по крайней мере им на сцене не пользовались. И я готов свидетельствовать чем угодно, что, имея более пятидесяти лет отношение к театру то в качестве зрителя, то в качестве борега, я ни разу не видел на сцене действующего лица, у которого на руках были бы перчатки. Вследствие этого никто из новейших исследователей не поставит мне в вину, если я, основываясь на авторитете старого времени, вооружусь против этого нововведения и всеми силами постараюсь добиться того, чтобы наши потомки изгнали его из своих театров, как негодный прием игры, кроме тех случаев, когда новая мода потребует иного отношения к этому вопросу из уважения к коронованному лицу... Было бы недобросовестно закрывать на сцене мажорской лицо—зеркало души—и точно так же скрывать кисти рук—это главное орудие сценической игры. [...]

О п р и д в о р н о м т е а т р е . В то же время, если при немецком или французском костюме пожелают в простом разговоре надеть перчатку на левую руку, обнажив только правую, я против этого не возражу, но большего не допускаю. [...]

З а к о н ы д в и ж е н и я р у к . Никогда не следует сжимать руку в кулак, кроме тех случаев, когда на сцену выводится престопаодье, которое только и может пользоваться таким жестом, так как он груб и некрасив, или же если хотят показать сильный гнев, то иногда приходится погрозить кулаком. [...]

§7.0 глазами

На обязанности глаз лежит прежде всего то, чтобы они были обращены к слушателям и к тому предмету на сцене, о котором идет речь. [...] Глаза должны отражать в себе все душевные движения, даже без слов, без которых глаза могут быть достаточно красноречивы, если они на высоте своей задачи.

К а к н у ж н о в ы х о д и т ь н а с ц е н у . По поводу манеры выходить на сцену следует раньше всего заметить, чтобы актер тотчас по выходе своем поворачивался лицом и фигурой к зрителям, причем лицо его должно предстать таким, чтобы зрители могли прочесть по глазам, в каком настроении он находится.

Актер должен обращаться к актеру, а не к слушателям. На сцене актер должен особенно заботиться о том, чтобы не ослабевало его внимание к диалогу, в противном случае оно будет отвлекать в сторону и он перестанет отражать на лице то, о чем идет речь.

§8.0 разных других правилах сценической игры, особенно же относящихся к душевным движениям

Игра должна предшествовать речи. Актер, прежде чем ответить на услышанные слова, должен игрою изобразить то, что он хочет сказать, чтобы зритель по одной игре мог тотчас же понять, что происходит в душе актера и что он скажет вслед за тем словами. [...]

Окончив речь, нельзя покидать чувство. Следует на некоторое время задержать на лице то чувство, которое было вызвано содержанием разговора, пока лицо постепенно не отойдет от прежнего выражения и не запасется временем для образования нового!...]

О слезах. Это даже красиво и волнующе, но только в том случае, если искренне и непритворно. [...]

Об аффекте грусти. Глубокая грусть выражается то полным молчанием, то одним стоном, то коротким возгласом и вздохом.

Об аффектах гнева. Как только он начинает загораться, то пока человек еще владеет собой, обыкновенно собираются на лбу морщины, сжимаются зубы, походка делается быстрее, появляется больше жестов руками и кистями, речь становится возбужденнее и по временам более прерывистой, с краткими паузами между словами. Затем на ненавистное лицо, если оно находится на сцене, обращается суровый взгляд. Если же оно отсутствует, то в его сторону на расстоянии посылаются бранные слова, сильные жесты, начинают ломать пальцы, скрежетать зубами — словом, делать все, что выражает гнев. [...] Если же гнев выходит за пределы, то и в игре нет предела.

§9.0 декламации

Декламация должна быть естественной и как бы обыденной. Первое достоинство декламации заключается в ее естественности, то-есть в том, чтобы говорящий на сцене не иначе произносил периоды и отдельные слова, как если бы он говорил в простой беседе с благородными людьми, но только ввиду большого количества слушателей и отделяющего их расстояния голос надо давать значительно выше и энергичнее.

