

# *Дживелегов Алексей Карпович*

## **Предшественники Шекспира**

---

- **Аннотация:**

*Глава 1. Моралите под влиянием гуманизма и реформации.*

*Глава 2. Джон Гейвуд и его интерлюдии.*

*Глава 3. Античные влияния.*

*Глава 4. Театры и актеры.*

*Глава 5. "Университетские умы".*

*1. Общая характеристика..*

*2. Лили.*

*3. Кид.*

*4. Пиль. 5. Грин.*

*6. Лодж.*

*7. Нэи.*

*8. Заключение.*

*Глава 6. Марло.*

*1. Жизнь и деятельность.*

*2. "Тамерлан" и "Фауст".*

*3. "Мальтийский еврей".*

*4. "Эдуард II".*

*5. Марло как поэт.*

---

## Глава 1

### Моралите под влиянием гуманизма и реформации

Эволюция драматургии в эпоху Ренессанса была в Англии более органична, чем в любой другой стране. Здесь не было разрыва между драматургией и театром. Старые, средневековые формы драматургии, общие в той или иной мере всей Европе в создававшиеся исключительно для сцены, не умирали в Англии до тех пор, пока не выросли, постепенно обогащаясь новыми элементами и не теряя связи со сценой, в зрелую художественную драматургию.

У средневековой английской драматургии были некоторые важные особенности. Это - прежде всего очень большая популярность и связанная с нею живучесть моралите. Мистерия, испытывавшая административные притеснения уже при Генрихе VIII и при Эдуарде VI, воспрянувшая с недолгим новым блеском при католичке Марии Кровавой, постепенно заглохла в царствование Елизаветы. Совсем по-другому складывалась судьба моралите. Религиозная борьба не могла стать для него роковой, как для мистерии. Более короткое и гибкое, оно легче приспосаблилось к новым условиям. Более сценичное и доходчивое, оно было популярней, и от него не так легко отказывались зрители. Уцелел и приспособившись, оно вобрало в себя многие более живые элементы мистерий, которые хорошо уложились в его основную идейную схему: в показ борьбы доброго и злого начала. Но теперь эта схема оказалась уже недостаточной. Состав аллегорических персонажей резко обновился. Наряду с Благочестием, Богатством, Бедностью, Великодушием, Щедростью, Скупостью, Смертью и прочими персонажами средневековых поучений и средневековой символики явились, вытесняя их все больше, такие, которые отмечали народившиеся свежие интересы к науке, литературе, образованию, гуманистическим идеям. Преобразились и самые яркие типы моралите, комические. Так, веселый чортик Тутивиллус, или Титиниллус, легко перескочивший из мистерии в моралите, теперь, в комбинации со старым шутком, потешавшим публику своими погремушками, превратился в фигуру Порока (Vice), выступавшего под разными именами. Фигуре этой была суждена большая популярность. Особенно славился последний выход Порока, когда он, совершив все полагавшиеся ему гадости, отправлялся восвояси в ад, взобравшись на спину к сатане. Даже Роберт Грин не постеснялся позднее воспользоваться этим популярным трюком в "Монахе Бэконе".

Новые веяния, особенно гуманистические идеи, все больше распространявшиеся в царствование Генриха VIII, не могли остаться без воздействия на моралите. Подмостками моралите воспользовались наука и публицистика.

Появляется сразу несколько пьес, где изображается брачный союз между Умом и Наукою. В моралите школьного учителя Редфорда, дошедшем до нас в неполном виде, Ум как добрый рыцарь "Круглого Стола" убивает чудовище Скуку, которая олицетворяет схоластическое знание, и после этой победы получает руку своей невесты. Перед этим он должен сделать усилие, чтобы стряхнуть с себя чары блудницы Лени. В пьесе "Все для денег" (All for money) Томаса Лаптона (Lupton) прославляется наука и оплакивается невысокая оценка ее в обществе, а также бедственное материальное положение ее служителей. Новые персонажи, появляющиеся для иллюстрации этих идей, носят вычурные названия: Учение без денег, Учение с деньгами, Деньги без учения, Ни учения, ни денег.

Особенно ярко сказались гуманистические идеи в моралите "Интерлюдия о природе четырех стихий" (A New Interlude and a Mery of the IIII elements, 1519 г.) издателя Джона Растеля (John Rastell, умер 1536 г.), зятя Томаса Мора. Вместо старых аллегорических персонажей в ней фигурирует новый герой - Жажда Знания. Дама Природа вразумляет его, рассказывая о шаровидности земли, блудница - Жажда Чувственных Удовольствий и порок - Невежество - стремятся воспрепятствовать его занятиям. Опыт показывает ему на карте недавно найденные

новые страны и сокрушается, что не Англии досталась слава их открытия. В прологе автор поясняет через Посланца, что нужно изучать не только вещи невидимые, но и видимый мир: новая атака против схоластической, богословско-философской науки.

Из пьес, принадлежащих Скельтону, до нас дошла лишь самая неинтересная и чрезвычайно мало характерная для этого яркого писателя и образованнейшего гуманиста, которого восхвалял сам Эразм. Это - моралите "Великолепие". В ней рассказывается о тернистом пути героя, сталкивающегося то дружески, то враждебно со множеством персонажей. Тут и Свобода, и Мера, и Неудача, и порок Причуда, и Бедность, - словом, весь синклит старых скучных аллегорий. Данью гуманистическим веяниям было то, что путь к счастью указывался не по церковно-назидательному, а по мирскому способу.

Гораздо ярче и неизмеримо богаче по содержанию моралите Давида Линдсея (David Lyndsay, 1490-1555 гг.), очень влиятельного шотландского политического деятеля и талантливое писателя. Это - "Забавная сатира о трех сословиях" (Ane Pleasant Satyre of Thrie Estatis, 1540 г.). Она больше всех известных нам моралите этого времени, по количеству стихов (4630) и по числу действующих лиц, и представляет собою яркую сатиру на католическую церковь. Короля Человечность соблазняет Беспутство, которое доказывает ему на примере монахов и попов что распущенная жизнь вовсе не грех. Лесть, одетая монахом, поддерживает его в этом настроении, а Слостолбие становится его фавориткой и оттесняет старого наставника Добрый Совет. Истина, которая появляется с английским текстом Евангелия в руках, обвиняется в ереси и т. д. Чтобы покончить со всеми этими бесчинствами, собирается парламент трех сословий: дворянства, духовенства и горожан. Таково содержание первой части. Перед второй разыгрывается интерлюдия. Появляется нищий Паупер, который рассказывает, как притеснения духовных и светских властей, вместе с непосильными налогами, помещичьими поборами и церковными десятинами, довели его до сумы. Последнее, что у него оставалось, выманивает оказавшийся тут же продавец индульгенций. Во второй части появляются сословия. Духовенство ведут Жадность и Чувственность, дворянство - Притеснения, городское сословие - Надувательство. Кончается пьеса тем, что духовенство за противодействие реформе лишается своих функций, которые передаются ученым богословам, а пороки отправляются на виселицу.

"Сатира о трех сословиях" - самое популярное моралите, поставившее себе задачей поддержку церковной реформы. В том же духе были написаны многочисленные пьесы епископа Джона Бейля (John Vale, 1495-1563 гг.), одного из самых неистовых сторонников реформы, с трудом спасшегося от костра при Марии Кровавой и долго томившегося в изгнании. Сохранялось всего пять его пьес. Как сатира против католической церкви наиболее интересна та, которая озаглавлена "Три закона природы" (The Three Laws of Nature, etc., 1538 г.). Бог дал людям три закона: закон природы, закон Моисея и закон Христа. Но все они искажены враждебными силами. Силы эти фигурируют тут же. Епископ - Честолбие, доктор римского церковного права - Лжеучение, монах - Содомия. Есть здесь и ведьма - Идолопоклонство и целый ряд других таких же персонажей. Бог-отец выступает в начале пьесы с заявлением, явно противоречащим очевидности: "Я бог-отец, субстанция невидимая". (Впрочем, в некоторых текстах стоит не invisible - невидимая, а indivisible - неделимая).

Моралите не исчезли и при Марии Кровавой. Но, разумеется, сатира их направилась теперь против протестантизма. Так, в пьесе "Республика", быть может наиболее типичной, Жадность называет себя Правительством (намек на секуляризацию церковных земель), Наглость - Властью, Притеснение - Реформацией, Низкопоклонство - Честностью и т. д.

Елизавета не любила моралите за смелость сатиры. В 1559г. она запретила ставить пьесы на английском языке, в которых затрагиваются вопросы религии или государственного

управления. Поэтому моралите были при ней немногочисленны и сравнительно мало интересны. Но на эволюцию драматургии стиль композиция, персонажи, язык моралите оказывали, как увидим, очень значительное влияние.

Какой гибкий и богатый возможностями жанр представляло собою моралите, видно по пьесе того же яростного бойца против папизма, епископа Джона Бейля - "Король Иоанн" (Kung Johan, около 1548 г.). Это, в сущности, первая историческая хроника в английской драматургии. Она не порывает еще с каноном моралите. Написанная для доказательства определенного тезиса она полна аллегорических персонажей, которые уживаются в ней с историческими лицами. Пьеса появилась почти несомненно до вступления на престол Марии (1553 г.). Задачи Бейля - борьба против папских притязаний и сатира на пороки католического духовенства. Этим объясняется идеализация короля Иоанна, который, как известно, всего меньше годился в герои славных дел и национальных подвигов. Но так как он боролся против папства и папизма, то идеализация его казалась епископу делом законным и богоугодным.

Таков первый образец того жанра, шедеврами которого будут исторические хроники Марло и Шекспира. Бейль, конечно, не способен еще создавать живые характеры и заставлять их правдоподобно действовать на сцене. Его персонажи называются Дворянство, Духовенство, Гражданский Порядок, Общины, Истина, Узурпация; под последней подразумевается папская власть. Есть и Порок. Он называется Мятежом, но появляется в маске Стивена Лангтона, архиепископа Кентерберийского, главного противника короля. Кроме Порока, есть и мелодраматический злодей Притворство, главный зачинщик заговора против жизни короля Иоанна.

Моралите уже готовится дать жизнь более высокому драматическому искусству. Аллегорическая персонификация, носившая ранее чисто абстрактный характер, теперь все больше пропитывается элементами здорового психологизма и дает почву для реалистической разработки образов.

## **Глава 2** **Джон Гейвуд и его интерлюдии**

Даты рождения и смерти Джона Гейвуда (John Heywood) - гадательны, наиболее вероятным считают годы 1497-1580. Родом из Лондона, он юношей получил доступ ко двору Генриха VIII в качестве певца и участника дворцовых представлений. Как твердый в вере католик, он стал близок к принцессе Марии, будущей кровавой королеве, а также к кружку Томаса Мора. С автором "Утопии" Гейвуд даже породнился, женившись на его племяннице Элизе, дочери того самого Джона Растеля, который написал моралите "Четыре стихии". И в характере Гейвуда было нечто родственное Мору, что, по-видимому, особенно сближало их. Пока Генрих VIII не порвал с Римом, Гейвуду жилось хорошо. Когда разрыв совершился, на людей, не пожелавших отказаться от католичества, стали смотреть все более и более косо. При Эдуарде VI такое положение еще усилилось. Гейвуду с трудом удалось избежать прямых репрессий. Зато с воцарением Марии звезда Гейвуда засияла ярче, чем когда-нибудь: он был осыпан дарами и почестями. Но после вступления на престол Елизаветы пребывание в Англии сделалось для него невозможным. Он эмигрировал во Фландрию, долго жил в Малине и умер, как предполагают, в Лувене.

Все шесть пьес, которые, с большим или меньшим основанием, приписываются Гейвуду, относятся к царствованию Генриха VIII. Четыре были даже напечатаны в 1533 г., т. е. до разрыва с Римом. Некоторые написаны раньше. В одной из них упоминается папа Лев X, умерший в 1521 г. Гейвуд писал их в свои лучшие годы, в полном расцвете сил и таланта, когда жизнерадостность, бьющая через край, и неисчерпаемая, безоблачная, ничем не

смущаемая веселость были самой основой его характера. Гейвуд умел смотреть и наблюдать, глаз у него был острый и насмешливый, как у Чосера. От него не могли укрыться своекорыстные и эгоистические мотивы, руководившие реформаторской деятельностью Генриха VIII. Но он великолепно видел и то, что делало католическую церковь и ее служителей ненавистными широким народным массам и превращало королевскую реформу в общенародное движение.

К сожалению, хронология гейвудовых пьес чрезвычайно путаная, и у нас нет твердых вех, чтобы проследить развитие его творчества. Нам представляется, однако, что наиболее правдоподобным будет предположение такой эволюции, которая ведет от чистого моралите к вполне разработанной интерлюдии фарсового характера.

Слово "интерлюдия", которому так посчастливилось, означает не интермедию в итальянском или испанском смысле, т. е. не представление, заполняющее антракты между действиями большой пьесы, а "игру между" (*ludus inter*) действующими лицами, т. е. пьесе вообще. Ее специфика вскоре определилась очень отчетливо. Интерлюдия сделалась у Джона Гейвуда, самого классического автора этого жанра, почти полным синонимом фарса.

Гейвуд работал, - теперь это можно считать установленным, - имея перед собою не только английские, но и французские образцы.

Из шести пьес первой, по-видимому, была написана интерлюдия "Действо о любви" (*The play of Love*). Для нее не найдено никаких французских образцов, и она ближе всего к форме моралите. Можно даже сказать, что она ничем не отличается от моралите, ни по конструкции, ни по характеру. Фигурируют в ней две четы. В первой - Любящий-нелюбимый и Любимая-нелюбящая. Во второй - Любящий-любимый и Нелюбимая-нелюбящая. Первая чета спорит о том, кто из двух более несчастен, вторая - кто более счастлив. Каждая чета делает другую судьей своего спора. Решение гласит: в первом случае оба одинаково несчастны, во втором - одинаково счастливы. Нелюбимая-нелюбящая при этом наделена чертами Порока, которые ярко проявляются в ее поведении.

Вторая вещь, "Разумный и Неразумный" (*Witti and Wittless*), дает участникам спора христианские имена Джемса и Джона. Спор идет о том, что лучше, - быть мудрым или безумным. Сначала как будто побеждает Джемс, доказывающий, что безумным быть лучше, потому что ему не приходится трудиться, он не мучится думами, и ему обеспечено самое большое счастье, доступное человеку: вечное спасение. Но в спор вмешивается третий собеседник, Джером, который решает спор непререкаемым аргументом: между безумным и животным нет никакой разницы. В этой пьесе заметно влияние эразмовой "Похвалы глупости"; в ней имеются также прямые заимствования из французского "Диалога безумного и мудрого".

Третья пьеса по характеру сходна с первыми двумя. Это - "Действо о погоде" (*The play of the Weather*). Юпитер собирает "парламент", чтобы решить, какая погода для людей лучше. Высказываются все. Дворянин предпочитает сухую и безветренную, благоприятную для охоты, купец - переменную с умеренными ветрами, лесничий - бури, разгоняющие браконьеров, мельник - дождь и т. д. Кончается дело тем, что Юпитер обещает, что каждый будет иметь по очереди погоду по своему вкусу. Гейвуд в этой вещи уже нашел искусство расцветивать споры яркими реалистическими чертами, выхваченными из жизни.

Три последние из дошедших до нас интерлюдий настолько отличаются от трех первых, что можно приписать это отличие какому-то новому влиянию. Настоятельно напрашивается мысль о Чосере. Правда, для двух последних найдены французские образцы, фарсы, очень

близкие им по содержанию и по характеристике действующих лиц. Но яркий английский колорит всех трех вещей, появление в них двух персонажей из пролога к "Кентерберийским рассказам" и совершенно явные "цитата" из той же поэмы Чосера в интерлюдии "Индюльгенщик и монах" заставляют думать, что решающим было не французское влияние. Оно, быть может, определяло сюжетные линии, но общий дух и настроение, дающие в целом очень реалистическую сатиру, имеют источник не чужеземный, а национальный.

"Четыре П" (The four P) представляет собою сценку между четырьмя персонажами, названия которых по-английски начинаются с буквы P. Это palmer, pardoner, potycary и pedlar: паломник, индюльгенщик, аптекарь и бродячий торговец. Трое первых вступают в спор. Индюльгенщик утверждает, что его товар скорее откроет дорогу в рай, чем паломничество, а аптекарь доказывает, что попасть в рай до смерти невозможно, а чтобы умереть, обязательно придется прибегнуть к аптекарю. Спор берется разрешить бродячий торговец. Он обещает присудить пальму первенства тому, кто придумает самую невероятную ложь. Победу одерживает паломник, который утверждает что он никогда не видел, чтобы какая-нибудь женщина вышла из себя.

"Индюльгенщик и монах" (Pardoner and Friar) - очень забавная сценка, которая разыгрывается в церкви между героями, известными по Чосеру. Монах обращается к присутствующим с призывом жертвовать в пользу ордена, а индюльгенщик рекламирует реликвии вроде пальца от ноги святой троицы и приглашает покупать их. Начинается спор, переходящий сначала в перебранку, а потом в драку. Священник с помощью своего соседа пытается их утихомирить, но подвергается побоям.

Наконец, интерлюдия "Веселая игра между Джоном, супругом, Джен Тиб, его женой, и сэром Джоном, священником! (A merry play between Johan the husband, Johan Tyb his wife and Syr Johan the preest) изображает забитого и обманутого мужа, которого жена заставляет сидеть у печки, топить воск и заделывать дыры в худом кувшине, пока сама она с попом угощается и веселится.

Во всех трех вещах и сюжет естественный, и фигуры реальные, и диалог чрезвычайно живой. Со сцены они должны были производить очень большое впечатление. Они не свободны от грубых трюков. Две последние вещи кончаются дракой. Но они полны действия, и в них не осталось ничего абстрактного. Канон моралите сломан. В этом - самая большая победа Гейвуда. Ему удалось найти секрет изображения действия на сцене и освободиться от аллегорий.

Интерлюдия в Англии, как и континентальный фарс, существуя рядом с моралите, часто в противоборстве с ним, выполняет функцию, столь же необходимую. Оба жанра дополняют друг друга, и в дальнейшем драматургия будет учиться и у моралите, и у интерлюдии. Но чтобы дальнейший ее рост шел более плодотворно, на помощь должно было придти то новое, что нес с собой гуманизм.

### **Глава 3**

#### **Античные влияния**

В Англии, как и в Италии, только значительно позже, драматургия прошла под влиянием классиков через три стадии; сначала ставили пьесы римских драматургов в оригиналах, преимущественно в школах; потом начали ставить их в переводах, и еще позже стали писать на своем языке пьесы по типу классических.