О разнообразии аффектов. Затем следует обратить внимание на то, как сообразно с тем или иным аффектом следует изменять голос. Так, любовь требует нежного, страстного голоса, ненависть—строгого и резкого, радость—легкого, возбужденного и т. д.

§ 10. О вспомогательных средствах в драматической поэзии и в драматическом искусстве

Данные, требуемые от хорега. От хорега требуется следующее. Кроме природной ловкости, без которой в этой области ничего не поделаешь, хорег должен быть раньше всего поэтом и хорошим латинистом; у него должна быть яркая фантазия, или воображение; он должен быть большим психологом, выдающимся актером и опытным ремесленником. [...] Хорег должен быть актером и лично знать правила сценической игры, и он должен не только знать их, но и уметь показать на примере.[...]

§ 12. О пантомимических представлениях на сцене

Нельзя отрицать того, что есть большая красота в пантомимических представлениях, или картинах, даваемых обыкновенно среди прочих театральных игр, так как они удивительно развлекают зрителей. [...] В таких картинах изображают полет по воздуху разных Меркуриев, битву в воздухе цаплей

и коршунов, Стикского разбойника, похищающего человеческие души во мгле туманов или низвергающего их в дымящийся ров при свисте пламени и ужасных привидениях. [...] Более пышные картины допустимые придворных театрах, которым это позволяют их средства и находчивость. С ними не может соперничать наша школьная бедность. Искусство и игра у нас должны дополнять то, чего нехватает в обстановке. [...] По моему мнению, самое главное основание театральных мимических представлений—то, чтобы они были красивы и украшали собой драматическое произведение в глазах зрителей. Чтобы меня лучше поняли, я предложу один-другой пример, при помощи которых я поясню до некоторой степени свою мысль.

Легкомысленный юноша, например, рассматривая свое изображение в зеркале, видит там, допустим, призрак смерти или голову Христа в терновом венце и обращается на путь истины. Искусство и талант подскажут, как этот новый образ представить в зеркале. Другой, сидя у фонтана, откуда вода струей бьет наверх, видит, как она, задержавшись на некоторое время, снова бьет сверху на высоте и внезапно ниспадает; он наблюдает непостоянство вещей в смертном мире и устремляет свои помыслы в вечность. [...]

Точно так же юношу, который умер, лежа в постели, предаваясь разврату, и был навеки осужден, хорег изобразил следующим образом. Юноша лежит на постели; вдруг Купидон, вооруженный горячей стрелой, подкрадывается к постели и касается острием стрелы пороха, приготовленного около сердца; порох от этого загорается в знак зародившегося чувства и разгорается в пламя. Внезапно следующая за ним смерть роковым образом наносит удар копьём в сердце и изгоняет жалкую душу на вечные несчастья.

О сценической одежде. К сценическим постановкам относится также приготовление костюмов, которые будут на высоте, во-первых, если не будут иметь характера дешевого, тривиального, если не будут безвкусны, бессмысленны и искусственны. [...] Так, солдаты узнаются по копьям и мечам, ремесленники—по молоткам и прочим инструментам, земледельцы—по плугам, адвокаты—по тоге, священники—по повязкам, музыканты—по кифарам и лирам, художники—по кистям и палитрам, моряки—по веслам.

Мифические существа имеют свои специальные символы, с которыми они всегда выступают на сцену. Юпитер сидит на орле и держит в руке перуны. Юнону везут павлины, Венеру—голуби, Флора опоясана цветами, Церера несет колосья, Помона—плоды, Нептун держит трезубец, Плутон—жезл или ключи, Марс—щит и копьё, Аполлон—кифару, Вахх—плющ, Мом—месяц, Купидон—лук и стрелы, Геркулес—дубину, фавны и сатиры—флейты, речные боги—урны. [...] Эти символические изображения особенно ценны для балетных представлений, вставляемых в драму.

Полное название труда: «Рассуждение о сценической игре с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством, сочинение отца ордена Иисуса Франциска Ланга», Мюнхен, 1727. Перепечатано из сборника: «Старинный спектакль в России», Л., 1928, стр. 132—183.