Но между обеими странами была большая разница. В средневековой Италии не было драматургии на народном языке, которая пользовалась бы настоящей популярностью. Ибо ни мистерии (*rappresentazioni sacre*), ни драматизированные лауды, ни фарсы не имели большого распространения. В Англии такая драматургия была, и она владела вниманием и любовью широких кругов. Это были, как мы знаем, моралите и интерлюдия. Но, оставаясь в средневековых рамках, не разделившись с пережитками религиозных представлений, эти жанры не могли принимать более свободные и более художественные формы. С одной стороны, такие пьесы, как "Король Иоанн" Бейля, с другой - интерлюдии Гейвуда, намечали пути, по которым должна была пойти эволюция моралите. Классические влияния, исходившие как из пьес античных авторов, так и из написанных по классическим образцам пьес итальянских драматургов, пришли как раз вовремя.

Английский театр был тесно связан с народными вкусами и народными требованиями и развивался в условиях большого национального подъема. Поэтому результаты классических влияний в Италии и в Англии были так различны. Итальянская драматургия оказалась не в силах создать высокие образцы национальной драматургии, и театр, после продолжительных бесплодных исканий, отказался от драматургии совершенно (*commedia dell'arte*). А английская драматургия поднялась на самые высокие вершины и заняла место рядом с древнегреческой. Творческая непосредственность была в английском театре с неиссякаемой мощью, и никакая преграда не могла ее запрудить. Старые драматургические жанры, благодаря классицизму, заиграли переливами совершенно неведомых дотоле красок.

Произведения средневековой драматургии почти безыменны. Имена их авторов дошли до нас лишь в самых исключительных случаях. И едва ли может быть сомнение, что покончить с анонимностью драматургического творчества помогло распространение классической образованности. Скромные грамматические школы, первым насадителем которых был Джон Колет, сделали свое дело. Вместе с хорошим знанием латинского языка они ввели в общественный оборот неисчислимое количество новых понятий, и литературная деятельность, дававшая право на известность и материальную выгоду, не могла оставаться анонимной. Мы видели, что авторы моралите XVI в. почти без исключения известны. Этому, конечно, помогал и печатный станок. Дело Кэжстона нашло многочисленных последователей, и некоторые из них, как известный нам Джон Растель, с особенной готовностью печатали тексты драматических произведений.

Однако прежде чем дело дошло до создания художественных пьес, носящих на себе отпечаток классических влияний английская драматургия прошла через полосу постановок классических вещей в оригинале. В Англии эта полоса не вполне воспроизводила то, что было в Италии. Когда в середине XV в. Помпоний Лет в Риме и его собратья гуманисты во Флоренции ставили Плавта и Теренция на латинском языке, у них, кроме Плавта и Теренция, не было ничего. Когда в 20-х годах XVI в. начали ставить классические пьесы в Англии, у постановщиков, кроме римских классиков и итальянских драм, был в руках большой репертуар нео-латинских пьес итальянского, французского и нидерландского происхождения. Теперь мало кому известна нео-латинская драматургия Макропедиуса, Гнафеуса, Стимелиуса, Наогеоргоса, но в те времена они были на высоте своей недолгой популярности. Поэтому их произведения чередуются с произведениями Плавта и Теренция на той единственной сцене, где они могли идти, - на школьной.

Первый такой спектакль - Плавт (неизвестно какая комедия) - был поставлен в 1520 г. учениками школы св. Павла в присутствии Генриха VIII. Те же школяры под руководством своего учителя Джона Ритуайза (*Ritwise*) играли в 1527 г. перед кардиналом Вольсеем "Менехмов" Плавта, а в 1528 г. - "Формиона" Теренция. Ритуайз руководил также постановками какой-то, очевидно нео-латинской, трагедии "О Дидоне", "сделанной по

Вергилию", и одной противо-лютеранской пьесы. Итонские школяры ставили в 30-х годах такие же пьесы под руководством Николаса Юдола (Udall, 1505-1556 гг.), которого в дальнейшем ожидала более широкая известность. В 60-х годах такие постановки сделались обычными в очень многих школах. Они дожили до времен Елизаветы; на масляной неделе 1567 г. королева присутствовала на представленных вестминстерскими школярами комедиях: "Самоистязатель" Теренция и "Хвастливый воин" Плавта. В то же десятилетие много "трагедий, комедий и интерлюдий" ставилось кентерберийскими школярами, среди которых питался школьной премудростью Кристофер Марло. И так по всей Англии.

Появление перевода "Андрии" Теренция (1560 г.), напечатанного тем же Джоном Растелем, положило начало постановкам римских комедий на английском языке и вызвало первые подражания великим римским комедиографам. Тут инициатива принадлежала уже упоминавшемуся выше Николасу Юдолу, который учился в Оксфорде, был преподавателем в Итоне, занимал должность заведующего развлечениями (master of revels) при дворе Марии, чему не помешали его открыто исповедуемые англиканские религиозные убеждения, и одновременно был директором школы в Вестминстере. Как истый оксфордский студент, он прекрасно владел латинским языком и выпустил учебную книгу, озаглавленную "Цветы латинской речи" Она состояла из фраз, выбранных в "Андрии", "Евнухе" и "Самоистязателе" Теренция и сопровождавшихся переводом на английский язык. Юдол настолько хорошо знал своих любимцев - Плавта и Теренция, - что решил идти по их стопам. В конце 40-х годов он написал, а в начале 50-х (1552 или 1553 гг.) дал разыграть своим вестминстерским школярам комедию "Ральф Ройстер Дойстер" (Ralf Roister Doister). Это была первая настоящая комедия на английском языке. Написана она стихами. В прологе автор откровенно заявляет, что следует примеру Плавта и Теренция и хочет своей комедией научить людей хорошим жизненным правилам, не прибегая к непристойным шуткам. Герой комедии скопирован с героя плавтовского "Хвастливого воина", а параллельная интрига выдает влияние теренциева "Евнуха". Ройстер Дойстер, пустоголовый фат, хвастун и трус, хочет добиться любви богатой и красивой дамы Констансы, но получает презрительный отказ. Желая отомстить, он во главе своих слуг нападает на ее дом, но встречает мужественное сопротивление Констансы и ее служанок, вооруженных кухонным "оружием", и с позором отступает. Дама выходит замуж за своего возлюбленного, купца Гудлака. Интрига разворачивается по римским образцам. Но в пьесе есть персонаж, в котором римские черты (Артотрогус Плавта) очень своеобразно соединяются с чертами Порока из моралите и создают живую фигуру. Это - прихлебатель Ройстера, Мэтью Мерригрик, подлиза и плут, которому доставляет удовольствие сделать гадость пригревшему его человеку. Это он подговаривает Ройстера свататься к Констансе, уверяя, что она от него без ума, и он же расстраивает его планы, читая любовное письмо, составленное для Ральфа по всем правилам неким грамматиком, с умышленно неправильными знаками препинания.

Другим отголоском моралите является и то, что у дамы Констансы и ее жениха Гудлака имена, напоминающие старые аллегории из моралите: Констанса - Постоянство, Гудлак - Счастье (вариант Гудрич - Добрый Богач). И по фактуре оба эти персонажа бледнее других, особенно жених. Но есть в комедии фигуры, в которых нет ничего книжного, - ни римского, ни средневекового; они ярко расцвечены бытовыми чертами и составляют тот народный фон пьесы, который придает ей такую прелесть. Это - служанки Констансы, и особенно ее нянька. Годом через три после "Ройстера", вероятно в 1556 г., была поставлена в Кембридже еще одна комедия в стихах, чрезвычайно интересная по многим своим особенностям: "Иголка кумушки Гэртон" (Gammer Gurton's Needle). Автором ее принято считать магистра Джона Стила (Still), преподававшего в Кембридже и ставшего позднее епископом. В этой комедии, как и в "Ройстере", соединяются черты, выдающие и классическое влияние, и влияние национальной драматургии, но соединяются они в иной пропорции и по другим линиям.



Содержание очень простое. Хозяйка Гэртон штопала штаны своему работнику Ходжу, но, вскочив с места, чтобы прогнать кошку, потеряла иголку. Два дня дом ищет ее и не может найти. К месту происшествия поспевают любитель даровых хлебов, бродяга Дикон. Узнав в чем дело, он намекает хозяйке, что иголку ukrала у нее соседка Чат. Хозяйка в бешенстве, а Дикон бежит к соседке и передает ей, что кумушка Гэртон обвиняет ее в краже у нее... петуха. Прибегает туда и Гэртон и требует вернуть ей украденное. Чат, возмущенная, поносит ее последними словами; при этом она имеет в виду петуха, а Гэртон - иголку. Пререкания переходят в драку. Женщин разнимают, и они решают передать спор на решение священнику. Но Дикон и тут успевает всех запутать. Даме Чат он сообщает, что соседка велела своему работнику забраться к ней в курятник и передуть всех птиц, а священнику говорит, что иголка спрятана в курятнике у Чат, ему стоит только залезть туда через дыру в заборе, и он сейчас же ее найдет. Священник лезет в дыру и попадает, конечно, в засаду, приготовленную дамой Чат. Его принимают в темноте за работника и бьют. Пьеса кончается сценой в суде, где раскрываются все махинации Дикона. Его наказывают, но он, обозлившись на работника Ходжа, дает ему коленом в зад. Тот, вскрикнув от боли, хватается за ушибленное место и вытаскивает из штанов пропавшую иголку.

Эта фарсовая интерлюдия в духе Гейвуда делает еще один шаг от моралите. Дикон, конечно, еще в некотором роде Порок из моралите. Но он в то же время и вполне реальный тип бродяги, из числа тех, кого звали *Bedlam beggars*, "полоумными нищими" (он ведь так у Стила и зовется: *Diccon the Bedlam*) или "бедными Томами". Это - пройдохи, ловко симулировавшие душевную болезнь. Шекспир говорит о них в "Лире". Дикон очень хорошо стилизован под Порок, но не утратил реального лица и даже обрел какие-то типические черты: аллегорическая персонификация моралите вступает в новую стадию. Интрига пьесы разворачивается в серии живых, веселых, бытовых картин. Обе кумушки, судья, священник, слуги - такие же реальные фигуры, как Дикон, ни малейшей черточкой не обязанные ни Плавту, ни Теренцию. Итальянские драматурги школы "ученой комедии" (*commedia erudita*) за десятки лет не могли окончательно высвободить своих действующих лиц из плавтовых пеленок. Комедия Стила сделала это, ибо у нее была возможность, которой не было у итальянцев: опираться на издавна популярную народную интерлудию, рисующую народный быт и реальные типы. Но, тем не менее, в комедии есть нечто, не объяснимое иначе как классическим влиянием. Это ее композиционная организованность, которой автор мог научиться только у классиков.

К шестидесятым годам XVI столетия относится целая полоса драматургических опытов в духе классицизма. Для них очень типично обращение к жанру, уже переработавшему классическое наследие и давшему собственные выдержанные образцы: к итальянской "ученой комедии". Сохранилось два перевода на английский язык таких комедий. Автор одного из переводов неизвестен. Он выбрал прозаическую комедию Граццини-Ласки "Одержимая" и перевел ее стихами, прибавив еще несколько сцен и персонажей из других комедий, античных и итальянских. Пьеса в переводе называется "Привидения" (*The Bugbears*, 1561 г.). Она интересна как опыт, не более. Другой перевод гораздо более интересен. Автор его Джордж Гаскойнь (*George Gascoigne*, 1525?-1577 гг.) - перевел "Подменных" Ариосто. Комедия эта известна в двух вариантах, первоначальном - прозаическом и позднейшем - стихотворном. Гаскойнь использовал оба, но перевод свой сделал прозой (*Supposes*, 1566 г.). Его огромное достоинство заключается в том, что Гаскойнь как бы поставил себе задачей найти секрет хорошего прозаического языка. Работа его не производит впечатления перевода, а читается как оригинальная вещь: так много в ней типично английских слов и даже понятий. Лили, вероятно, хорошо знал "Подменных"; его прозаические пьесы тесно примыкают к опытам Гаскойня.

Комедия в Англии таким образом мало-помалу выбирается на ровную дорогу. Не очень отстает от нее и трагедия. Но в то время, как первые комедийные спектакли ставились

большей частью в грамматических школах, и лишь "Иголка кумушки Гэртон" вышла из студенческих кругов, опыты трагедий с самого начала были сосредоточены в университетах и в юридических корпорациях. Дело началось с многочисленных переводов Сенеки на английский, а греческих трагиков - на латинский и английский языки. Среди переводчиков Сенеки мы находим Джаспера Гейвуда, который не пошел по следам отца, автора интерлюдий, а примкнул к лагерю ученых - Александра Невилля, Джона Стэдли, Томаса Ньюса и Томаса Ньютона; последний в 1581 г. выпустил полный перевод трагедий Сенеки, в котором участвовали все перечисленные ученые.

О том, что в университетских кругах ставились в английском переводе трагедии Сенеки, сведений не сохранилось. Но совершенно несомненно, что влияние римского поэта на первые плоды английской трагической музыки было огромно. Лондонские юридические корпорации были той средой, где впервые были написаны и поставлены оригинальные английские трагедии. У них давно вошло в обычай устраивать банкеты на рождество, на новый год и на крещение. На эти банкеты приглашалась избранная лондонская публика, и ее старались развлечь самыми разнообразными способами. Праздники конца 1560 и начала 1561 гг. в корпорации Inner Temple обещали быть особенно пышными. На них должен был присутствовать Роберт Дедлей, который еще не носил титула графа Лейстера, но переживал медовые месяцы своего романа с Елизаветой. Чтобы почтить фаворита королевы, в день крещения 1561 г. была доставлена первая оригинальная английская трагедия "Горбодук" (Gorboduc), написанная двумя видными представителями высшего общества: Томасом Нортоном (Thomas Norton, 1532-1584 гг.) и Томасом Сэквилем (Thomas Sackville, 1536-1608 гг.). Нортону принадлежат первые три акта, Сэквилю - два последние.

Нортон был адвокат по профессии, но его больше всего занимали религиозные вопросы. Он был последовательным протестантом, переводил Кальвина, перелагал в стихи псалмы, был яростным гонителем католиков. Гораздо более колоритной фигурой был Сэквиль. Близкий родственник королевы, он воспитывался вместе с ней, но вел чрезвычайно рассеянный образ жизни и даже навлек на себя за это гнев своей кузины. В дальнейшем он, все-таки, наконец, остепенился и после смерти отца унаследовал огромное состояние и множество звучных титулов. Под конец жизни он был кавалером Ордена Подвязки, членом Тайного совета, графом Дорсет, канцлером Оксфордского университета и т. д. Но гораздо важнее то, что Сэквиль был незаурядным поэтом. Ему принадлежит добрая доля поэм в сборнике "Зерцало правителей", где его творческая индивидуальность сказалась неизмеримо полнее, чем в "Горбодуке". "Зерцало" называли соединительным звеном между Лидгейтом и Спенсером, и нужно признать, что такая оценка не преувеличена. Если в "Горбодуке" есть настоящая трагедийность, настоящий лиризм и язык страстей, то их нужно искать, конечно, только в двух последних актах, написанных Сэквилем.

Сюжет "Горбодука" - пьеса называлась первоначально "Феррекс и Поррекс" - заимствован из хроники Гальфрда Монмаутского и драматизирует эпизод из легендарного прошлого Англии. Один из потомков короля Лира, Горбодук, повторяет его безумное деяние: решает при жизни разделить свое королевство между двумя сыновьями, Феррексом и Поррексом. Каждому из братьев хочется захватить всю власть. Младший убивает старшего, любимца матери, королевы Видены, и та в отместку закалывает спящего Поррекса. Начинается гражданская война. Восставший народ убивает короля и королеву; мятежников усмиряют лорды, но война продолжается уже из-за престола. Кому он достанется? Страна приходит в полное разорение.

Сенека, незримый, водит рукой авторов. Все идет по классическому канону. События совершаются за сценой. О них сообщают вестники. Диалоги состоят из немногих реплик, но каждая реплика тянется без конца. В первом акте Горбодук собирает свой совет и в длинной речи объявляет ему, что хочет разделить страну между сыновьями. Каждый из трех

советников излагает свое мнение по этому поводу с такой же обстоятельностью. В заключение король благодарит советников, пространно излагает свое окончательное решение и распускает совет. Так же продолжается и дальше. Во втором акте на сцену по очереди выходят Феррекс и Поррекс, сопровождаемые каждый двумя советниками, хорошим и дурным: фигура Порока из моралите, таким образом, раздваивается. Сцена совета с длинными речами повторяется без всякого разнообразия еще два раза. Оба королевича с трогательным единодушием принимают мнения дурных советников. В третьем акте Горбодуку сообщают, что братья не поделили власть, и младший убил старшего. Тут кончается доля Нортонна, и перо переходит к Сэквилю. Следует лирический монолог королевы Видены, оплакивающей сына. Потом Поррекс старается оправдаться перед отцом, но тот гонит его от себя, а вслед за этим появляется наперсница Видены и уведомляет короля, что супруга его зарезала спящего сына. В последнем акте, более насыщенном если не действиями, то событиями, разыгрываются заключительные сцены: гражданская война, восстание народа, междоусобица между знатью. Один из лордов заявляет, что необходимо созвать парламент - "парламент должен быть сильным", - что престол должен принадлежать "тому или той", кому дает на это право происхождение. Другой барон, также намекая на Елизавету, оплакивает возможность прекращения династии из-за смерти бездетного короля или вследствие "несчастливого случая".

Пьеса полна политических уроков. В ней говорится о разного рода политических опасностях, которые стоят перед правителями, и о способах их предотвращения. Авторы проповедают сохранение единства страны, предостерегают против феодального дробления, - последнее с гораздо большей убедительностью сделает Шекспир в "Лире", - и указывают на угрозу народного восстания, которое может стать вдвойне губительным, если соединится с мятежом феодальных баронов.

Пьеса написана белыми стихами, почти сплошь с мужскими окончаниями, весьма однообразными. Хор - из четырех мудрых граждан - выступает в конце каждого из четырех первых актов и разговаривает пятистопными рифмованными ямбическими стихами. Перед актами разыгрываются пантомимы (*dumb shows*), очень интересные. Перед первым шесть дикарей, сначала безуспешно, стараются сломать связку прутьев, потом разбирают прутья и по одному, без труда, ломают каждый в отдельности: осуждение раздела страны, совершаемого Горбодуком. Перед вторым некому королю придворные подносят по очереди два кубка: стеклянный, от которого король отказывается, и золотой, осушив который, он умирает: преимущество простых и открытых добрых советов перед тайномысленными, злыми. Перед третьим - группа плакальщиц, сокрушающихся о смерти Феррекса. Перед четвертым - фурии, символизирующие - месть Видены. Перед пятым - олицетворение гражданской войны - парад вооруженных людей под звуки воинственной музыки. После "Горбодука" такие пантомимы вошли в моду и очень часто предшествовали пьесам.

Трагедия Нортонна и Сэквила имела большой успех. Елизавета потребовала, чтобы спектакль повторили перед ней; второе представление состоялось 18 января 1561 г.

В той же юридической корпорации Inner Temple поставлена была семь лет спустя (1568 г.) еще одна трагедия с хорами, но в рифмованных стихах, "Танкред и Гисмунда", на известный боккаччиевский сюжет ("Декамерон", VI, 1). Несколько раньше (1566 г.), в другой корпорации, Gray's Inn, была представлена трагедия Джорджа Гаскойня. Хотя Гаскойнь объявил свою пьесу переводом "Финикиянок" Еврипида, теперь установлено, что она была всего лишь переводом итальянской переделки еврипидовой пьесы, принадлежавшей Лодовико Дольче. Она и называется, как у Дольче, - "Иокаста".

Прошло около двадцати лет, прежде чем появилась еще одна трагедия в том же роде. Она озаглавлена "Несчастья Артура" (*Misfortunes of Arthur*), написана Томасом Хьюзом (Hughes) и

была представлена перед Елизаветой джентльменами из Gray's Inn. В сочинении пантомим принимали участие студенты, среди которых стоит имя Фрэнсиса Бэкона. Основным источником Хьюза был Мэлори. Но на историю из цикла "Круглого Стола" словно наброшена кровавая пелена самой мрачной трагедии Сенеки - "Фиест". У короля Пендрагона от преступной связи с женой убитого им герцога Корнуоллского родилось двое близнецов, Артур и Анна, которые, выросши, вступают в кровосмесительную связь. Плодом ее является Модред. Позднее Артур женится на Гевеворе (Guenevora) и, отправляясь в поход, оставляет ее на попечение Модреда. Они вступают в связь. Когда Артур возвращается, Гевеора уходит в монастырь, а Модред поднимает восстание против отца. В сражении они убивают друг друга. Трагедия Хьюза по стиху (белый стих) и по строению мало отличается от своих предшественниц. Единственное, что стоит отметить, - это характер Артура. Впервые в трагедии мы находим индивидуализированный живой человеческий облик.

Сюжеты "Горбодука" и "Артура", как и сюжеты более поздних пьес - дошекспировского "Лира" (1594 г.) и "Локрина", - взяты из легендарной истории Англии. И все одинаково вдохновляются Сенекой. Но уже ощущалась потребность показать на сцене, как тому подал пример епископ Бейль, людей и дела не легендарного, а достоверного исторического прошлого. Странным образом, первый опыт в этом направлении был сделан на латинском языке, в сенекианской трагедии Томаса Легга (Thomas Legge, 1535-1607 гг.) "Ричард III" (Richardus Tertius) - представленной впервые в кембриджском колледже св. Иоанна в 1573 г. Она не вышла на широкую публику, но стала известна драматургам и положила начало политическому подходу к изображению исторических событий.

Первые образцы таких пьес, нам известные (были, по-видимому, и более ранние), появились, однако, уже тогда, когда на народной сцене гремели политические монологи Марло в первенце его, "Тамерлане". Это были хроники: "Славные победы Генриха V" (Famous victories of Henri V) и "Смутное царствование короля Иоанна" (Troublesome Reign of King John), поставленные, вероятно, в 1588 г. Более ранние образцы до нас не дошли.

В те же 60-е и 70-е годы, но в другой среде, более демократической, другими актерами, менее высоко стоящими на общественной лестнице, разыгрывались пьесы, тоже трагического содержания, но далекие от важного сенекианства "Горбодука" и "Артура". Это были пьесы, которые можно назвать трагикомедиями. Их дошло до нас четыре: "Дамон и Пифий" (Damon and Pythias) Ричарда Эдвардса (Richard Edwards), "Орест" (Orestes) Джона Пикеринга (John Pickering), "Аппий и Виргиния" (Appius and Virginia) автора, скрывавшегося под инициалами R. B., и "Камбиз" (Cambyses) Томаса Престона (Thomas Preston). Первая из них дошла не целиком, и судить о ней трудно. Мы знаем только, что она была представлена перед Елизаветой в 1564 г. и пользовалась большим успехом. Три остальные являются пьесами типа бейлева "Короля Иоанна".

В каждой из этих пьес элементы моралите приспособлены к историческому или мифологическому сюжету. В "Аппии и Виргинии" и в "Камбизе" фигурирует Порок, который зовется в первой Случаем (Naphazard), во второй - На-все-руки (Ambidexter) и очень причудливо сочетается на сцене с персонажами из Ливия и Геродота. Все эти пьесы особенно и интересны тем, что они имеют в виду народное представление и стараются угодить народным вкусам. В то время, как "Горбодук" и его потомство, равно как и "Ройстер Дойстер", рассчитаны на ученые вкусы, эти предназначались не для узких кругов зрителей, а для широких.

К тому же жанру, что и эти четыре пьесы, относится появившаяся значительно позже драма Джорджа Уэтстона (George Whetstone, 1544?-1587 гг.) "Промос и Кассандра" (Promos and Cassandra, 1578 г.) на сюжет, который потом обработал Шекспир ("Мера за меру").

Источником Уэтстону послужила одна из новелл Джиральди Чинтио. Ее материал разросся у него так, что пьесу пришлось разбить на две части - каждая в пяти актах, в которых драматические сцены перемежаются, как и у Эдвардса и Престона, с комическими, но уже без всяких сюжетных заимствований из моралите. Уэтстон предпослал своей пьесе очень интересные вступительные замечания. В них он берет под защиту канон классицизма, но не очень уверенно: сэр Филипп Сидней через несколько лет будет гораздо более последовательным и строгим. Ибо позиция Уэтстона была по существу очень трудной. Его теория тут же опровергалась самой его пьесой. Поэтому Уэтстон идет на компромиссы: допускает и нарушение единства места и времени, лишь бы это не выходило слишком резко, и смешение трагического с комическим, лишь бы клоуны не влезали "в компанию королей" и знали свое место. Эта уступчивость классициста показывает, что даже для образованных людей; близких к театру и к практике драматургического творчества, стала ясна невозможность защищать чистый, сенекианско-горбодуковский, классицизм с хорами, вестниками, призраками, немymi сценами, ибо жизнь разбивала рационалистические схемы и врывалась на подмостки, требуя "вольного и широкого изображения характеров", показа полнокровной, сверкающей всеми красками действительности.

В 80-х годах театр для этого был не вполне готов, но очень многое его к этому уже подготавливало. Сближение классицистского и народного направлений, оплодотворяя то и другое, создавало дифференцированные жанры. Уже получала самостоятельное существование историческая хроника на сцене (history). Старое деление на трагедию и комедию уже не покрывало всего разнообразия драматургической продукции; наряду с прежними жанрами все большее значение приобретал промежуточный - трагикомедия, первый силуэт будущей ренессансной пьесы. Ей еще не хватало многого: идейной глубины, тонкого анализа характеров, логического развертывания интриги. Ее стиховая оправа, хотя и строилась на белом стихе, не получила еще настоящей отделки. Но она уже буйно ломала каноны, научилась чудесно показывать куски реальной жизни и меткие профили отдельных фигур и бесцеремонно перемешивала на сцене, как в жизни, горе и радость, слезу и смех. Она дорожила народными элементами моралите и неохотно с ними расставалась, но вся ее композиция строилась уже иначе и вбирала в себя организующие начала классической пьесы. И именно эта новая форма победоносно завоевывала народный театр.

Школьные драмы, будь то комедии, исполняемые в грамматических школах и университетах, или трагедии, которые давались в юридических корпорациях, остались неизвестными широкой публике. Наоборот, трагикомедии, попавшие, по-видимому, и в репертуар странствующих актеров, стали очень популярны.

#### **Глава 4**

#### **Театры и актеры**

Пьесы, рассмотренные до сих пор, составляют лишь малую часть того, что было написано и сыграно до конца 80-х гг. XVI столетия. Огромное большинство пьес не дошло до нас. Но мы должны все время иметь в виду, что число их было очень велико, и почти все они были сыграны на подмостках. Старые народные и новые ученые пьесы постепенно сближались и по стилю, и по тематике; отдельные элементы тех и других словно взаимно проникали друг в друга. Как относились к этому зрители публичных представлений и как влияло их отношение на дальнейшую эволюцию театра в целом? Чтобы разобраться в этих вопросах нам и нужно обратиться к театру.

За рассматриваемый период в истории театра появился новый факт: зарождение профессиональных актерских кадров. До этого времени публичные представления мистерий и моралите осуществлялись почти целиком силами любителей. Редкие актеры-профессионалы

привлекались в исключительных случаях для представлений не мистерий, а моралите. Росту профессионального актерства очень мешало необычайно суровое законодательство о бродягах, изданное в интересах землевладельцев в промышленников для борьбы с бегством рабочих от голодной заработной платы. Актеров приравнивали к бродягам и, если их ловили, наказывали нещадно: клеймением и членовредительством, не говоря уже о тюрьме. И количество актеров-профессионалов только тогда стало быстро увеличиваться, когда они сообразили, как можно ускользнуть от действия законов о бродяжничестве. Способ оказался очень простым. Актеры поступали на службу к королю или к вельможам, работали в их дворцах и получали об этом соответствующие удостоверения. Первые известия об этом мы находим уже в 1516 г., когда было записано, что "актеры государя нашего короля" играли вне Лондона. Однако едва ли и эта дата отмечает первые "гастроли" таких прикрепленных актеров. Они начались, вероятно, значительно раньше. Особенно увеличивается количество домашних актерских трупп у высокопоставленных лиц в 30-х годах XVI в. Патенты на право игры вне Лондона, подписанные вельможами, были связаны с такими явными удобствами и выгодами, что актерская братия, даже не сподобившаяся поступления на службу, не без успеха фабриковала поддельные удостоверения и делала с ними неплохие дела.

Профессиональные актеры в огромном большинстве происходили из ремесленников. Люди с образованием начали вступать в актерские труппы: значительно позже, когда уже появились постоянные публичные театры в Лондоне.

Практика работы профессиональных актеров, объединенных в домашние труппы короля или вельмож, установилась довольно скоро. Когда они не были заняты дома, они уходили играть в провинцию и гордо носили свое название: "актеры лорда Дерби", "актеры лорда Сессекса" и т. д. В эпоху религиозной борьбы им случалось выполнять и политическую миссию: им поручалось ставить пьесы, высмеивающие папистов и католическую церковь. Но так как нередко бывало, что актеры, по собственной инициативе, выступали в духе, нежелательном для правительства, то очень скоро было признано за благо взять их под наблюдение и подчинить грозному контролю Тайного совета. Это началось уже при Генрихе VIII и продолжалось при Эдуарде VI. При Марии, напротив, - актеры очень часто несли в провинцию протестантскую контрабанду. Елизавета любила зрелища, и актерам с самого начала ее царствования жилось неплохо. Но и она признала необходимым подчинить их деятельность некоторой регламентации. В 1560 г. была введена предварительная цензура пьес. В 1574 г. театральная цензура была поручена заведующему придворными увеселениями. Все эти предосторожности показывают, что публичные представления сделались видным фактом культурной жизни и что прошло то время, когда правительство могло относиться к ним безразлично. Значит ли это, что уже существовали настоящие театры? И да, и нет. Актеры домашних трупп, находившиеся на службе у вельмож, давали, конечно, свои представления не только в провинции, но и в Лондоне. Но постоянных театральных зданий в столице пока еще не было. Между тем спрос на спектакли все увеличивался, и хозяева прикрепленных актеров начинали проявлять интерес к организации публичных представлений. В марте 1574 г. лорд камергер граф Сессекс обратился к лондонскому городскому совету с просьбой отвести в городе место, где его актеры могли бы давать представления. В этой просьбе ему было отказано. А уже через два месяца, в мае того же 1574 г., Елизавета собственной властью, в обход привилегий городского совета, даровала графу Лейстеру патент, разрешавший его актерам давать представления во всех городах, "в том числе и в нашем городе Лондоне". Отцы города стали на дыбы, но патент королевы не допускал возражений. За труппою Лейстера потянулись и другие. При отсутствии в Лондоне настоящих театральных зданий они и здесь, как и в провинции, играли в гостиничных дворах.

Гостиницы в Англии представляли собой довольно большие четырехугольные или шестиугольные продолговатые здания, почти совершенно глухие снаружи, сообщающиеся с

окружающим миром одной тяжелой, прочной, хорошо запиравшейся дверью. Дворы, широкие и просторные, были окружены галереей, которая тянулась кругом всего здания изнутри и имела два или три этажа. Эти гостиничные дворы и приспособлялись для спектаклей. В провинции к этому привыкли давно. Специальные передвижные платформы "пэдженты" строились только для громоздких и дорого стоящих мистерийных представлений. Моралите и интерлюдии ставились в гостиницах. Сцена прислонялась к одной из узких сторон двора; галерея, за исключением той ее части, которая примыкала к сцене, разбивалась на ложи, где сидела более состоятельная публика, а народ наполнял двор и смотрел представление стоя. Устройства гостиниц было совершенно одинаково в провинции и в Лондоне, но лондонские гостиницы были использованы для театральных представлений значительно позднее, чем провинциальные, потому что в столице спектакли довольно долго ставились во дворцах вельмож и королевы, и публика, проведав о дне таких спектаклей, нисколько не стесняясь, сама себя на них приглашала, и выдворить ее, раз она туда попала, было нелегко. К этому самочинному расширению зрительного зала понемногу настолько привыкли, что даже во дворце Елизаветы азартные театралы проникали на спектакли явочным порядком. Правда, дворцовые "зайцы" были и рангом и происхождением поважнее.

Когда спрос на театральные представления в 60-х и 70-х годах стал расти, то и лондонские гостиницы вступили в театральный строй. Мы знаем названия пяти гостиниц, расположенных на бойких местах: "Перекресток", "Колокол", "Бык", "Дикий колокол", "Кабанья голова"; последние две находились за городской стеной. Выступления в гостиницах были сопряжены с большими затруднениями. Актеры подвергались эксплуатации хозяев и немало терпели от городских властей. Эти притеснения особенно усилились после дарования труппе Лейстера королевского патента, который всех актеров сделал смелее. 10 декабря того самого 1574 г., когда актеры Лейстера получили свою "хартию вольностей", городской совет издал драконовское постановление, сильно ударившее по этим вольностям.

В городском совете заседали почти сплошь пуритане, стремившиеся к очищению" (purus - чистый) англиканской церкви от остатков католических суеверий и "язычества" и, как естественное дополнение этого, - к водворению в частной жизни духа богобоязненности, нравственности и пристойности. Театры с самого начала были у пуритан бельмом на глазу. Искренне или лицемерно, они утверждали, что между театром и грубыми играми вроде травли медведей и петушиных боев нет никакой разницы. Постановление от 10 декабря разглагольствует об этом чрезвычайно обстоятельно, в тоне набожного возмущения. В больших гостиницах, говорится там, по случаю театральных представлений происходят ссоры, драки, царит распущенность; комнаты, прилегающие к галереям, превращаются в притон разврата, куда увлекают девушек и где их обольщают. На сцене публично произносятся нечестивые и бесстыдные речи и показываются столь же нечестивые деяния. Все это отвлекает подданных ее величества от церковных служб по воскресеньям и праздничным дням, когда чаще всего, даются представления. В театрах орудуют воры и мошенники, срезающие кошельки, и т. д. А потому - тут следует уже само постановление - все пьесы должны подвергаться цензурному просмотру лиц, назначенных мэром и олдерменами; ни одна труппа не может давать представления, кроме имеющих разрешение от городского совета; труппы должны быть обложены налогом в пользу бедных; не должно быть никаких представлений в часы церковных служб и во время эпидемий; контроль городского совета должен распространяться и на представления в частных домах.

Однако предприимчивые люди скоро нашли пути обхода этого постановления. Власть городского совета распространялась только на центральные части Лондона. Ее границей на юге служила Темза, а с других сторон - городские стены. Существовали, кроме того, так называемые "вольности" или вольные территории (liberties) внутри города, изъятые из-под

власти мэра и олдерменов и подведомственные короне. Туда "целомудрие" городского совета доступа не имело.

Глава труппы Лейстера, бывший столяр Джемс Бербедр, решил именно этим путем уйти из-под власти пуританского ханжества. Он тряхнул стариной, взялся опять за пилу и топор, засучил рукава и выстроил в 1576 г. с помощью столяров и плотников, не ставших еще актерами, театр. Этот театр находился в пустоши Холлиуэль, под самой почти городской стеной, к северу от нее, на "вольной территории". Землю Бербедр взял в аренду. Это был первый публичный театр, появившийся в Лондоне и в Англии вообще, так как до 1612 г. театральные здания вне столицы не строились. Бербедр недолго ломал голову над названием своего детища и окрестил его просто "Театром". Здание получилось на славу и недолго оставалось единственным. В том же году, несколько позднее, внутри городской стены, но тоже на "вольной территории", возник еще один театр: некий Ричард Феррент, директор труппы детей-хористов виндзорской королевской капеллы, приспособил под театр старое монастырское здание Блекфрайерс.

Театр Бербедр заимствовал свои конструктивные особенности у гостиничных дворов с теми изменениями, которые диктовались удобством и целесообразностью. Галерея была разбита на ложи. Сцена была не разборная и прочно вобрала в себя прилегающую часть галереи. Партер находился под открытым небом и был стоячий. Блекфрайерс, напротив, был, под крышей, и спектакли в нем - дневные, как и в "Театре", - давались при искусственном освещении. Самый характер театра Феррента был иной. Он был для избранных и назывался поэтому "частным" театром. Каждый театр стал родоначальником двух различных типов театров. И те, и другие начали быстро множиться в Лондоне.

В столице был, конечно, и придворный театр. Он существовал давно, еще со времен Генриха VIII. Театрализованные праздники и увеселительные зрелища всякого рода имели большой успех при дворе. "Вечером, в день крещения, - пишет современник, - король, а с ним еще одиннадцать человек, наряжались на итальянский манер, и это называется масками, - вещь дотоле в Англии невиданная". Известие относится к 1512 или к 1613 г.

При Генрихе VIII "маски" ставились с необычайной пышностью. В Англии, в противоположность Италии, родине "масок", - они очень часто были со словами. Либретто писались лучшими поэтами классического направления, ибо сюжеты "масок" оставались по преимуществу мифологическими. Королем сочинителей "масок" станет позднее Бен Джонсон, а в области художественного оформления "масок" блистать будет едва ли не величайший архитектор Англии, Иниго Джонс, ученик Палладио. Музыка, пение и танцы разучивались под руководством специалистов. Вплоть до революции "маски" оставались популярнейшим развлечением при дворе, усложнялись и совершенствовались и оказывали влияние на публичные театры.