ПРИМЕЧАНИЯ

Якоб Понтан. «Поэтика»

¹ «Поэтика» Якоба Понтана (Шпанмюллера) представляет собою школьный учебник поэтики, составленный преподавателем древних языков и риторики в иезуитских коллегиях в Ингольштадте и Аугсбурге. Учебное предназначение его книги побуждает Понтана давать возможно более ясные и отчетливые определения всех драматургических жан-

-ров. К «Поэтике» Понтана примыкают в плане разработки поэтики иезуитской драмы работы Александра Допаля, Якоба Масена, Иосифа Ювенция и др.

Франциск Ланг. «Рассуждение о сценической игре»

¹ «Рассуждение о сценической игре» Франциска Ланга занимает особое место среди многочисленных трактатов по поэтике, вышедших из-под пера иезуитских теоретиков драмы. Будучи одной из наиболее поздних работ, она не только подытоживает почти двухвековой опыт, накопленный иезуитским театром, но, в отличие от большинства других работ, дает совершенно точные и подробные указания относительно техники актерской игры и приемов режиссерской работы в иезуитском театре. Это обстоятельство вызвало широчайшее распространение книги Ланга.

² Античным термином «хорег» Ланг обозначает режиссера-педагога школьного спектакля, каковым обычно являлся преподаватель поэтики и риторики.

ОГЛАВЛЕНИЕ

С- Мокульский. Введение	3
-----------------------------------	---

Часть первая

ТЕАТР ФЕОДАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Классики марксизма о феодальном обществе	35
Пушкин о средневековой поэзии и драме	39
Горький о народных истоках средневековой драмы	40
Глава первая Народные истоки средневекового театра	43
Народные обряды и игры	43
Пастурель	45
Глава вторая Гистрионы-жонглеры	47
Преследования гистрионов-жонглеров церковью	47
Разные виды гистрионов-жонглеров	49
Быт жонглеров	50
Описания искусства жонглеров	51
Глава третья Гротсвита из Гандерсгейма	54
Отрывок из комедии «Авраам»	54
Отрывок из комедии «Дульциций»	57
Глава четвертая Литургическая драма	61
Девы мудрые и девы неразумные	61
Постановка пасхальной литургической драмы	62
Ремарки в тексте литургической драмы	63
Описание устройства рая во Флоренции	64
Глава пятая Полулитургическая драма	67
Представление об Адаме	67
Воскресение спасителя	74
Глава шестая Зарождение комического театра	80
Светские песни и пляски в церквях	80
Всеപ്പянейшая литургия	81
Образцы поэзии вагантов	83
<i>Адам де Ла-Аль</i> . Игра о Робене и Марион	84
Исполнение «Игры о Робене и Марион» в XIV веке	95
Глава седьмая Миракль	97
<i>Рютбеф</i> . Чудо о Теофиле	97
<i>Жан Модель</i> . Игра о святом Николае	102
Глава восьмая Мистерия	108
Прошение горожан Шомона о разрешении им поставить мистерию	108
Мистерия страстей в Меце	108
Мистерия о святом Мартине в Серре	109
Показ мистерии в Бурже	ПО
Мистерия страстей в Валансьене	113
Постановка мистерии в кругу амфитеатра	116
Описание педженгов	117
Режиссерские ремарки к «Мистерии страстей» в Монсе	117
Костюм чертей в мистерии	118
Реклама мистериального спектакля	119
Охрана города во время спектакля	119
Глава девятая Моралите	121
Нынешние братья	121
Глава десятая Фарс и соти	130
Адвокат Патлен	130
О чане	138
Фарс о немой жене в изложении Рабле	144
<i>Пьер Гренгор</i> . Клич Принца Дураков	144
«Игра о Принце Дураков и о Дурацкой Матери»	145
Глава одиннадцатая Исполнители комических жанров	147
Дижонская инфантерия	147
Базошь	148
Жан де Понтале	150
Сатирические стихи Понтале	150
Политическая сатира в моралите и фарсах	151
Описание шутовского костюма	154

Часть вторая
ТЕАТР ЭПОХИ ФОРМИРОВАНИЯ БУРЖУАЗНОГО ОБЩЕСТВА

Классики марксизма об эпохе формирования буржуазного общества . . .	15?
Герцен о культуре Возрождения.	165