Из трех видов театра наиболее важным, конечно, был публичный. "Театр" Джемса Бербедр работал в Холлиуэле больше двадцати лет. В 1599 г. сыновья старого плотника, Катберт и Ричард, сломали его и из материала выстроили новый театр, уже на южном берегу Темзы. Переменить насиженное место заставило их то, что Заречье, пока они работали в северном предместье, прочно стало излюбленной территорией всякого рода зрелищ, которые были особенно популярны у населения этой части Лондона - людей, связанных с рекой и с морским портом. Это были матросы кораблей дальнего плавания, судостроительные рабочие, докеры, служащие пакгаузов, владельцы речных барок, городские лодочники и перевозчики, ремесленники и особенно их подмастерья, будущие законодатели плебейских вкусов в театре, и деревенское население ближайшей округи, возившее в город продукты сельского хозяйства. До 70-х годов развлечения, которые предлагались этим людям, были отнюдь не утонченными.



Ловкие предприниматели сторожили их на каждом перекрестке с такими неудержимо заманчивыми прельщениями и соблазнами, как травля медведей и быков, петушьи бои, садки на птиц, на зайцев, на лисиц, цирковые представления, показ дрессированных животных. Не было, конечно, недостатка - скорее наоборот - в харчевнях, кабаках, публичных домах.

Первые театры на южном берегу появились через несколько лет после того, как Джеймс Бербедр построил "Театр", - на рубеже 70-х и 80-х годов. Среди дельцов, решивших осчастливить культурными развлечениями людей с реки, одним из первых был Филипп Генсло, необыкновенно яркий тип, оставивший нам дневники, не оценимые по заключенным в них сведениям. Человек он был с темной репутацией, вполне заслуженной. У него водились немалые деньги, нажитые самыми неразборчивыми средствами: он был ростовщиком, держал трактиры и публичные дома, устраивал зрелища, не брезгал ничем. Задумав строить театр, он интересовался только наживой, и с этой точки зрения не видел никакой разницы между театром и любым притоном. Но театральное дело он поставил хорошо. Ему посчастливилось вдвойне. Он заручился патентом лорда адмирала, а в лице Эдуарда Аллейна заполучил великолепнейшего актера, быть может, самого крупного, какого знала елизаветинская сцена. Позднее Аллейн женился на его дочери и стал его наследником.

Первый театр Генсло назывался "Розой". Ему удалось выдвинуться на первое место среди заречных театров, и в течение почти десяти лет дела ловкого антрепренера шли блестяще. Но, когда братья Бербедр, оценив выгоду работы на том берегу Темзы, - решили перенести на южную сторону свой театр, Генсло не пожелал с ними конкурировать. Он перебрался в северные предместья, по соседству с той территорией, откуда только что переселились Бербедр. Там он построил знаменитую "Фортуна", успех которой заставил забыть о "Розе". Но за Темзой было еще несколько театров.

Так началась славная, едва ли имевшая хотя бы отдаленную параллель в истории, - деятельность елизаветинского театра. Если считать от 1576 г., то за тридцать лет в Лондоне было построено без малого два десятка театров - факт, совершенно невозможный ни в какой другой стране и в это время, и в течение ближайшего столетия. Правда, не все они работали одновременно, но были годы, когда в одно и то же время давались представления в 11 публичных и частных театрах, например, в последние 2-3 года царствования Елизаветы и первые годы Якова. Такой бурный рост театрального строительства в Лондоне, разумеется, - факт, перерастающий узкую сферу истории театра. Он окрашивает и общекультурную и даже политическую атмосферу своего времени. В связи с этим возникают вопросы, очень важные и для истории литературы.

Обращает на себя внимание прежде всего то, что основной территорией, на которой строились театры, все больше делался южный берег Темзы, местность, для жилья плохо приспособленная, обитаемая наименее обеспеченными мелкими торговцами, ремесленниками и пришлым элементом. На представлениях весь этот люд занимал "двор", т. е. партер, окружая с трех сторон просцениум подмостков. Он отвоевал себе также верхний ярус галереи и чувствовал себя хозяином в театре. А в ложах двух нижних ярусов и на сцене сидели представители буржуазии и дворянства. Тут были и дамы в масках, не желавшие, чтобы кто-нибудь их узнал в этой обстановке, всего менее респектабельной, а часто и вовсе не пристойной; и чопорные пуритане, надвигавшие свои круглые шляпы на самые глаза, чтобы кто-нибудь не проведал об их пребывании в капище пороков и нечестия; и важные представители старших поколений знати, которые не видели в посещении театра ничего скандального; и, наконец, аристократическая золотая молодежь захватившая себе право сидеть на сцене, шумливая и развязная, вечно ссорившаяся с партером и нестерпимо мешавшая актерам играть. Среди публики не было, конечно, недостатка и в таких элементах, которые

приходили в театр не столько для развлечения, сколько для промыслов всякого рода. Тут были женщины легкого поведения, разносчики, торговцы всякой снедью и хмельным, карманники, воришки.

Так как спектакли начинались летом в 3 часа дня, а зимой в 2, то, уже начиная с полудня, у мест переправы через Темзу появлялись экипажи, носилки, группы всадников, которые осаждали лодочников требованиями поскорее перевезти их на другой берег. Река покрывалась лодками и барками, и толпа, пестрая и красочная, кто в шелках и бархате, кто - и отнюдь не самые бедные - в скромных черных одеяниях, к началу представления занимала понемногу места в театрах. А там партер был уже полон своей, заречной публикою. Она набиралась туда с самого утра, набивши едой и напитками широкие карманы, ведя себя с величайшей непринужденностью в ожидании начала спектакля.

В публичных театрах, особенно в тех, что стояли на южном берегу вперемежку с цирками и аренами для травли зверей, складывались постепенно народные вкусы и народные требования к театру. Здесь не было сложных декораций, не было пышного убранства сцены. Зрителю было совершенно достаточно деревянного помоста, утвержденного на невысоких столбах, снизу обитого досками и огражденного по просцениуму низким решетчатым барьером, чтобы представить себе великолепие изображаемых в пьесе дворцов или самые разнообразные, грозные и спокойные, картины природы. Декорации этот зритель приносил в театр с собой, в своем воображении. Люди, воспитавшиеся на классиках, привыкшие к механическим чудесам придворных представлений, смеялись над оформлением публичных театров. Вот, что говорил, например, об этом Филипп Сидней в своей "Защите поэзии" (1595 г.): "Смотрите, вот три дамы вышли прогуляться и нарвать цветов. Вы, конечно, представляете себе на сцене сад. Но через несколько времени вы услышите тут же разговор о кораблекрушении, и вас покроют позором, если вы не представите себе скал и моря. Вот две армии с четырьмя мечами и одним щитом, и чье черствое сердце не испытает при этом всех треволнений генерального сражения?"

Была большая разница между публикою Заречья и зрителями частных и особенно придворных театров. Там зрительный зал и сцена находились под крышей. Одно это уже давало более широкие возможности для механизации эффектов. Там играли либо детские труппы (в частных театрах), либо любители. Ни дети, ни любители не были способны разыгрывать большие пьесы с разгулом страстей или с комическими эффектами, в которых пристойность, особенно, если сюда примешивалась импровизация, едва соблюдалась, а порою отбрасывалась вовсе. Недаром, когда труппы публичных театров приглашались ко двору, тексты пьес подвергались сугубой цензуре и очищались особенно заботливо, а актерам старались внушить хотя бы элементарные представления о приличиях. Но не нужно при этом забывать одного. Придворные представления, которые начались при Генрихе VIII с показа "масок", полнее всего отражали классические влияния и поэтому имели, как увидим, немалое значение и для развития драматургии.

Драматургия развивалась, прочно завоевав себе все виды театров. Единственным, что ей все-таки мешало, была оппозиция пуритан. Скрывая под маскою благочестия очень практическую заботу о своих интересах, пуритане не оставляли театра в покое. После того, как было издано постановление 1574 г., а театры все-таки продолжали процветать, пуритане выступили во всеоружии, чтобы раздавить "главу змия", им ненавистного. Уже в 1577 г. Появился памфлет некоего Нортбрука под названием "Трактат, в котором игра в кости, танцы, суетные пьесы или интерлюдии и прочее пустое времяпрепровождение, обычное в воскресные дни, разоблачаются авторитетом слова божия и древних писателей". В 1579 г. был выпущен памфлет Стивена Госсона "Школа злоупотреблений", один из самых популярных образцов этой литературы. В 1580 г. - "Второй и третий трубный сигнал к отходу от пьес и театров" -

плод коллективного душеспасительного творчества, и, наконец, в 1583 г. – самый influential из всех - памфлет Филиппа Стэббса "Анатомия злоупотреблений". Когда драматург Лодж выступил в 1584 г. на защиту театров, Госсон ответил новым памфлетом "Пьесы, избалованные в пяти действиях".

Одновременно с писателями к тому же богоугодному делу были привлечены проповедники, которые с амвона кляли театры, каждый в меру своего темперамента и красноречия, не останавливаясь ни перед чем.

Подлинные, реальные мотивы борьбы пуритан против театров не всегда были одинаковы.

При Елизавете пуритане жили в добром согласии с королевской властью. Они принадлежали в большинстве либо к зажиточной буржуазии, либо к мелким помещикам, джентри - представителям нового дворянства. Только что были одержаны победы, которые упрочили их хозяйственное положение, и сейчас они спешили использовать создавшуюся благоприятную конъюнктуру. "Купцы-авантюристы", главные экспортеры английских товаров, делали блестящие дела. "Складские" купцы очень выгодно торговали шерстью. Все это были пуритане. При этих условиях для них не имело никакого политического смысла бороться с театрами, которым, как они отлично знали, покровительствовала королева. В этот период цель их была не политическая. Борьба с театрами диктовалась чисто экономическими соображениями. Театр - "бесовское зрелище" потому, что он отвлекает от производительного труда, от производительного используемого досуга, потому что расходы на театр подрывают материальное благополучие городских жителей. К тому же театр "развращает" служащих, подмастерьев и вообще рабочий люд, повышает их сознательность и заставляет забывать их обязанности по отношению к хозяевам. Ясно, что только "бесовское" удовольствие может толкать людей на вещи, столь не выгодные для буржуазии.

Иные мотивы ненависти к театру появились с воцарением Якова и новой расстановкой общественных сил в стране. Теперь, королевская власть вступает в конфликт с буржуазией и парламентом, и, чем дальше, тем эта тенденция становилась более отчетливой. Пуритане, все группы которых по своим классовым интересам не могли не быть враждебными этой тенденции, загорелись боевым пылом совершенно иного характера, чем прежде. Стюарты были политическими противниками, и нужно было оказывать их замыслам организованное противодействие. Яков любил театры гораздо больше, чем любила их Елизавета и защищал их от нападков пуритан не так, как она, а открыто подчеркнуто, с нелепыми выходками. Пуритане не могли этим не воспользоваться. Теперь борьба их против театров приобрела политическую окраску. При таком настроении все переменялось и объектом революционных выступлений со стороны пуритан могли становиться самые невинные гастроли французских актеров потому только, что в них участвовали женщины, еще не появлявшиеся на английских подмостках. Дело дошло при Карле I до того, что один из пуританских публицистов, Вильям Принн, в пудовом памфлете против театров, "Бич актеров", напал на королеву Генриетту. Он был за это приговорен к позорному столбу, где рукой палача ему были отрезаны уши. Пуританская революция 1642 г., как известно, одним ударом сокрушила и Карла, и театры. После отъезда короля из Лондона пуританские власти довольно быстро закрыли почти все театры.

## Глава 5 "Университетские умы"

1

Постоянные театры существуют с 1576 г., представления в лондонских гостиницах - еще раньше, а имена драматургов обычно появляются под их произведениями лишь в конце 80-х

годов. До этого времени театры работали, давали непрерывно новые пьесы, драматурги писали, находили сюжеты, использовали итальянскую новеллу, Плутарха, Голиншеда, народную балладу, рыцарский роман, обкрадывали без церемонии один другого. А мы не имеем и понятия, что это были за писатели. Их драмы почти все утеряны. Но все они были показаны со сцены и имели успех. Из отчетов ведомства придворных увеселений мы знаем, что в период между 1568 и 1580 гг. при дворе было поставлено 18 античных пьес, 21 "романтическая", 6 моралите и 7 комедий; всего, следовательно, 52 пьесы. Начало - этого периода приблизительно совпадает с началом публичных представлений домашних трупп в лондонских гостиницах; а конечная его дата не доходит до года Армады. За недостающие восемь лет можно думать, было поставлено при дворе не меньше пьес, чем за эти двенадцать. Во всяком случае, мы можем без большой натяжки принять, что за время, которое мы считаем переходным в истории публичных театров (1568-1588 гг.), при дворе было поставлено не меньше сотни пьес. О том, что представляют собою первые 52, нам только отчасти говорят сохранившиеся заглавия. Какие ставились в следующие 8 лет, - неизвестно.

Многие из пьес, поставленных в публичных театрах и имевших там особенный успех, ставились теми же труппами при дворе, по специальному приглашению. Заведующий придворными увеселениями особенно внимательно читал пьесы перед представлением, вымарывал в них, что находил неудобным, и менял иное, конечно, с согласия труппы. Иногда этот сугубо цензурированный текст актеры продолжали играть и у себя. Таким образом создавались каналы для взаимного влияния между публичными театрами и театром придворным. То что в период до 1560 г., до "Ройстера Дойстера" и "Горбодука", происходило стихийно и привело к созданию ренессансной комедии и ренессансной трагедии, той драмы, которую иногда условно называют "романтической", то теперь происходило в каком-то организованном порядке. Двор, где законодателем вкуса был Филипп Сидней, где с упоением возделывали сады Аркадии и наслаждались изысканными пасторальями на представлениях "масок", с этих позиций просматривал и исправлял плоды необузданных вдохновений народных драматургов. Нечувствительно, мало-помалу, повышался уровень мастерства в репертуаре публичных театров. А с другой стороны, особенности драматургии публичных театров, ее страстность, ее мощный темперамент прожигали огнем то, что было, в ущерб новым народным критериям, художественности, упорядочено и канонизовано в репертуаре придворного театра и находившихся под его непосредственной гегемонией частных театров.

Первые счастливые результаты этого взаимного сближения сказались в произведениях тех драматургов, которых принято объединять под рубрикою "университетских умов" (University wits). К их группе обыкновенно причисляют Джона Лили (John Lyly, 1554?-1606 гг.), Джорджа Пила (George Peele, 1558?-1597 гг.), Томаса Лоджа (Thomas Lodge, 1558?-1625 гг.), Томаса Нэша (Thomas Nashe, 1567-1601 гг.), Роберта Грина (Robert Greene, 1558?-1592 гг.), Томаса Кида (Thomas Kyd, 1558?-1594 гг.) и Кристофера Марло (Christopher Marlowe, 1564-1593 гг.).

Классическая ученость Возрождения впервые по-настоящему гармонически объединилась у них с традициями народного драматического искусства. После них пришел Шекспир, завершитель. Но и в их среде был один, которого нельзя равнять с остальными, - Марло.

Все они - более или менее ровесники, четверо родились, повидимому, в один год. Мало кому из них суждена была долгая жизнь: большинство, не дожило до сорока. Все они вышли из среды средней и мелкой буржуазии, все получили образование либо в Оксфорде (Лили, Пиль, Лодж), либо в Кембридже (Грин, Нэш, Марло). Что касается Кида, сведений об окончании им университета не имеется, но его пьесы так насыщены латинскими и итальянскими стихами и цветами классической эрудиции, что прохождение им университетского курса более, чем вероятно.

Лили рано связал свои надежды с двором. Он работал для двора, писал для придворных и частных театров и всю жизнь ждал, что от королевы изольется на него всяческое благополучие. Этого он не дождался. Остальных не влекла прочная карьера. Они не хотели быть ни священниками, ни учителями грамматических школ, тянулись за легкими заработками, заводили связи с книгопродавцами и театрами, из литературы извлекали свои основные ресурсы, побывали в актерах едва ли не все, странствовали по континенту и по морям, тоже едва ли не все, и возвращались в Лондон, обогащенные не столько культурными приобретениями, сколько наукой разгульной жизни. Лодж один остепенился во-время. Он нашел время в интервалах между своими писаниями избороздить Атлантический океан, добиться дипломов юриста и врача и вторую половину жизни степенно практиковал в Лондоне, лечил своих пациентов и берег свое здоровье, забыв о безумствах юности. Он прожил дольше всех. Жизнь Грина, Пилля, Нэша, Кида, Марло была типично богемная. Таланты их были способны на могучие взлеты, но срывов становилось все больше по мере того, как беспорядочная жизнь подтачивала здоровье. Дни изобилия сменялись все чаще длинными полосами нищеты, надежд становилось все меньше. Когда Грин умер, Нэш оставил нам необыкновенно пластичный портрет своего беспутного друга: "Он получил от природы больше добродетелей, чем пороков, и помимо всего прочего чудесную рыжую бороду, остроконечную, как шпиг колокольни; ее он любовно холил и не стриг; к ней можно было прицепить медальон, и он оказался бы на месте: так она была длинна". "Ему было безразлично, какова будет слава его писаний... У него была одна забота: чтобы в кармане его всегда звенели те амулеты, которые могут заставить каждую минуту появиться стакан доброго вина".

Уже в университете Грин, как он признается, водил дружбу с молодыми людьми, "такими же распущенными, как он сам". Потом он поехал путешествовать, побывал в Италии и Испании, где "видел и творил такие гнусности, что противно говорить". Когда он вернулся в Кембридж, он ходил в шелках, "надутый спесью"; "распутство было его ежедневным занятием, а обжорство и пьянство - его единственной услугой". Он тянул деньги от отца и матери, но нашел таки время, чтобы добиться степени магистра. Тогда он переехал в Лондон, где друзья встретили его как юношу многообещающего. И он, пожалуй, дал вначале больше, чем от него ожидали. Известность пришла быстро. Его пьесы и новеллы завоевали популярность. Имя его все произносили с уважением, заработки быстро росли, и это его испортило. "Во мне скоро созрело убеждение, что нет ничего плохого в том, что полезно, и я так сроднился со всяческим злом, что безнравственное стало доставлять мне такое же великое наслаждение, как другому добро, а гнусность - такое же счастье, как другим порядочность". Вокруг него собралась куча повес и проходимцев, которые кутили на его счет и все дальше тянули его на дно. Понемногу он стал сознавать, что падает еще ниже, ибо талант начал тускнеть, и уже изменял успех. Он много раз принимался писать покаянную исповедь: "Никогда не поздно" (Never to late, 1590 г.), "Траурный плащ" (Mourning Garment, 1590 г.), "На грош ума" (Groatsworth of Wit, etc., 1592 г.), "Прощание с безумствами" (Farewell to Follie, 1594 г.): это все произведения последних предсмертных лет.

Но все, вопреки его смутным надеждам, оказалось "поздно". Излишества свалили его окончательно. Он лежал голодный, голый, у чужих людей, приютивших его из милости, терзаемый раскаяниями, умирающий, и писал торжественные и заплетающиеся слова увещания друзьям по разнузданной жизни - Пиллю, Нэшу, Марло, - чтобы вернуть их на путь истинный. Когда он умер, его похоронила на свой счет хозяйка дома, бедная женщина.