Отдел I
ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

	Классики марксизма об Италии XIV—XVII веков	177
	Белинский об итальянском искусстве.	179
Глава первая	Драматургия Италии XVI века.	180
	<i>Никколо Макиавелли</i> . Мандрагора. Отрывок из комедии.	180
	<i>Джордано Бруно</i> . Подсвечник. Отрывки из комедии.	182
	Шапты «ученой комедии».	185-
	Интермедии и их популярность.	186
	<i>Джан-Джорджо Триссина</i> . Софонисба. Отрывок из трагедии.	186
	Причины отмирания трагедии.	188-
	<i>Торквато Тассо</i> . Аминта. Отрывки из пасторали.	189
	<i>Анджело Беолько</i> . Второй диалог на деревенском языке.	190
Глава вторая	Театральное здание и сцена в Италии XVI века.	200*
	Устройство придворного театра в Мантуе.	200
	Постановка «Каландрии» Бибиены в Урбино.	201
	Перуцци как изобретатель перспективных декораций.	202
	Из трактата «Об архитектуре» Серлио.	202'
	Олимпийский театр в Виченце.	205
Глава третья	Появление профессиональных актеров.	208-
	Первые венецианские актеры.	208
	Площадные фигляры в Венеции.	208
	Первые итальянские актрисы.	210
	Режиссерская работа Леоне де Сомми.	212
Глава четвертая	Комедия масок.	216
	Первое свидетельство о комедии масок.	216
	Первое известное представление комедии масок.	216
	Образцы сценариев комедии масок:	
	<i>Фламино Скала</i> . Муж.	219
	<i>Базилио Локателли</i> . Игра в приму.	223
	Император Нерон. Трагикомедия.	225
	Характеристика масок.	229
	Монолог Доктора.	232'
	Образцы бахвальств Капитана.	232
	Образцы тирад любовников.	232'
	Образцы стандартных диалогов.	233
	Образцы острот первого Дзанни.	235
	Описание латки.	236
	Образец пролога комедии масок.	237
	Импровизация в комедии масок.	239
	Эстетические принципы комедии масок.	240'
Глава пятая	Театральное здание и сцена в Италии XVII века.	243»
	Театр Фарнезе в Парме.	243-
	Итальянский театр начала XVII века по описаниям И. Фуртенбахa	244*
	<i>Никола Саббатини</i> . Об искусстве строить декорации и машины в театрах	246
	Постановки Джакомо Торелли в Париже:	
	Притворная сумасшедшая.	252"
	Свадьба Фетиды и Пелея.	252'

Отдел II
ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

	Классики марксизма об Испании XVI—XVII веков.	257
	Белинский об Испании XVI—XVII веков.	259»
Глава первая	Испанская драматургия XVI века до Сервантеса.	261»
	<i>Хуан дель Энсина</i> . Эклога об оруженосце, который сделался пастухом	261
	<i>Торрес Наарро</i> . Из предисловия к его поэтическим опытам.	263-
	<i>Лопе де Руэда</i> . Оливь.	264
	<i>Лопе де Руэда</i> . Страна Хауха.	266-
Глава вторая	Мигель де Сервантес Сааведра.	270
	Классики марксизма о Сервантесе.	270 -
	Островский о драматургии Сервантеса.	270>