В такой же нищете покончили свои счета с жизнью его друзья Пилль и Нэш.

Лили начал свою литературную деятельность с романа.

До XVI в. Англия почти не имела настоящей художественной литературы в прозе. Все, чем английская литература блистала до этого времени, было в стихах. Проза считалась второсортным литературным орудием. Но это было лишь до поры до времени. Когда читательские круги в Англии расширились, когда читать стали не только люди высокой культуры, но и просто грамотные люди, на прозу родился спрос. Таков был один из результатов демократизации знания и образованности. Демократизация эта пришла вместе с гуманизмом, и прозаическая литература, которую вызвал новый читательский спрос, носила на себе печать гуманизма. Это были переводы классиков и современных произведений, популяризовавших античные сюжеты и античные идеи, т. е. итальянская ренессансная литература и прежде всего итальянская новелла. От середины 60-х годов и до начала 80-х появляются один за другим сборники итальянских новелл в английских переводах. Из них наиболее важные: сборники Вильяма Пейнтера (William Painter, 1540-1594гг.) - "Дворец удовольствий" (Pallace of Pleasure, 1566-1567 гг.), Фентона (Sir Geoffrey Fenton, 1539?-1608гг.) - "Трагические повествования" (Certaine Tragical Discourses, 1567г.), Петти (William Pettie, 1548-1589 гг.) - "Малый дворец удовольствий" (Petite Patlace of Pettie his Pleasure, 1576 г.), позднее Уэтстона (George Whetstone, 1544?-1587? гг.) "Гептамерон забавных повествований" (Heptameron of Civill Discourses, 1582 г.). Было и много других.

Вслед за ними начали появляться оригинальные художественные произведения в прозе. Роман Лили "Эвфуэс" открыл их ряд и появился в два приема. Первая часть, "Эвфуэс, анатомия ума" (Euphues, the anatomy of wit) - в 1579 г., вторая, "Эвфуэс и Англия" (Euphues and his England) - в 1580 г. Успех был невиданный. В два года обе части выдержали шесть изданий, а через тридцать лет насчитывалось уже 17 изданий: Вдобавок "Эвфуэс" вызвал огромное количество подражаний, критических разборов, памфлетов и пародий, и каждая вещь, - положительно или отрицательно относившаяся к "Эвфуэсу" и ее автору, - увеличивала популярность романа. В чем причина этого успеха?

Книга, несомненно, удовлетворяла какому-то большому, общественному интересу. Содержание ее очень несложное: Лили рассказывает о том, как образованный, но очень легкомысленный афинянин Эвфуэс, наскучив жить в родном городе решил повидать свет и отправился в Неаполь. Там он попал в компанию молодых людей, таких же, как он сам, и сблизился с одним из них, Филавтом. Тот неосторожно познакомил его со своей возлюбленной Люциллой, которую Эвфуэс отбил у него и которую с такой же легкостью отбил у Эвфуэса следующий обожатель. Поссорившиеся было друзья, проклиная изменницу, помирились и решили ехать вместе в Англию. Пребывание в Англии составляет содержание второй части. Там Филавт, влюбившись в молодую англичанку, женится на ней и остается навсегда на ее родине, а Эвфуэс, разочарованный окончательно, возвращается в Афины, к своим книгам и к своим ученым занятиям.

В "Эвфуэсе" главным было не содержание. Фурор произвела его форма, прежде всего - язык, который художественно стилизовал надуманный, вычурный светский жаргон, бывший в ходу у высшего лондонского общества. Мы не знаем, как говорили в аристократических кругах, но знаем, как представляет их разговорный язык Лили. Для него характерны три стилистические особенности. Фраза строится больше всего с помощью антитез, метафор, аллитераций, омонимов. "Неаполь - город, где больше удовольствий, чем пользы, и больше пользы, чем благочестия" (по-английски все три существительных - pleasure; profit, piety - начинаются с одной буквы). Или: Эвфуэс, "зная, что он никому не уступает в забавных разговорах, решил, что он выше всех в пристойном поведении".

Вторая особенность - невероятное изобилие цитат и ссылок на классических авторов. Если разговор идет о дружбе, немедленно вспоминаются Орест и Пилад, Тезей и Пирифой, Сципион и Лелий. Если об измене женщины - Крессида, об измене - мужчины - Эней. Когда Эвфуэс с Филавтом приближаются к берегам Англии, им на память приходит описание ее у Цезаря.

Наконец, третья особенность - столь же неудержимое цитирование фактов естественной истории: ботаники, биологии, минералогии - для иллюстрации человеческих качеств и особенностей. Лили ограбил для этого все средневековые бестиарии и всех античных естествоиспытателей, особенно Плиния. Чтобы сказать, например, что внешность обманчива, Лили нужно провести два ряда сложных параллелей: "У безобразной жабы в голове находится драгоценный камень; чистое золото кроется в грязной земле; сладкий миндаль - в твердой скорлупе, а добродетель очень часто - в теле человека, которого ему подобные считают уродом... В росписных сосудах прячется иной раз самый страшный яд, в свежей зеленой траве - ужасная змея, а в чистой воде - отвратительная жаба". От жабы до жабы, через золото и миндаль, через змею и драгоценный камень: проще нельзя. Это было именно то, что нравилось его современникам и особенно современницам, и не только придворным кавалерам и дамам, но и чопорным пуританам. Впрочем, пуритан в "Эвфуэсе" привлекало и другое. Для пуританских вкусов многое было вполне приемлемо и по идейному направлению: например, взгляды на воспитание в эпизоде "Эвфуэс и его Эфеб" или морально-богословские рассуждения в споре Эвфуэса с "атеистом".

Но с историко-литературной точки зрения самым важным в романе Лили была именно реформа языка. Лили поставил своей задачей придать прозе художественную отделку. Для этого он воспользовался багажом метафор, сравнений, антитез и прочих украшений классической риторики, а у родной поэзии заимствовал орудие аллитерации, чтобы придать своей прозе яркую звуковую окраску. И он достиг цели. Это определяет место произведений Лили в истории английского языка и стиля. Лили - веха в процессе перехода от стиха к прозе в английском художественном повествовании. Создавая художественную прозу, Лили заимствовал элементы поэтического воздействия у стихотворных жанров. В "Эвфуэсе" процесс этот особенно очевиден.

Лили должен почитаться подлинным создателем прозаического стиля и в английской драматургии. Почти все его пьесы (за исключением "Женщины на луне") написаны прозой. Все, что есть живого, непосредственного, тонкого в английской прозаической драме, идет от него. Его язык чист, правилен, гибок и без малейшего напряжения передает все оттенки и описательного и отвлеченного стиля.

Мало того, Лили впервые понял, что нельзя заставлять всех персонажей говорить одним и тем же языком. Если представители светского общества, образованные люди и даже пастухи с пастушками разговаривают у него хорошим литературным языком, то слугам достается плебейский жаргон, полный сомнительных каламбуров, грубоватых острот и уличных словечек. Великолепные примеры такого разговора - выходки клоунов в "Галатее", перепалка слуг трех философов в "Александре и Кампаспе", насмешки слуг над циклопом в "Сафо и Фаоне". В работе над прозаическим языком драмы у Лили был только один настоящий предшественник - Джордж Гаскойнь, переводчик ариостовых "Подмененных", но Гаскойнь только начинал обрабатывать то поле, которое Лили вспахал по-настоящему. Лили впервые поднял драму до уровня художественной литературы и нашел секрет того, как нужно писать, чтобы быть доступным и приятным и плебейскому "стоячему" партеру и рафинированным придворным ценителям. С его пьесами в драматургию вошел подлинный литературный вкус. Для него чрезвычайно типично замечание (в прологе к "Сафо и Фаону"), что он хочет

вызывать "не громкий смех, а мягкую улыбку". А диалог в драме у него впервые приобрел надлежащий тон, подражать которому было так соблазнительно и так трудно. В драме "эвфуизмы" даже и сейчас не кажутся такими надоедливыми, как в романе, давшем название всему этому стилю. Несомненно, считаясь с требованиями сцены, он не хотел давать волю прециозным арабескам. Тем более, что актеры, которым выпала честь первого показа пьес Лили, были малолетние артисты детских трупп. Они очень хорошо подошли для изображения его мифологических героев и героинь и прекрасно доносили до публики чистую и изящную речь его диалогов.

Комедии Лили как жанр не представляют новости. Это - разработка, но гораздо более художественная, старых "масок" по образцу итальянской пасторальной драмы. Они и были почти все представлены как "маски" – при дворе, в присутствии Елизаветы. Сюжеты большинства - мифологические, что для "масок" было обычно: "Женщина на луне" (The Woman in the Moone) рассказывает историю Пандоры; "Эндимион" (Endymion, etc., 1588 г.) - историю любви пастуха Эндимиона к Цинтии, богине луны; "Мидас" (Midas) - историю жадного фригийского царя с ослиными ушами; "Метаморфозы любви" (Loves Metamorphosis, 1589-1590 гг.) - историю мучимого голодом злого Эрисихтона и его дочери - оборотня.

В "Галатее" (Galathea, 1584-1588 гг.) действие, правда, происходит в Англии, но в комедии, тем не менее, участвуют Нептун, Венера, Купидон, Диана со своими нимфами, классические пастухи Титир и Мелибей. Между ними фигурируют, правда, и английские клоуны, и английский астролог, и английский алхимик, очень реалистически изображенные. Сюжет - ежегодное нашествие морского чудовища Агара, требующего себе в жертву невинную девушку. Титир и Мелибей, у каждого из которых по дочери, бегут от опасности, переодевают девушек в мужские платья. В новом убежище девушки - каждая думает, что переодета только она - влюбляются друг в друга. Открытие тайны приводит обеих в отчаяние, и из этого тяжелого положения спасает их лишь Венера, обратив одну из них в юношу не только по платью. Тут же Купидон производит бесчинства, забравшись, тоже в переодетом виде, в безгрешную стайку дианиных нимф. За это разгневанная богиня обрывает ему крылья, сжигает его стрелы и отдает его, связанного по рукам и ногам, нимфам, оскорбленным в лучших своих чувствах.

В "Сафо и Фаоне" (Sapho and Phao, 1584 г.) Купидон продолжает свои шалости. Сафо - она у Лили не поэтесса, а девственная царица Сиракуз – и Венера влюблены в бедного юношу, тайне любящего Сафо. Венера поручает сыну с помощью волшебных стрел добиться, чтобы Фаон полюбил ее и разлюбил Сафо, но проказник устраивает все наоборот. Сафо отвергает Фаона, а Фаон – Венеру и, огорченный изменой Сафо, покидает Сиракузы.

В "Александре и Кампаспе" (A most excellent Comedie of Alexander, Campaspe and Diogenes) Лили драматизирует найденный им у Плиния анекдот об Александре Македонском. После взятия Фив Александру в добычу досталась Кампаспа, девушка необыкновенной красоты. Царь приказал своему художнику Апеллесу написать ее портрет. Пока портрет писался, Апеллес с Кампаспой полюбили друг друга, и Александр, узнав об этом, подавил свою скорбь, смирил самолюбие и великодушно отдал девушку художнику. В пьесе фигурируют Платон, Аристотель, Диоген, македонские полководцы и чистокровные английские клоуны под греческими псевдонимами.

В "Матушке Бомби" (Mother Bombie, 1587-1590 гг.) действие происходит в Рочестере, в Англии, но комедия разыгрывается по образцу Плавта или его итальянских учеников - с переодеваниями; с подменой детей, с узнаваниями, с вороватой кормилицей, с продувными слугами, с тремя юношами и тремя девушками и с очень веселой, хорошо до конца выдержанной путаницей. "Александр и Кампаспа" и "Сафо и Фаон" напечатаны в 1583 г.,



другие - позднее. Последняя - "Женщина на луне" - в 1601 г. Но Лили сам считал "Женщину на луне" первой своей вещью, и она почти несомненно написана до 1580 г., а остальные - в течение 80-х годов. Возможно, что у Лили были и другие пьесы, не дошедшие до нас.

Как указано, семь комедий из восьми написаны прозой ("Женщина на луне" - белыми стихами), но во всех имеются лирические пьески, песенки, гимны любви, написанные с таким теплым чувством, что они очень скоро сделались непременными составными частями всяких антологий. Этот прием Лили - пересыпание стихами прозаической комедии - сразу же вошел в драматургический обиход. Но в пьесах Лили имеется и еще одна особенность. Под прозрачными мифологическими аллегориями он прячет - не очень тщательно - намеки на современных ему людей. Цель этих намеков одна: прославить добродетель Елизаветы, польстить, ей в том, что сама она считала своим лучшим достоинством, насмеяться над ее врагами. Так Мидас - совершенно явная карикатура на Филиппа II, ибо в уста фригийскому царю вкладываются скорбные аллегорические тирады о неудаче его флота, посланного покорять Англию, о жестокостях его войск в Нидерландах и пр. В "Эндимионе" речь идет все время о несокрушимом целомудрии Циннии, а в "Сафо и Фаоне" - о столь же незапятнанной чистоте царицы Сицилии. В "Эндимионе", кроме того, в некотором противоречии с разговорами о целомудрии, имеются намеки на Лейстера, на его жену и на других придворных дам, замешанных так или иначе в отношения Елизаветы и Лейстера.

Ни один из драматургов, современных Лили, ни один из следующего поколения не устоял перед соблазном попробовать говорить его языком.

Первоначально влияние Лили на драматургию было определяющим, но со второй половины 80-х годов с ним начинают конкурировать в этом отношении Кид и Марло.

### 3

Томас Кид как драматург представляет фигуру, не до конца ясную. С его именем связывают несколько известных нам пьес, но с несомненностью принадлежит ему только одна - "Испанская трагедия" (The Spanish Tragedie), написанная не позднее 1587 г., во всяком случае до Армады. Но она так типична, и ее популярность была так велика, - быть может больше, чем популярность любой другой пьесы елизаветинского периода, не исключая даже шекспировских, - что вопросы, с нею связанные, приобретают очень большой интерес.

Кид выступил на поприще драматурга приблизительно одновременно с Марло, и его влияние на собратьев, не столь бурное, было тоже велико. Уже в одной только "Испанской трагедии" имеется для этого достаточно элементов. Кида современники считали завзятым сенекианцем, и, действительно, канон римской трагедии представлял для него гораздо более безусловную ценность, чем для других "университетских умов". У Сенеки Кид заимствовал даже такие детали, как пролог, произносимый духом (как у того в "Фиесте"). Имеется смутное указание на то, что он переводил Сенеку. Перевел он и одну из трагедий раннего французского классицизма - "Корнелию" Робера Гарнье.

Содержание "Испанской трагедии" сложно. Испания требует от Португалии, куда вступила ее армия, уплаты дани. Один из лучших испанских рыцарей, Андреа, гибнет в бою с сыном португальского вице-короля, Бальтазаром. Чтобы отомстить за него, против Бальтазара выступает друг Андреа, Горацио, сын маршала Испании Гиеронимо. Он побеждает Бальтазара, берет его в плен и привозит в Испанию. Здесь Бальтазар вступает в дружбу с Лоренцо, сыном герцога Кастилии, и Лоренцо обещает выдать за него свою сестру, прекрасную Белимперию, невесту убитого Андреа. Но Белимперия уже полюбила Горацио и дала ему слово. Тогда Лоренцо с Бальтазаром убивают Горацио, и вешают его тело на дерево в

его собственном саду. Тело находит Гиеронимо, который долго не знает, кем убит его сын. Тайну выдает Белимперия, которую брат держит взаперти; старик окончательно убеждается в виновности Лоренцо и Бальтазара, когда у одного из их слуг находит письмо Лоренцо. В это время король Испании и вице-король Португалии успели уже заключить мир, для закрепления которого Белимперию решено выдать замуж за Бальтазара. Но Гиеронимо, горе которого еще усилилось после самоубийства его жены, решает вместе с Белимперией отомстить убийцам Горацио. В день свадьбы Гиеронимо устраивает спектакль: в нем участвуют он сам, Белимперия и Лоренцо с Бальтазаром. По пьесе герои (Лоренцо и Бальтазар) должны пасть от руки лиц, которых играют Гиеронимо и Белимперия. Но они убивают их по-настоящему, а потом лишают жизни и себя, причем Гиеронимо успевает еще заколоть ни в чем неповинного отца Лоренцо.

"Испанская трагедия" - типичное произведение переходного времени. С одной стороны, это как будто одна из самых старомодных пьес "университетских умов". Явный и густой привкус Сенеки напоминает "Горбодука". Потом, в ней много безвкусицы, многое грубо, сами убийства осложнены ненужными жестокостями, Гиеронимо, например, перед тем, как убить себя, откусывает свой язык и выплевывает его, чтобы не сказать лишнего. Но все это искупается большими достоинствами. В пьесе впервые дана четкая и правдоподобно проведенная интрига. Композиционное мастерство елизаветинской драматургии идет от Кида, а не от Марло. И от Кида же идет умение драматурга показывать развитие характера вместе с развитием действия. В этом отношении Гиеронимо сделан превосходно, и у Кида было чему учиться даже таким, как Шекспир. Это два самых важных вклада Кида в драматургию. Есть и другие, не столь значительные, например, создание такой фигуры, как Лоренцо, - драматического злодея и "макиавеллиста", родственного Варраве Марло. И самая идея мести как движущей пружины драматического произведения, которой была суждена такая популярность, идет от Кида.

Есть сведения, что Кид написал еще одну пьесу - "Первую часть Гиеронимо" (First Part of Hieronimo, 1604 г.), продолжением которой служит "Испанская трагедия". Пьеса под этим заглавием существует. Но она ни в каком случае не могла быть написана Кидом и несомненно появилась после "Испанской трагедии", как один из отголосков ее успеха. С большим основанием мы можем предполагать, что Кид был автором первого "Гамлета", переработанного потом Шекспиром. Помимо этого, Киду приписывается авторство и других пьес. Мы остановимся на двух: в первом случае авторство Кида вероятно, во втором - сомнительно, хотя пьеса принадлежит к лучшим драматургическим произведениям этого времени. Речь идет о "Солимане и Перседе" (The Tragedye of Solyman and Perseda, 1589-1592 гг.) и об "Ардене из Февершама" (The Lamentable and True Tragedie of Mr. Arden of Faversham, 1592 г.).

Сюжет "Солимана и Перседы" был использован Кидом для вставной пьесы в "Испанской трагедии", и это для него очень типично. Вставная пьеса была им использована и в "Гамлете". Остов "Солимана" Кид взял из французского сборника новелл Прентан Дивера, незадолго до того переведенного на английский язык. События, рассказанные в пьесе, относятся к завоеванию Родоса султаном Солиманом в 1522 г. В ней повествуется о любви прекрасной Перседы к доблестному родосскому рыцарю Эрасту, о великодушии Солимана, о безуспешной борьбе этого чувства со страстью к Перседе, о коварстве полководца Брузора и о таком количестве смертей, сплошь, конечно, насильственных, что к концу трагедии не остается почти никого, кто мог бы похоронить последних покойников, Перседу и султана.