	Нумансия. Отрывки из трагедии.	271
	Педро Урдемалас. Отрывки из комедии.	279
	Театр чудес. Интермедия.	283
	Теоретические высказывания Сервантеса.	289*
Глава третья	Лопе де Вега Карпио.	296•
	Фуэнте Овехуна. Отрывки из драмы.	296*
	Великодушный генуэзец. Отрывки из комедии.	301
	Периваньес и командор Оканьи. Отрывок из трагикомедии.	306
	Крестьянин в своем углу. Отрывки из комедии.	309
	Собака на сене. Отрывки из комедии.	313•
	Островский о пьесе Лопе де Вега «Лучший алькальд—король».	318
	Новое руководство к сочинению комедий.	320
	Лопе де Вега об актерском искусстве.	327-
Глава четвертая	Современники Лопе де Вега.	332
	<i>Тирсо де Молина</i> . Севильский озорник, или Каменный гость.	332
	Теоретические высказывания Тирсо де Молина.	337
	Теоретические высказывания современников Лопе де Вега о театре.	339
	<i>Хуан Руис Аларкон</i> . Ткач из Сеговии. Отрывки из драмы.	341
Глава пятая	Публичные театры и актеры Испании XVI—XVII веков.	349-
	Публичные театры в Мадриде XVII века.	349
	Разные виды актерских трупп.	351
	Описание бродячей актерской труппы.	353
	Бытовое положение актера.	354
	Портреты видных актеров.	355
	Запрещение выступлений женщин на сцене.	356
	Запрещение спектаклей при Филиппе II.	356
	Правила внутреннего распорядка в публичных театрах.	356
	Условность испанской сцены.	357-
	Характеристика прологов.	358
	Первое представление ауто.	359
	Контракт на постановку ауто.	360
Глава шестая	Придворный театр в Испании XVII века.	362-
	«Лес без амура» Лопе де Вега при дворе.	362
	«Сын солнца Фаэтон» Кальдерона в дворцовом пловучем театре.	363
	Обстановка дворцового спектакля.	363
Глава седьмая	Педро Кальдерон де ла Барка.	365
	Классики марксизма о Кальдероне.	365
	Пушкин о Кальдероне.	365
	Белинский о Кальдероне.	366
	Тургенев о Кальдероне.	366
	Жизнь есть сон. Отрывки из трагедии.	367
	Саламейский алькальд. Отрывки из драмы.	373
	Герцен о «Саламейском алькальде».	378
	Возрождение ауто в творчестве Кальдерона.	379

Отдел III

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

	Классики марксизма об Англии XVI—XVII веков.	383
	Белинский об Англии.	385
Глава первая	Ренессансная драма в Англии.	388
	<i>Джон Гейвуд</i> . Забавная комедия о муже Джоне Джоне, о жене его Тиб и о священнике сэре Джане.	388
	<i>Томас Нортон и Томас Секвиль</i> . Горбодук.	396
	<i>Джон Лили</i> . Александр и Кампаспа. Отрывок из комедии.	397
	Образчик эвфуистического стиля.	398
	<i>Роберт Грин</i> . Векфильдский полевой сторож. Отрывки из комедии.	399
	Горький о Грине.	405
	<i>Кристофер Марло</i> . Трагическая история доктора Фауста. Отрывки из трагедии.	405 «
	Безбожие Марло.	411
	Теоретические споры вокруг ренессансной драмы.	412
Глава вторая	Вильям Шекспир.	416•
	Классики марксизма о Шекспире.	416•
	Грибоедов о Шекспире.	419
	Пушкин о Шекспире.	420
	Лермонтов о Шекспире.	422
	Белинский о Шекспире.	423

Герцен о Шекспире	438
Тургенев о Шекспире	439
Добролюбов о Шекспире	441
Чернышевский о Шекспире	442
Ромео и Джульетта. Отрывок из трагедии	446 «
Гамлет. Отрывки из трагедии	451-
Отелло, венецианский мавр. Отрывки из трагедии	463 •
Король Лир. Отрывки из трагедии	479 •
Макбет. Отрывки из трагедии	485
Тимон Афинский. Отрывок из трагедии	495
Король Генрих Четвертый. Отрывки из исторической хроники	497
Два веронца. Отрывки из комедии	500
Двенадцатая ночь. Сцены из комедии	501 *
Шекспир об условностях публичного театра	507
Шекспир об актерском искусстве	508'
Отзывы современников о Шекспире	510>
Глава третья Современники и преемники Шекспира	518'
<i>Бен Джонсон</i> . Вольпоне. Отрывки из комедии	518
Теоретические высказывания Бен Джонсона	528
<i>Френсис Бомонт и Джон Флетчер</i> . Рыцарь пламенеющего пестика	530'
Глава четвертая Театры и актерские труппы в Англии XVI—XVII веков	536 •
Придворный театр	536 •
Публичные театры	537
Спектакль детской труппы	538.
Золотая молодежь в городском театре	539
Указ Елизаветы о прикреплении трупп к знатым патронам	541
Указ Иакова I о выдаче патента труппе Бербедеж	542
Образец актерского контракта в антрепризе Генсло	542'
Актерское искусство в Англии	543-
Ричард Бербедеж	544
Ричард Тарльтон	544
Мужчины в женских ролях	545
Глава пятая Пуритане и театр	548
Теоретические высказывания против театра	548
Протесты пуританских властей против театра	549
Защита театра его деятелями	550
Глава шестая Театр в годы первой, революции	553.
Декреты парламента о закрытии театров и о прекращении театрального дела в Англии	553.
Судьба актеров после закрытия театров	555
Первый английский оперный спектакль при Кромвелле	556-
Глава седьмая Театр периода Реставрации	558-
Плеханов об Англии периода Реставрации	558
Состояние английского театра в период Реставрации	560.
Положение актеров в первые годы после Реставрации	561
Спектакль труппы герцога	561
Защита Драйденом рифмованного стиха	562
Критика Драйденом драм Шекспира и его современников	562'
<i>Док. Букингем, Т. Спрат и М. Клиффорд</i> . Репетиция. Отрывок из пародийной комедии	563-
Образец пролога к комедии периода Реставрации	565
Вольтер о комедии периода Реставрации	566.