Если в "Солимане" можно усмотреть некоторую жанровую близость к "Испанской трагедии", то в "Ардене" нет и этого. Трагедия эта обладает, однако, такими достоинствами, что ее приписывали даже Шекспиру. Но настоящего автора до сих пор твердо установить не удалось.

Она была напечатана в 1592 г. и является первой в многочисленной серии трагедий из частной жизни. Среди последних мы часто встречаем, обыкновенно в коллективном авторстве, Деккера, Четля, Бена Джонсона, Чапмена. Автор "Ардена" взял свой сюжет из той же неисчерпаемой хроники Голиншеда, из которой столько драматургов брало мотивы для исторических пьес. Событие, инсценированное в трагедии, относится к 1551 г. Томас Арден, кентский дворянин, знает, что его жена Алиса находится в связи с управителем имения ее отца, бывшим портным Мосби, но он до такой степени любит ее, что не решается предпринять что-либо. Алиса и Мосби ищут способа погубить Ардена, чтобы присвоить его богатства и зажить счастливо. После нескольких неудачных покушений они убивают Ардена при помощи людей, ненавидящих его за жадность и непреклонность в делах денежных. Алиса без памяти влюблена в Мосби, а сам Мосби - холодный себялюбец, которым руководит только корысть: очутившись перед судом и будучи уже не в силах спастись, он раскрывается до конца и осыпает Алису самыми грубыми оскорблениями. Его помощники еще хуже, чем он. Да и сам Арден изображен так, что не вызывает никакого сочувствия. Трагедия с потрясающим реализмом рисует разложение патриархального уклада английского провинциального общества, господство грубого эгоизма, корыстных денежных интересов. В конце пьесы автор, обращаясь к публике, просит о снисхождении к своей "голой трагедии", лишенной всяких прикрас, и оправдывает себя тем, что "простая правда" достаточно хороша сама по себе и в прикрасах не нуждается.

Кид, как и Лили, и в еще большей мере Марло, наметили основные проблемы елизаветинской драматургии. Пиль, Грин, Лодж, Нэш шли по их следам.

4

Для Пиля настоящим властителем был Лили. Первая пьеса Пиля "Жалоба на Париса" (*Arraignment of Paris*, 1583 г.) была представлена, возможно, раньше пьес Лили, но, конечно, значительно позже появления "Эвфуэса". Премьера состоялась в Оксфорде, на приеме в честь ученого польского магната Альберта Лаского. На ней присутствовал Джордано Бруно, проживавший в те годы в Англии. "Жалоба на Париса" - пастораль в рифмованных стихах типа развернутой "маски". Смысл ее тот, что неправ знаменитый парисов приговор, по которому яблоко Атэ, богини раздора, первопричина гибели Трои, было присуждено Венере. Ибо королева Элиза (Елизавета), равная величию Юноне, мудростью - Палладе, красотой - Венере, а целомудрием - Диане, более всех достойна этого яблока. Все понимали, что все это славословие, особенно по последним двум пунктам, нужно принимать с большими оговорками, но пьеса была так изящна, стих ее так музыкален, что автору прощались все его преувеличения. К "Жалобе" примыкает другая "маска" - "Охота Купидона" (*The hunting of Cupid*, 1591? г.), не дошедшая до нас полностью.

Гораздо серьезнее другие, более поздние, пьесы Пиля.

Трагедию "Султан Магомет и прекрасная гречанка Ирина" (*The Turkish Mahomet and Hiren the Fair Greek*, 1594? г.) мы знаем только по заглавию, но о содержании ее легко догадаться, ибо источник ее - одна из новелл Банделло, имевшаяся в английском переводе.

Другая трагедия, "Битва при Алькасапе" (*The Battell of Alcazar, etc.*, 1589 г.), нам известна. Она написана частью рифмованными, но главным образом белыми стихами, и тоже имела большой успех в театре Генсло. Роль главного ее героя, Мулей Магомета, принадлежала к лучшим созданиям Аллейна. Битва при Алькасапе (1578 г.) была недавней сенсацией. Мароккский султан Мулей Магомет, который, во избежание династических неожиданностей, истребил всех своих родственников, упустил одного, Абдель-Мелека, и тот, при поддержке турок, отнял у него престол. Мулей обратился за помощью к португальскому королю

Себастиану, который охотно пошел ему навстречу, втайне мечтая распространить португальское влияние на Африку. В битве при Алькасаре Мулей с Себастианом были, однако, разбиты Абдель-Мелеком и погибли, а их победитель умер от полученных ран. Там же погиб и один английский авантюрист Сэр Томас Стюкли (Stukeley), который привел к Себастиану набранный в Италии отряд наемников (Стюкли был героем еще одной пьесы этого же времени, принадлежащей неизвестному автору, - "Славная история сэра Томаса Стюкли"). В драме "Царь Давид и прекрасная Вирсавия" (The Love of King David and fair Bethsabe, 1594? г.) Пиль обращается к ветхозаветному сюжету. Вместе с гриновским "Зерцалом для Лондона" - это две единственные пьесы "университетских умов" на библейские темы. Пьеса тоже написана по преимуществу белыми стихами с нарочитым переплетением сюжетных нитей. Возможно, судя по словам в заключительном хоре, что пьеса представляет собою лишь вторую часть трилогии.

Историческая хроника Пила "Эдуард I" (The famous chronicle of King Edward the first, 1593? г.) изображает главным образом покорение Уэльса и борьбу с Шотландией. Здесь есть фигуры, хорошо вылепленные: сам Эдуард, вождь уэльсцев Ллуэллен, его брат Давид, обе Элеоноры, королева и жена Ллуэллена. Есть хорошо сделанные батальные эпизоды, есть полные юмора народные сцены, есть чудесная идиллическая картина жизни гонимого Ллуэллена в лесу, вдохновленная балладами о Робине Гуде. Она резко сменяется другой картиной, где приносят на острие пика голову только что весело шутившего уэльского героя. Едва ли не лучшей пьесой Пила, и по поэтическим, и по сценическим достоинствам, является сатирическая комедия "Бабушкина сказка" (The Old Wive's Tale, 1591-1594 гг.). В ней реалистическое обрамление, как в "Укрощении строптивой", и фантастический сюжет. Три парня заблудились ночью в лесу. Их встречает кузнец Кланч, уводит к себе, угощает, а жена его Мэдж, чтобы развлечь их, рассказывает волшебную сказку. В самом захватывающем месте в домик кузнеца входят персонажи сказки, и действие продолжается, причем лица из пролога не сразу и не окончательно исчезают. Пиль иронизирует над необузданной романтикой известного рода пьес, над которыми уже лет за пятнадцать до этого смеялся Филипп Сидней; его насмешки перекликаются с другими выпадами "университетских умов" против неумеренного нагромождения сказочных мотивов. Попутно достается педанту Габриэлю Гарвею (Harvey), заклятому врагу всей компании, испортившему им много крови. Пьеса очень красива, насмешка проводится тонко и заставляет вспомнить прообраз этого жанра, сказку о сэре Топазе Джеффри Чосера. Быть может, когда Мильтон писал "Комуса", он вспоминал "Бабушкину сказку".

Приятель Пила Нэш называл его *primus verborum artifex*, первым мастером слова. Пиль, бесспорно, очень одаренный поэт. Но как драматург он не дал ничего нового не только по сравнению с Лили и Марло, но и по сравнению с Кидом и Грином.

## 5

Естественно, что те из драматургов, которые, кроме пьес, писали и беллетристические произведения, испытали на себе влияние "Эвфуэса". Грин, начиная с 1580 г., с романа "Мамилия" (Mamillia, a mirror or looking-glass for ladies of England), где имеется множество разговоров в самом изысканном эвфуистическом стиле, написал целый ряд повестей в таком же духе: "Морандо" (Morando, 1584 г.), "Планетомехия" (Planetoniachia), "Менафон" (Menaphon, 1589 г.), "Перимед" (Perimedes the Black Smith, 1588 г.), "Пандосто" (Pandosto, 1588 г.), "Ткань Пенелопы" (Penelope's Web, 1587 г.), "Испанский маскарад" (Spanish Masquerado, 1589 г.). Он не задумывался о сюжетах и брал их отовсюду. Он не заботился о правдоподобии. Он думал только о занимательности. Он легко писал стихи, в том числе лирические. Стихи из повестей Грина принадлежат к лучшему, что создала английская поэзия в век Спенсера. В этом отношении с ним могли равняться только Лили и Марло. Лили это было не под силу.

Содержанием всех перечисленных новелл Грина были любовные интриги. Некоторые были оправлены в рамку, как "Декамерон" или "Кентерберийские рассказы". В "Ткани Пенелопы" героиня, верная супруга Одиссея, чтобы остудить пыл своих женихов, забавляет их историями. Одна из них начинается так: "Саладин, султан египетский, был женат на единственной дочери великого хана". И добродетельной Пенелопе это было уже известно во времена Троянской войны! В "Пандосто", где тоже собрано много новелл, в рассказе о Дорасте и Фавнии, корабли, ничтоже сумняшеся, пристают к морским портам Богемии, и такая география казалась столь непререкаемой, что открытие Грина было самым добросовестным образом воспроизведено Шекспиром в "Зимней сказке", заимствовавшей сюжет этой новеллы. Так как в моде давно была и пастораль, шедевр этого жанра, - "Аркадия" Сиднея, появилась в 1590 г., - то очень многие из новелл Грина строятся на пасторальных сюжетах.

Те же стилевые особенности характеризуют и ранние пьесы Грина. Первая его пьеса появилась не раньше 1587 г., и трудно сказать, что принесло ему больше славы, - повести или пьесы. Одно время и те и другие пользовались огромной популярностью. Об этом красноречиво свидетельствуют и количество изданий и количество представлений. Но число дошедших до нас пьес Грина очень невелико, их всего шесть, если считать и ту, которую он написал в сотрудничестве с Лоджем, и ту, относительно которой у нас нет твердых документальных оснований для признания авторства. По заглавию известна седьмая ("Иов"). И это все. Но Нэш говорит, что Грин писал пьесы с необычайной легкостью, и нужно думать, что их было гораздо больше. К тому же, странным образом, все дошедшие до нас пьесы были представлены после его смерти, хотя написаны за год, за два до нее, иногда и раньше. Их хронология очень смутна. Наиболее вероятный порядок таков: "Альфонс" (The Comical historic of Alphonsus King of Spain, 1587 г.), "Неистовый Роланд" (The Historic of Orlando Furioso, etc., 1588 г.), "Зерцало для Лондона" (Looking Glasse for London and England, 1588 г., вместе с Лоджем), "Монах Бэкон и монах Бонгэй" (The Honorable Historie of frier Bacon and frier Bongay, 1589-г.), "Яков IV" (The Scottish historic of King James the Fourth etc., 1591 г.), "Джордж Грин, Векфильдский полевой сторож" (A Pleasant Conceyted Comedie of George a Greene, the Pinner of Wakefield, 1592 г.), принадлежность которой Грину не возбуждает сомнений.

Драма "Альфонс" написана, очевидно, под свежим впечатлением "Тамерлана" Марло. Герой Грина так же, как и его прототип, стремится к мировому господству и достигает его. Какой именно из исторических Альфонсов воспет Грином, - неясно. Считают, что это Альфонсо Арагонский, основатель династии в Неаполе (XV в.), но в пьесе участвуют одновременно герцог миланский и султан Вавилонии, не говоря уже о волшебнице Медее, что дает совершенно невероятный хронологический охват и заставляет вспомнить беззаботность в этих делах ариостовой поэмы, источника следующей драмы Грина. Гриневский Альфонс воюет, покоряет, истребляет, произносит монологи белыми стихами в стиле Марло, и этим все исчерпывается. Пьеса имела средний успех. "Роланд" восходит к Ариосто, но Грин обрабатывает эпизоды из его поэмы очень свободно. Роланд влюблен в Анджелику и сходит с ума, как в итальянской поэме. Но Анджелика тоже его любит, и ее связь с Медором - лишь выдумка врагов Роланда. Исцеляется Роланд от безумия гораздо проще, чему Ариосто. Астольфу не приходится летать за его здравым смыслом на луну на гиппогрифе: его вылечивает Мелисса. Он инкогнито выступает на турнире как рыцарь Анджелики, всех побеждает и благополучно сочетается с нею законным браком. Пьеса, как и предыдущая, выдает безуспешное стремление найти секрет победного пафоса Марло. В сцене безумия Аллейн имел потрясающий успех, настолько, что кто-то приписал к его монологу новые стихи.

Какая часть "Зеркала для Лондона" принадлежит Лоджу, решить сейчас трудно. Доля его во всяком случае не должна быть велика, ибо пьеса полна настоящими гриновскими чертами, притом не такими, которые восходят к "Альфонсу" и "Роланду", а такими, которые роднят ее с "Бэконом" и "Яковом". И крепко сделанные реалистические сценки, и морализирующие, отдающие пуританством тирады обоих пророков, и широкие эпические картины, - все это не Лодж, а Грин. Библейские мотивы играют в пьесе не слишком значительную роль. Правда, в ней представлена чуть ли не вся история пророка Ионы и выведен пророк Осия, и фигурирует Ниневия со всем своим легендарным развратом, но недаром пьеса названа "Зеркалом для Лондона". Главное в ней - очень красочный показ распущенной жизни всех классов "ниневийского общества", с нравоучительными комментариями обоих пророков, обращенными к лондонскому зрителю.

Около 1590 г. тематика произведений Грина резко меняется. Он начинает интересоваться реальной лондонской жизнью и посвящает свой талант изображению тех ее сторон, которые так хорошо были ему знакомы. Сюда относятся его покаянные писания, о которых говорилось выше. Но сюда же относятся такие картины преступных нравов столицы, как наброски о так называемой "ловле кроликов" (conny-catching), т. е. об искусстве обирания простодушных или неосторожных людей; ряд очерков, повествующих о темных художествах его приятелей с лондонского дна: "Замечательное разоблачение мошеннического промысла" (A notable discovery of Cozenage, 1591 г.) с четырьмя продолжениями; "Вторая часть ловли кроликов" (The second part of conny-catching, 1591 г.) и др. Грин никогда не был соучастником "охоты на кроликов" и других воровских дел. Но он хорошо знал преступный мир и взялся описать его, повинувшись инстинкту художника: уж очень заманчива была задача и по новизне, и по бытовому интересу. Это косвенно подтверждается тем, что тот же материал тогда же был использован Грином и в беллетристике. В эти годы из-под его пера вышло два беллетристических произведения: "Забавный спор между бархатными и суконными панталонами" (A quaint dispute between velvet breeches and cloth breeches), где высмеиваются придворные, и "Вестник Черной книги или жизнь и смерть Неда Броуна, одного из самых замечательных карманников в Англии". (The Black Bookes Messenger. Laying open the Life and Death of Ned Browne, one of the most notable. Cutpurses... of England). Последняя вещь вышла в 1592 г., на два года раньше, чем "Джек Уильтон" Нэша, и, следовательно, может считаться первым английским опытом плутовского жанра. Рассказ, как и в его испанских образцах, ведется от первого лица и полон живыми реалистическими картинами из быта тех же жуликов; он является заключительным очерком всей серии "охотников за кроликами". Совершенно ясно, что переход от пасторально-романтического жанра к реалистическому не мог ограничиваться у Грина исключительно областью новеллистики. Он должен был перебраться и на драматургию. Там первые признаки этого перехода становятся заметны в "Монахе Бэконе". Эта пьеса тоже не свободна от влияния Марло, но здесь оно не давит на концепцию сюжета и на его развитие, оно только формирует собственную художественную выдумку Грина. "Бэкона" Грину подсказал "Фауст" Марло, и это заметно во многом. Но многое в пьесе показывает также, что Грин как поэт и драматург стал более зрелым и самостоятельным. Его белый стих теперь свободнее, гибче, теплее по тонам. Он часто разнообразится рифмой.

Сюжет - история знаменитого средневекового оксфордского ученого Роджера Бэкона, которому легенда приписывала способности чародея. Все его чудеса, о которых так увлекательно повествуют народные книжки, очень хорошо разместились в пьесе Грина. Но чудеса Бэкона сами по себе не дают материала для драматической интриги. Поэтому они вплетены в романтическую историю. Эдуард, принц Уэльский, познакомился на охоте с Маргаритой, дочерью фрессингфильдского лесника, загорелся страстью и послал к ней своего спутника, молодого Лэси, переодетого в крестьянское платье, в качестве любовного посредника. Но Лэси сам влюбился в Маргариту и решил честно сделать ее своей женой.

Волшебное зеркало Бэкона выдало принцу тайну его друга. Он вскипел гневом, но потом, тронутый взаимной нежной любовью молодых людей, поборол себя и отдал их друг другу (как Александр у Лили поступил с Кампаспой и Апеллесом); сам же быстро утешился, женившись на кастильской принцессе. Бэкон решает на будущее время отказаться от чародейства, и его помощник Майльс, оставшись без работы, отправляется в ад на спине внезапно появившегося дьявола, как Порок в старых моралите.

В пьесе много лирики, много искреннего чувства. Образ Маргариты очарователен. Мы начинаем понимать, почему Нэш называл Грина "Гомером женщин", говоря о его романах. В "Бэконе" он обрел этот стиль и в драме. Маргарита вся дышит поэзией.

Для пьесы "Яков IV" Грин взял сюжет из новеллы Джиральди Чинтио. Там рассказывается, что король Ирландии, влюбившись в некую придворную красавицу, решил убить свою жену, шотландскую принцессу, и жениться на приглянувшейся ему девушке. Но убийца промахнулся, королева осталась жива, нашла убежище в замке одного барона, а придворная цирцея вышла замуж. Король остался один, и на него пошел войной его тесть, король Шотландии, ибо никто не знал, что королева жива. Но тут она вышла из своего уединения, помирила отца с мужем и все окончилось хорошо. Грин ничего не изменил, в интриге, но перенес действие в Шотландию и героем пьесы сделал шотландского короля Якова IV, женатого на английской принцессе. Настоящую жену Якова звали Маргаритой. Грин назвал ее Доротеей. Ее и Иду, ее невольную соперницу, как Маргариту в "Бэконе", он окутал всеми чарами поэзии. Есть еще одно лицо в пьесе, которое обращает на себя внимание: придворный льстец и исполнитель самых гнусных поручений короля, Атекин. Грин заставляет его таскать с собою сочинения Макиавелли, чтобы лучше определить его натуру. Образ привлекал Грина и раньше. В "Зерцале" тоже фигурирует любимец царя Радагок, злой гений, толкающий его на всевозможные дурные поступки. Но тот еще слегка похож на Порока из моралите. Атекин - живой человек и, что важнее, живой человек того общества, которое окружало Грина и его друзей. Один из таких Атекинов будет руководить черным заговором против жизни Марло.

Нет оснований не признавать "Джорджа Грина" произведением его однофамильца. Хочется даже думать, что эта пьеса написана позже других, драматургом, овладевшим подлинным реалистическим стилем и крепко почувствовавшим важность народной тематики. Мотивы народных баллад, которые лишь слегка чувствовались у Пиля, мощно звучат в пьесе Грина и местами определяют все. Сюжет пьесы связан со сказаниями о Робине Гуде. Северные бароны под предводительством лорда Кендаля подняли восстание против короля. Когда в Векфильд является от их имени сэр Джильтберт Маннеринг для сбора податей и предъявляет грамоту, Джордж разрывает ее и заставляет посланца съесть ее по кусочкам вместе с печатью, как это сделал однажды Бернабо Висконти, когда папа прислал к нему с грамотой своих кардиналов. Потом Джордж хитростью захватывает главарей восстания и выдает их королю. Его невеста, прекрасная Беттерис, которую богатый отец не хочет выдать за Джорджа, убегает к нему. Они уходят в лес, где Джорджа уже искал Робин Гуд, прослышавший о его подвигах. Они встречаются. В фехтовании на палках Джордж побивает всех людей Робина и оказывается равным ему по силе. Это скрепляет их дружбу. Между тем король пожелал познакомиться с человеком, оказавшим ему такую услугу. Переодетый, он отправляется туда, где надеется его встретить. Он находит и Джорджа, и Робина в Бредфорде в тот момент, когда оба друга побивают лучших чемпионов по фехтованию палками, веселых бредфордских сапожников. Король отпускает Робину все его грехи, а Джорджу предлагает рыцарский сан. Но Джордж гордо отвечает, что он хочет остаться, как был, йоменом. Это - те стихи которые приводили в такой восторг А. М. Горького и которые, по его признанию, были для него "чем-то вроде посоха страннику". Прелесть этой пьесы не столько даже в образах Джорджа и Робина, как представителей народной героики, и не в образе Беттерис, девушки из народа, отличной от Маргариты в "Бэконе", но столь же обаятельной. Пьесе придают настоящее очарование

бесконечно разнообразные народные сцены, полные и юмора, и теплоты, и силы. Люди из народа, как сам Джордж и как его alter ego, Робин, полны мощи и сознания своего достоинства. Они знают, чего хотят, и бесстрашно, не теряясь ни при каких обстоятельствах, делают свое дело. Реалистический талант Грина дал в этой драме лучшее, на что был способен.

## 6

Приятель Грина Лодж начал также с эвфуистических повестей. Он не был так плодовит, как Грин, но три его книги не уступали в популярности гриновским: "Форбоний и Присцерия", "Розалинда, или золотое наследие Эвфуэса" и "Тень Эвфуэса, или битва чувств". Лучшая из них, "Розалинда" (1592 г.), выдержала 10 изданий и вообще родилась под счастливой звездой. Эту пастушескую историю Шекспир превратил в одну из самых очаровательных своих комедий - "Как вам это понравится". Любопытно, что сюжет "Розалинды" Лодж взял из весьма реалистической истории о Гамелине, которая одно время приписывалась Чосеру. В ней использованы робин-гудовские балладные мотивы, пасторальные моменты не играют почти никакой роли, а главная нить сюжета разворачивается в борьбе Гамелина со своим старшим братом и в его победе над ним. У Лоджа пасторальные моменты, напротив, стали основными. И Шекспир сохранил концепцию Лоджа, обогатив галерею его персонажей тремя собственными: Жаком Меланхоликом, Одри и Оселком. Лодж не сошел с этого пути. Он до конца остался верен эвфуистическому канону. Единственным его отступлением был памфлет "Набат против ростовщиков" (An Alarum against the Usurers, 1584 г.), в котором он изображает бессердечные проделки ростовщиков, как человек, хорошо с ними знакомый по собственному опыту.

На драматургическом поприще Лодж выступил в 1582 г. Из его самостоятельных пьес нам известна только одна: "Раны гражданской войны" (The Wounds of Civill War, 1588 г.), напечатанная в 1594 г. Другие до нас не дошли. Последняя драма Лоджа относится к 1596 г. После этого он больше, не писал ни пьес, ни повестей, ни стихов. "Раны" написаны белыми стихами, тяжелыми и необработанными, напоминающими белые стихи его предшественников по драматургическому творчеству из лондонских юридических корпораций (Лодж тоже был членом Lincoln's Inn). Сюжет пьесы - попури из нескольких биографий Плутарха - изображает борьбу Марии и Суллы, поход Суллы против Митридата, его диктатуру и смерть. В пьесе много учености, много риторики, много речей, заставляющих вспоминать красноречие Нортон в "Горбодуке", много всевозможных ужасов, но нет никаких признаков драматургического мастерства. Как лирик и как автор беллетристических произведений Лодж был талантливее.

## 7

Нэш следовал за своим другом Грином и так как обладал гораздо более ярким сатирическим талантом, то его главное произведение "Несчастливый путешественник, или жизнь Джека Уильтона" (The Unfortunate Traveller, or the life of Jacke Wilton, 1594 г.) лучше, чем гриновские опыты в этом направлении, отвечало задачам плутовского жанра. Картина, развернутая Нэшем в его книге, написана широкой кистью. Это - история маленького пажа, шустрого и ловкого повесы, который поставил себе задачей стать джентльменом, что ему и удается. Но прежде чем достигнуть цели, он переживает множество приключений чуть ли не во всех странах Европы. Нэш заставляет своего героя встречаться с Томасом Мором, быть свидетелем казни Иоанна Лейденского, видеть Пьетро Аретино, слушать рассуждения Эразма и спор Лютера с Карльшдтадтом, попасть к Мариньяно в момент разгрома швейцарцев Франциском I. Жизнь и нравы Нэш живописует просто, сочно, весело. Глаз его метко выхватывает каждую характерную деталь в одежде людей, в их жестах и повадках. Особенно хорошо видит и



беспощадно изображает он все смешное. К жертвам своего Джека он не чувствует ни малейшей жалости. Но от испанских образцов плутовского жанра роман Нэша отличается тем, что изображает не только комическую стихию жизни; в нем имеются страницы подлинного и большого трагизма. Книга Нэша может считаться отдаленным прообразом сочинений позднейших английских романистов XVIII в. (Дефо и др.), у которых плутовской роман приключений будет еще теснее граничить с романом воспитания.

Для Нэша очень характерно, что в 80-х годах, когда Пиль и Лодж вели эвфуистические беседы в садах Аркадии, он не дал ни одного беллетристического в собственном смысле этого слова произведения. Он занимался чем угодно. Громил педанта Гарвея, писал памфлеты вроде "Анатомии нелепости" (*Anatomy of Absurditie*, 1589 г.), где издевался над известными всем людьми, а художественной литературой начал интересоваться в 90-х годах. "Джеку Уильтону" предшествовал памфлет "Мольбы к чорту Пирса без гроша" (*Pierce Penylless, his Supplication to the Divell*, 1592 г.), в котором Нэш выводит несколько модных в то время типов.

Нэш не был беллетристом по призванию. Он был публицистом памфлетного стиля, вроде Пьетро Аретино, которым он восторгался. Для этого у него были все данные: смелость, убежденность, великолепный сочный язык с богатейшим словарем (недаром считают, что его проза ближе всего к прозе Шекспира), очень неожиданные, иной раз вычурные обороты, зато бьющие без промаха. Ближайшему поколению его писания остались неизвестными, но уже Дефо, как полагают, мог его знать и мог многому у него научиться. Вклад Нэша в английскую драматургию в настоящее время трудно охарактеризовать сколько-нибудь отчетливо. Из его пьес одна, по-видимому, самая яркая, "Собачий остров" (*Isle of Dogs*), никогда не была даже напечатана. После ее представления в 1597 г. все лондонские театры были закрыты, а автор попал в тюрьму. Доля его участия в "Дидоне" Марло неясна. Возможно, что он ограничился тем, что только приготовил к печати пьесу, оставшуюся недоделанной вследствие внезапной смерти автора. Единственно, по какой пьесе мы можем судить о нем, - это "Последняя воля и завещание Семмерса" (*A Pleasant Gomedie, called Summers' last Will and Testament*, 1592 г.). Семмерс был придворным шутом при Генрихе VIII, и Нэш сделал его героем небольшой придворной комедии, лишенной сюжета. В ней имеются элементы моралите и элементы "маски"; в ней много намеков, которые теперь уже нельзя расшифровать; в ней есть несколько едких выпадов по адресу Лили и заключительное славословие по адресу "Элизы". Но жанр, к которому принадлежит "Завещание Семмерса", не позволяет Нэшу развернуть ту сторону своего дарования, которая составляла его силу - сатиру. "Собачий остров" в этом отношении, по-видимому, был более типичным образцом его драматургии: об этом единогласно свидетельствуют и успех пьесы у публики, и то своеобразное признание ее достоинства администрацией, которое выразилось в отправлении Нэша в узилище. Он, очевидно, задел людей, гораздо менее безопасных, чем Лили. И пострадал.

Нэш был прирожденный сатирик. "Смелый юный Ювенал" - назвал его Мерес. Лучшее, на что он был способен, Нэш, как и Лодж, дал в прозе.

8

В драматургии "университетских умов", включая Марло, был завершён важный этап эволюции английского театра. До них шло нащупывание путей; создавались, вернее намечались, крупные разделы: трагедии, комедии, исторической хроники; сводились воедино приемы, унаследованные от моралите и интерлюдий, заимствованные у классиков и итальянцев. Но не было еще ни настоящего поэтического мастерства, ни подлинного реализма в изображении жизни. До Лили драма не владела художественным прозаическим языком, до Марло не владела художественным белым стихом, до Кида не владела искусством ведения интриги. Все это пришло вместе с произведениями "университетских умов". Литература

сначала непосредственно отзывалась на призывы жизни реалистическими зарисовками "Эвфуэса", памфлетами и плутовской беллетристикой Грина и Нэша. А одновременно шло поэтическое претворение действительности в драме, уже овладевшей приемами художественного творчества. В этом отношении пьесы Грина, который не был гениальным зачинателем, как Марло, но обладал великолепным чутьем действительности, дали очень много. И Грин, и Нэш как писатели, находившиеся в самой гуще жизни, хорошо знакомые с настроениями низов, изображают в своих произведениях настоящих людей и настоящую жизнь. Если в театре "романтический" аппарат при известных условиях мог встречать одобрение и сочувствие, то в беллетристике романтика в стиле "Мамилии", "Пандосто", "Ткани Пенелопы" и "Розалинды" явно выходила из моды. Лодж сделал из этого наблюдения тот вывод, что перестал писать; Грин, талант более гибкий и более реалистический, перешел к бытовым очеркам, а Нэш, подхватывая его инициативу, дал волю реалистической сатире в жанре плутовского романа.

На сцене держалась та драма, которую современники называли "романтической". Но в ней действуют живые люди и изображаются ситуации, отнюдь не фантастические, а реальные. И - что важнее всего - реализм, который в ней царит, - народный, демократический. Он выводит на сцену опоэтизированных людей из народа. Таковы три лучшие пьесы Грина: "Бэкон", "Яков IV" и "Джордж Грин". В них народно-реалистический дух выступает все больше на первый план за счет отвлеченностей моралите, голого протоколизма таких исторических пьес, как "Раны гражданской войны", и утонченностей прециозно-пасторального стиля.

В творчестве "университетских умов" уже складывается тот реалистический стиль Возрождения, которому предстояло, пройдя следующую ступень своего развития в творчестве Марло, достигнуть наивысшего расцвета в драматургии Шекспира.

## **Глава 6** **Марло**

Не будь драм Марло - не было бы естественной связи между старой драматургией и Шекспиром. Шекспир, видимо, и сам это понимал, потому что только Марло он оказал честь, которой не оказывал никому, упомянув его в одной из своих пьес.

Кристофер Марло (Christopher Marlowe, 1564-1593 гг.) был сыном кентерберийского сапожника. Благодаря поддержке друзей он получил возможность поступить в Кембриджский университет. Его, вероятно, предполагали сделать священником, как большинство небогатых студентов, учившихся в университетах. Эта перспектива, ослепительная с точки зрения горизонтов сапожной мастерской, рушилась необыкновенно быстро; по всему своему складу юноша совсем не подходил для звания священника. Имеются смутные сведения, что уже в студенческие годы он выполнял какие-то правительственные миссии, связанные даже с поездкой на континент. Усердия к учению он обнаруживал мало, особенно после того, как получил степень бакалавра; был своеволен и дисциплине поддавался туго; часто исчезал надолго из Кембриджа. Совет университета был склонен отказать ему в степени магистра, но давление со стороны Тайного совета, очевидно вознаграждавшего Марло за его таинственную службу, сломило сопротивление университетского начальства, и начальство, стиснув зубы, вручило заблудшему сыну магистерский диплом. Получив степень, Марло в Кембридже не остался, а отправился в Лондон искать счастья. Это было в 1587 г. Как и Грин, он предложил свои услуги театрам. Имеются сведения, тоже смутные, что он пробовал силы и как актер, но очень скоро должен был оставить мечты об артистических лаврах, так как повредил ногу и стал хромотать. Он отдался преимущественно драматургическому творчеству. Хронология его писаний в значительной степени предположительна, ибо все его вещи, за исключением обеих частей "Тамерлана", напечатаны после его смерти. В настоящее время принято считать более

или менее твердым следующий порядок. Две части "Тамерлана Великого" (Tamburlaine the Great, etc.) написаны в 1587 и 1588 гг.; "Трагическая история доктора Фауста" (The tragicall History of Dr. Faustus) - в конце 1588 или в начале 1589 г.; "Мальтийский еврей" (The Famous Tragedy of the Jew of Malta) - в 1589 г.; "Эдуард II" (The troublesome reigne and lamentable death of Edward the Second, etc.) – зимой 1592/93 г.; "Парижская резня" (The Massacre at Paris) - в начале 1593 г. Что касается "Дидоны, царицы карфагенской" (The tragedy of Dido, Queene of Carthage, 1593 г.), то в том виде, в каком она попала в руки Нэша, выпустившего ее в свет, она, повидимому, была написана еще в Кембридже. Доля Нэша, поставившего свое имя рядом с именем Марло на обложке, не поддается определению. Поэма "Геро и Леандр" (Hero and Leander) - лебединая песнь Марло. Она была оборвана его смертью и закончена впоследствии Чапменом. Переводы из Овидия, Лукана и эпиграмм относятся к кембриджскому периоду. Вместе с "Дидоной" и поэмой "Геро и Леандр" эти переводы указывают на то, что в университете Марло много занимался классиками. Комедия Марло "Праздник девушки" (Maiden's Holiday) до нас не дошла.

Биографические сведения о Марло так же скудны, как и сведения о Шекспире и о большинстве других "университетских умов". Но в последнее время, благодаря трудолюбию его английских биографов, выяснилось все-таки кое-что новое.

Марло приехал в Лондон в 1587 г., на семь лет позже Грина, на два года позже Шекспира. Грин, - как и Пиль с Нэшем, как и Лодж по началу, делил время между театром и притонами, Шекспир - между театром и аристократическими кружками. Марло пошел по тому же пути, но иначе, чем Шекспир.

Прежде всего, что это были за кружки и что вызвало их к жизни? Мы мало о них знаем, но едва ли можно сомневаться, что людей, там собиравшихся, объединяли интересы к литературе, больше всего к классической, потом к итальянской, и что там велись беседы по самым разнообразным вопросам культурного и философского характера. В эти кружки были вхожи не только представители знати. Туда старались привлекать людей и иного звания, если от них можно было чему-нибудь научиться, если они могли чем-нибудь позабавить или дать материал для интересных бесед. Больше, чем о других кружках, мы знаем о двух. Один из них группировался вокруг графа Саутгемптона и графа Эссекса. В него входили и другие представители молодого дворянства, близкие ко двору. Там оказался Шекспир; какими путями - мы не знаем.

Другой кружок собирался в доме сэра Вальтера Ролея, героя, увенчанного свежими лаврами морских побед над испанцами, ученого, философа, историка и поэта. Его, как и Эссекса, ждала плаха, но позднее, при Якове, который должен был положить его голову на алтарь испанской дружбы. У Ролея и его друзей интересы были более широкие, чем в кружке Саутгемптона. В эти годы сэр Вальтер больше всего интересовался религиозной философией и, повидимому, собирал материал для двух своих трактатов по этим вопросам: "Душа" (The Soul) и "Скептик", (The Sceptic), в которых проводятся взгляды, явно вольнодумные, проникнутые и материалистическими и атеистическими нотами. Не следует забывать, что в 1583-1585 гг. в Англии проживал один из первых провозвестников нового материализма - Джордано Бруно. Он был почетным гостем французского посла в Лондоне Мовисьера, был знаком с Лейстером и Фрэнсисом Уолсингемом, дружил с Филиппом Сиднеем. Вполне возможно, что он встречался и с Ролеем.

Вокруг Ролея в это время группировались люди, разделявшие его религиозно-философские интересы. Мы знаем о них несколько больше, чем о людях, которые вместе с Шекспиром бывали у Саутгемптона. Это - его брат Кэрю; это - Томас Гарриот, математик, имя которого хорошо известно специалистам, ибо он - один из создателей учения об алгебраических

формулах, предвосхитивший открытия Декарта в области аналитической геометрии, открывший несколько планет и наблюдавший солнечные пятна; это – Вальтер Уорнер, друг Гарриота, тоже математик, помогавший Гарриоту в его работах; это - третий математик, Роберт Хьюз; тут же граф Нортумберленд, общий патрон всех троих, которые в шутку звались его "тремя волхвами"; еще два просвещенных аристократа, граф Дерби и сэр Джордж Кэри - будущий лорд Хансдон; Вильям Уорнер, брат математика, поэт; Томас Аллен, военный, комендант Портсмутской крепости; Ричард Чомли, эсквайр; образованный человек; Мэтью Ройден, талантливый поэт; Джордж Чапмен, драматург, не скрывавший своих республиканских убеждений, и, наконец, Кристофер Марло. Кружок Ролея был радикальнее, чем кружок Эссекса и Саутгемптона. Ролея и его друзей занимала больше всего критика религиозных систем и религии как таковой. Недаром так часто раздавались по их адресу обвинения в атеизме. В кружке действительно читались атеистические книги. Что понималось под "атеизмом"? Повидимому, разные вещи, которые очень легко объединялись в оплаченных показаниях шпионов и провокаторов. Иногда - это не более, как попытка рационалистического истолкования отдельных мест священного писания. Эразм значительно раньше и в иной, более тревожной, обстановке позволял себе высказывания более резкие и смелые, но в этом не усматривали непосредственной опасности, ибо в них отсутствовала политическая пропаганда. То, что вызывало подозрения правительства в отношении ролеевского кружка, насколько мы можем судить сейчас, был именно элемент политической пропаганды, вносимый в религиозно-философские разговоры некоторыми из друзей сэра Вальтера. О Томасе Аллене, например, говорили, - к счастью для него, уже после его смерти, - что он "великий богохульник и легкомысленно отзывался о религии", что он не ходил в церковь, что, когда в последние часы его стали убеждать подумать о душе, он отвечал кощунственными словами. Гораздо тяжелее обвинения по адресу Ричарда Чомли. Приставленный к нему провокатор рассказывает, что, когда Чомли стал предлагать ему присоединиться к своим преступным замыслам, он сделал вид, что соглашается, так как хотел "выведать тайны их дьявольских сердец" и лучше проникнуть в планы "вовлечения в атеизм подданных ее величества". "Они намереваются после смерти ее величества поставить короля из собственной среды и жить согласно собственным законам; это, - по словам Чомли, - совершится легко, ибо в непродолжительном времени, благодаря пропаганде его и его друзей, у них будет столько же сторонников, сколько у любой религии". Вероятно, и о других имелись такие же сведения, потому что многие из друзей Ролея подвергались преследованиям. Самого Ролея не трогали; он был слишком близок ко двору; но другие не были защищены такими щитами. Гарриот должен был уехать в Америку, Ройден - в Шотландию, Чомли попал в тюрьму.