Отдел IV

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Классики марксизма о Франции XVI—XVII веков	571
Пушкин о французской литературе XVII века	574*
Белинский о французской литературе XVII века	576
Плеханов о французской литературе XVII века	578
Глава первая Французская драматургия XVI века	582
Теоретическая декларация Плеяды	582''
Гуманистическое понимание трагедии	582
Первые гуманистические спектакли	583
<i>Этьен Жодель</i> . Дидона, приносящая себя в жертву	583
<i>Робер Гарнье</i> . Корнелия	584
<i>Пьер де Ларивее</i> . Духи. Отрывок из комедии	585
Глава вторая Борьба актеров с Братством страстей господних	590
Появление профессиональных актеров	590
Характеристика Братства страстей прокурором Парижского парламента	590»

	Запрещение духовных мистерий в Париже	591
	Первые профессиональные актеры в Бургундском отеле	591
	Анонимный донос Генриху III на представления Братства страстей господних	592
	Ограничение работы актеров в Париже Братством страстей	593
	Ходатайство актеров Бургундского отеля о ликвидации Братства страстей (1615)	594
Глава третья	Парижские театры и актеры в первой половине XVII века	596
	Описание Бургундского отеля	596
	Монтировка спектаклей в Бургундском отеле по записям Маэло	597
	Описание фарсового спектакля в Бургундском отеле	598
	Фарсовые актеры Бургундского отеля	599
	Образец шуточных прологов Брюскамбиля	601
	Мондори	602
	Бельроз	603
	Указ Людовика XIII о снятии с актеров бесчестия	604
	Описание первого представления «Мирам»	604
Глава четвертая	Пьер Корнель	607»
	Пушкин о Корнеле	607-
	Плеханов о Корнеле	607-
	Сид. Отрывок из трагедии	611-
	Критика «Сид» Французской Академией	617
	Гораций. Отрывки из трагедии	620
	Теоретические высказывания Корнеля	628"
Глава пятая	Жан Расин	641 -
	Пушкин о Расине	641 -
	Герцен о Расине	642 •
	Андромаха. Отрывки из трагедии	643 •
	Федра. Отрывки из трагедии	649
	Гофолия	653 •
	Теоретические высказывания Расина	659
	<i>Никола Буало-Депрео</i> . Поэтическое искусство. Отрывок	663
Глава шестая	Постановка и исполнение трагедии во второй половине XVII века	670
	Монтировка классицистских трагедий в Бургундском отеле	670
	Оформление «Ифигении» Расина на версальском празднестве	671
	Зрители на сцене	672 •
	Организация французских труп	673
	Мольер об актерам Бургундского отеля	674
	Монфлери	676-
	Флоридор	677
	Тереза Дюпарк	677
	Мари Шанмеле	678
Глава седьмая	Комический театр до Мольера	682-
	<i>Жан Табарен</i> . Второй фарс	682
	Из комических диалогов Табарена	685
	<i>Савиниан Сирано de Бержерак</i> Проученный педант. Отрывок из комедии	686
	<i>Поль Скаррон</i> . Дон Яфет Армянский. Отрывок из комедии	688
Глава восьмая	Жан-Баптист Мольер	695»
	Пушкин о Мольере	695 •
	Грибоедов о Мольере	695
	Белинский о Мольере	696
	«Блистательный театр»	698 •
	Бродячие комедианты по «Комическому роману» Скаррона	700
	Смехотворные жеманницы. Отрывок из комедии	701
	Отзывы современников о «Жеманницах»	704
	Предисловие к комедии-балету «Докучные»	705
	Школа жен. Отрывки из комедии	706
	Отзывы современников о «Школе жен»	709
	«Тартюф». Отрывок из комедии	712»
	Отзывы современников о «Тартюфе»	717*
	Дон Жуан, или Каменный гость. Отрывки из комедии	720 *
	Отзывы современника о «Дон Жуане»	726
	Мизантроп. Отрывки из комедии	728-
	Отзывы современников о «Мизантропе»	735
	Мещанин во дворянстве. Отрывки из комедии	735»
	Плутни Скапена. Отрывок из комедии	741
	Теоретические высказывания Мольера	744
	Работа Мольера с актерами	745
	Мольер-актер	748
	Монтировка комедий Мольера во второй половине XVII века	751 •

Глава девятая Основание театра Французской Комедии	759
Распоряжение о слиянии труппы Бургундского отеля с бывшей труппой Мольера	759
Королевский указ об основании театра Французской Комедии	759
Личный состав труппы в момент основания театра Французской Комедии	759
Ходатайства актеров об изменении их положения	760
Подчинение актеров придворному ведомству	762
Последствия соединения трупп	762
Актеры в поисках нового помещения	763

Отдел V
НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

Введение	767
Классики марксизма о Германии XVI—XVII веков	767
Чернышевский о Германии	771
Глава первая Немецкий театр XVI века	773
<i>Якоб Руоф</i> . Новая игра о Вильгельме Телле	773
<i>Ганс Закс</i> . Школяр в раю	775
<i>Ганс Закс</i> . Корзина разносчика	779
Костюмы к пьесе Ганса Закса «Глупость и ее двор»	783
Глава вторая Немецкий театр XVII века	785
Английские комедианты в Германии	785
Старинная немецкая афиша	786
Комедия о прекрасной королеве Эсфири и о горделивом Амане	786
<i>Андреас Грифиус</i> . Карденио и Целинда. Отрывки из трагедии	794
<i>Андреас Грифиус</i> . Господин Петер Сквенц. Отрывок из комедии	798
Труппа Фельтена	802
Французская трагедия на сцене театра Фельтена	803
Глава третья Школьный театр иезуитов	805
<i>Якоб Понтан</i> . Поэтика	805
<i>Франциск Ланг</i> . Рассуждение о сценической игре	805

Переводы документов сделали:

Блох Я., Бриллиант С., Булгаков А., Всеволодский-Гернгросс В., Гвоздев А., Георгиевская Н., Горнунг Л., Ельницкая Т., Каверин Ф., Кочетков А., Ливеровская М., Мовшенсон А., Миклашевский К., Мокульская Н., Мокульский С., Морозов М., Оношкович-Яцына А., Пантюхова Л., Покровский В., Поливанов Л., Резанов В., Римская-Корсакова Ю., Рождественский В., Рубенберг Л., Соловьева Г., Тиандер К., Финкельштейн Е., Шервинский С.

Редактор В. Я. Стольная.

Оформление художника Я. А. Литвишко.

Технический редактор Е. И. Шилина.

Ш-03712. «Искусство» №2997. Подп. в печ. 27/XII 1952 г. Форм. бум. 70x1081/16- Кол. п. л. 69,87. Кол. бум. л. 25,5. Уч.-изд. л. 60,29. Тираж 10 000 экз. Заказ 275. Цена 21 р. 58к. Переплет 2 р.

16-я типография Главополиграфиздата при Совете Министров СССР.
Москва, Трехпрудный пер., д. 9.