Но, повидимому, никто не вызывал такой тревоги у тайной полиции и никто не казался таким опасным, как Марло. Поэтому и расправа с ним была беспощадной.

История травли поэта - сложная. Весною 1593 г. стали расти цены на продовольствие. В народе виновниками дороговизны считали фламандцев, выписанных правительством в качестве специалистов текстильной техники; они были ненавистны ремесленникам, у которых отбивали хлеб. Ропот мало-помалу перешел в волнения: подмастерья стали громить продовольственные лавки, склады, а заодно и публичные дома. В обращении появились прокламации, и полиция начала искать их авторов. Пошли обыски у писателей и, между прочим, по каким-то подозрениям, явились к Томасу Киду. Прокламаций не нашли, а нашли какой-то "атеистический трактат". Кид показал, что рукопись эта принадлежит не ему, а Марло, с которым он раньше жил и работал в одной комнате. Кида тем не менее посадили, а с Марло взяли подписку, что он явится в назначенный день для дачи показаний на заседание Тайного совета. Но кто-то, не то очень влиятельное частное лицо, не то лорды Тайного совета, были заинтересованы в том, чтобы Марло не давал своих показаний. И Марло был устранен.

Он проживал в это время неподалеку от Лондона в Чизльгерсте, имении сэра Томаса Уолсингема, двоюродного брата умершего в 1590 г. сэра Фрэнсиса Уолсингема, главы внутренней и внешней тайной полиции Елизаветы. Сэр Томас и сам был человеком, по полицейской части очень заслуженным, ибо принимал участие в изобличении и поимке католического заговорщика Антони Бэбингтона, которому едва не удалось похитить из заключения Марию Стюарт. Под его началом работал один из крупнейших тайных агентов правительства, провокатор Роберт Полей, тоже заслуживший лавры в деле Бэбингтона. Возможно, что Марло уже давно был на примете у Уолсингема как опасный человек, и тот делал все, чтобы иметь его на случай необходимости под рукой. Возможно, что в распоряжении сэра Томаса уже были шпионские сведения вроде тех, которые позднее, после смерти Марло, сообщил Томас Кид: что поэт читал на собраниях у Ролея разные атеистические книги, что он издевался над священным писанием, дерзко, где придется, пропагандировал свои антирелигиозные взгляды: по городу, среди друзей за столом, у книжных лавок под собором св. Павла.

Расправа с Марло была поручена Роберту Полею. 30 мая Полей вернулся из очередной шпионской экспедиции за границу, привлек двух подручных, подстать себе, вора Николаса Скурса и Ингрэма Фризера, крайне темную личность, и в тот же день нашел Марло в Дептфорде, близ Гринвича. Втроем - шпион, жулик и вор - они завлекли поэта в трактир, где он провел с ними целый день, а вечером в инсценированной ссоре был убит Фризером, воткнувшим ему в глаз кинжал. Это было самое настоящее полицейское, провокаторское убийство. Там не было ничего похожего на романическую интригу, которую придумали пуритане, подхватил Фрэнсис Мерес и обработал потом Людвиг Тик в своей новелле о Марло - "Жизнь поэта". Не было никакой любовной авантюры, никакого соперничества из-за трактирной красоти. А была настоящая политическая ловушка, устроенная человеку, ставшему неудобным. На суде все трое соучастников единодушно показали, что Марло сам начал ссору и что Фризер прибег к законной самозащите. Других свидетелей не было. Суд поспешил оправдать убийцу, а чтобы у него не было неприятностей в дальнейшем, кто-то добился для него полного помилования от Елизаветы.

Смерть Марло успокоила лордов Тайного совета и пролила бальзам на души пуритан, встревоженных вольнодумством его произведений. Нужно думать, что подлинные обстоятельства гибели поэта стали известны, да и то в тесных кругах, значительно позднее. В числе тех, кто искренне его жалел, был Шекспир. У нас нет положительных указаний на то, что они были знакомы. Существуют многочисленные гипотезы об их соавторстве в разных пьесах ("Генрих VI", "Тит Андроник"), но все они основаны лишь на данных стилистического анализа. Во всяком случае Шекспиру были известны пьесы Марло, и он очень многим ему обязан. И есть косвенное указание, что Шекспир высоко ценил трагически погибшего гениального собрата. Он помянул Марло в комедии "Как вам это понравится". Пьеса написана в 1599 г. Не значит ли это, что Шекспир только теперь узнал тайну его убийства?

Одно место (III, 5) в комедии относится к Марло совершенно бесспорно. Это - слова пастушки Фебы, внезапно влюбившейся в переодетую юношей Розалинду:

*Теперь пастух умерший,  
Я поняла всю силу слов твоих:  
"Тот не любил, кто не влюбился сразу".*

Феба вспоминает строку из поэмы Марло "Геро и Леандр", которую в то время все читали, с упоением и многие знали чуть ли не наизусть. И для всех, конечно, было ясно, кто скрывается под нежным пасторальным псевдонимом. Возможно, что и другое место (III, 3) тоже относится к Марло.

Все эти скудные сведения, в значительной мере лишенные конкретного характера и представляющие плод домыслов и догадок, все-таки дают какое-то понятие о Марло человеке. Он безрассудно, до дерзости, смел и не хочет сознавать опасности своего образа действий. Ибо он опьянен мыслями, которые зреют в его голове. А они бьют не только по догматам пуритан, но и по устоям епископальной церкви. Мало того, критика религии смыкается у него с критикой политической системы. Все это прорывается в застольных беседах, в разговорах с мало знакомыми людьми, облекается в нарочито боевые формулировки, проповедуется вызывающим тоном. В общении с людьми Марло был скорее, повидимому, мягким и добрым человеком. В одной поэме о нем говорится: "Милый Кит Марло". Нэш поминает его теплыми словами: "Бедный покойный Кит Марло". Но когда он начинал говорить о религии или политике, он превращался в трибуна, стиль которого мы можем без труда представить себе по огненным монологам его героев. И, конечно, его "атеизм", от которого Грин на своем смертном одре не то дружески, не то провокаторски увещевал его отречься, совсем непохож на простое рационалистическое толкование библии. Тут он становится нетерпим и горяч до последней степени. На эту особенность его характера указывал хорошо знавший его Кид в письме к лорду Паккерингу: "Он был несдержан и сердцем жесток".

2

Две части "Тамерлана" и "Фауст" составляют одну семью. Они - погодки. Они богаты идеями, и идеи их - в тесном родстве. У них общий тон, одинаковое построение. Марло как бы совершенно не заботится о драматически целесообразной организации сюжета. Сцены бегут одна за другой в определенном порядке, но если бы, - разумеется, после экспозиции, - их последовательность изменилась, зритель бы этого не почувствовал. Ибо их сцепление не определяется внутренней логикой событий. Словно не существовало "Испанской трагедии" Кида, где приемы развертывания драматического сюжета достигли такого мастерства.

В каждой пьесе Марло был всецело поглощен одним: разработкой центрального образа, который нес всю идейную нагрузку пьесы. Идеи для него были важнее всего. Только так он понимал свой общественный долг поэта и гражданина в ту пору, когда складывалось и получало свое основное направление его творчество.

Он писал в дни ожидания Армады, в дни борьбы с ней и в дни, когда вся страна, весь народ был опьянен победой.

Он несомненно хорошо понимал, что в те времена, когда национальный долг предъявлял к каждому гражданину Англии суровые требования, перед народом нужно было ставить большие, общественного характера, проблемы: проблемы нации, власти, патриотизма. В области драматургии эти проблемы можно было ставить только в трагедии. Марло не только понял это, но и заставил это понять других. Как мы уже знаем, трагедия была очень популярна в Англии и до Марло, но до него она была преимущественно зрелищем, которое щекотало нервы публики, требовавшей сильно действующих развлечений. Она увлекала и потрясала нагромождением ужасов. Предшественники Марло лишь подготовили трагедию к служению большим общественным идеям. Теперь, когда страна находилась на подъеме, этот момент настал, и именно Марло открыл в развитии трагедии новый этап.

В прологе "Тамерлана" Марло говорит, что хочет увести своего зрителя от "пустозвонства рифмачей" и "шутки для потехи деревенщины" в "величественную ставку скифа Тамерлана, который будет бросать миру вызовы в дивных словах". В этой декларации важны две мысли, повидимому, хорошо выношенные в поэтическом сознании Марло: что для трагедии не требуются ни рифмованные стихи, ни чередование смешного с серьезным; что в ней прежде

всего важны идеи и поэтическая выразительность слова. Марло так и работал. Образ героя потому и приобретал господствующее значение в его трагедиях, что он складывался при помощи "дивных слов" (high astounding terms) и провозглашал идеи, которые, отнюдь не в одном "Тамерлане", были "вызовом миру".

Тамерлан-хромой Тимур - восточный завоеватель XIV в., покоривший всю среднюю и переднюю Азию. Марло изображает его как олицетворение "стихийной силы, которой ничто в мире не может противостоять. Ему стоит принять какое-нибудь решение, и оно немедленно осуществляется, ибо он обладает волей, умом, знанием, верой в провиденциальность своей миссии, - всем, что нужно, чтобы добиться власти, сохранить ее и расширить. Цель Тамерлана - завоевание мира и господство над миром. Это утопия, но во имя ее он снаряжает поход за походом, покоряет царство за царством, разрушает город за городом, потрясает мир свирепствами. Все для власти. Пусть никто не пытается его остановить, ни люди, ни боги. Он не боится ни людей, ни богов.

За Тамерланом следует Фауст, ученый, который продает душу дьяволу, чтобы овладеть полнотой знания. Но знание нужно ему не для чистых и спокойных восторгов исследования природы, а для власти - как для Тамерлана оружие. Упиваясь своей мощью, один в своей лаборатории, Фауст восклицает:

*О, что за мир, мир мудрости и пользы,  
Почета, всемогущества и власти  
Открыт пред тем, кто отдался науке!  
Все, что лежит меж полюсов безмолвных  
Подвластно мне. Король и император  
В своих царят лишь царствах и не могут  
Дать волю ветру иль рассеять тучи.  
Мои владения простерты шире:  
Пределы их - воображенья грани.*

А чтобы сделать совершенно ясным, какова та власть, к которой стремится Фауст, поэт заставляет его воскликнуть:

*На деньги, кои мне доставят духи,  
Я наберу солдат. Я принца Пармы  
За рубежи страны моей отброшу  
И королем царить единым буду  
Над всеми областями.....*

Фауст - такой же титан, как и Тамерлан. Таков и Варрава, герой "Мальтийского еврея". У него тоже одна "всепоглощающая страсть: накопление богатств. Но и ему богатства нужны не как мертвый капитал, которым можно любоваться, упиваясь блеском золота в сундуках. Варрава - не скупой, не раб своих сокровищ. Богатство нужно ему как источник власти: как Тамерлану - завоевания, как Фаусту - знания. Владея богатством, Варрава может осуществлять свои замыслы, как бы фантастичны, как бы чудовищны они ни были. В его душе нет ни любви к людям, ни сострадания к ним. Он исполнен жаждой мести всем, всем: христианам за то, что они преследуют евреев; власть имущим за, то, что власть принадлежит им, а не ему; богатым за то, что у них остается золото, которым он еще не овладел; бедным - потому, что им вообще незачем жить на свете: бродя по улицам во тьме ночной, он убивает бездомных нищих. Он копит богатства, чтобы получить неограниченные возможности для исполнения своих планов.

Три фигуры - три титанических образа. Во всех трех пьесах главная идея - власть. Марло словно перебирает разные методы, с помощью которых можно добиться власти: феодальный, гуманистический, буржуазный. А последней пьесе в этой трилогии власти Марло предпосылает пролог, который произносит никто иной, как Макиавелли. И вот что говорит у него знаменитый флорентинец, перенесенный на подмостки елизаветинского театра, непосредственно вслед за разгромом Армады:

*.....Я Макиавелли.*

*И ни людей, ни слов их не ценю.*

*Дивятся мне и ненавидят вместе.*

*Хоть кое-кто мои ругает книги,*

*Но все читать хотят их, чтобы чрез них*

*Достигнуть трона папского. Враги же*

*Вкушают яд сторонников моих.*

*Религию я детской мню игрушкой,*

*Невежество - единственным грехом.*

*О праве на престол иной толкует, -*

*В чем было право Цезаря на трон?*

*Царей лишь сила делала. Законы*

*Тогда прочны, когда, как у Дракона,*

*Их кровью пишут. А кто крепче строит*

*Свою твердыню, властвует прочней,*

*Чем силой грамот.....*

Многое здесь сказано с умышленной, повидимому, неясностью. Но некоторые мысли Макиавелли сформулированы достаточно точно: трезвая концепция политики, независимость политики от религии и от морали, атеизм. Учение Макиавелли, по крайней мере, в том объеме, каком оно содержится в "Князе", было не только хорошо известно в Англии, но и хорошо усвоено такими людьми, как Генрих VIII, Томас Кромвель, министры Елизаветы: Берли и, особенно, Уолсингем. Никто не станет утверждать, что политика Кромвеля или Уолсингема была чужда макиавеллизма. Все они охотно "вкушали яд" макиавеллевой мудрости, но отнюдь не хотели широкого распространения его учения. Началась борьба с малейшими отголосками учения Макиавелли. Преследования сделались особенно энергичны, когда доктрину Макиавелли стали отождествлять с атеизмом. Тогда против автора "Князя" поднялись и пуритане. Сочувствие ему стало политически опасным. Этим, повидимому, нужно объяснить то, что Макиавелли после Марло был так непопулярен у драматургов: и в последние годы Елизаветы, и, особенно, при Стюартах. В их пьесах он упоминается многократно, но всегда либо в ироническом тоне, либо в сопровождении ругательств; очень обычны злобные каламбуры из его имени (Mach-evil, Machavil, Mitchel-Wylie, Match a villain).

Все "макиавеллисты" в английских пьесах - типы отрицательные. Лоренцо у Кида, Атекин у Грина, Яго, Эдмунд и - самый типичный из "макиавеллистов" - Ричард III, который у Шекспира ("Генрих VI", часть III) чувствует себя таким мастером этого сорта политического мастерства, что "губителя" Макиавелли считает "школьником" по сравнению с собою. В стюартовской "трагедии ужасов" будет столько "макиавеллистов", что она станет настоящим разбойничьим вертепом. Такова общая линия. А Марло взялся популяризировать учение Макиавелли в длинном прологе, без всякой иронии, с едва скрываемым сочувствием. Пролог к "Мальтийскому еврею" показывает, что политическая доктрина Макиавелли с ее трезвым реализмом встречала одобрение Марло. Но раньше, чем Марло почувствовал научную ценность политического учения Макиавелли, он проникся сочувствием к его религиозным взглядам, к богоборчеству и атеизму. Об этом достаточно красноречиво свидетельствует уже



"Тамерлан". Там, в конце второй части, в сцене смерти героя, Марло заставляет его скомандовать своим генералам, как в дни величайших побед:

*...Мечи свои берите и грозите  
Тому, чья длань мне душу удручает.  
В поход, на штурм против небесных сил!  
Знамена черные вы водрузите  
В небесном своде в знак богов погрома...*

Правда, тут говорится о богах, а не о боге, но не одни пуритане понимали, что для поэта разница между единственным и множественным, числом а данном случае невелика. Пролог к "Мальтийскому еврею", где еще раз было оказано со всей определенностью, что религия - детская игрушка, а власть достигается и удерживается силой, придал всем трем пьесам еще более красноречивый смысл. К власти можно идти разными способами - тамерлановским, фаустовским, варравиным, и религиозные соображения не должны мешать брать власть тому, кто окажется в силах. Члены Тайного совета читали доносы на Ричарда Чомли и его друзей, где говорилось, что они не только ведут атеистическую пропаганду, но и ждут случая, чтобы создать собственное правительство. Суровые лорды, вероятно, хорошо знали, что Чомли и Марло – в одном кружке, и хорошо помнили богохульные призывы Тамерлана и слова пролога к "Мальтийскому еврею". Нам неизвестно, в какой мере Марло мирился с существующим порядком. Чапмен был его другом, а Чапмен был республиканцем. В его комедии "Джентльмен привратник" имеются такие выпады против "княжеской" власти, которые не оставляют сомнения в этом. Мысли, высказанные Марло в первых трех драмах, повидимому, лишь отчасти приоткрывали его настоящие политические взгляды.

Идеология Марло - самая радикальная ветвь английского гуманизма. Она создавалась в наиболее критическую пору ренессансной культуры в Англии, когда эта культура теснее всего переплелась с политикой и когда народная стихия была активным началом национальной жизни, ибо приходилось с напряжением всех сил защищать от грозной внешней опасности все, что составляло самую сущность общих интересов страны. Правительство, нуждавшееся в поддержке широких масс, не решалось еще прибегать к большим строгостям, и в театре царила относительная свобода слова. У Марло гуманистическая доктрина далеко вышла, за рамки обычных формулировок и, под влиянием Макиавелли, распространила на область политики и религии учение о свободе человеческой личности. Доктрина о бесконечной способности человека к совершенствованию воплотилась в титанических образах, которые своим величием должны были поднимать самосознание людей и внушать им веру в их собственные силы. Но его титаны, помимо прочего, еще и бунтари: Марло, повидимому, был в достаточной мере знаком с темными пружинами деятельности английского правительства. Критическое отношение к монархии, которое мы встречаем у владей, гораздо более спокойных и умеренных, у Марло принимало резкие формы и подсказывало ему и вольнодумные мысли его героев, и пафос их словесного выражения. Все это вместе определяло и особенности стиля Марло. В нем много романтики: беспокойное, страстное, кипящее творчество делало Марло воплощением "бури и натиска" в английской драматургии.

Из трех его героев, разумеется, больше всего отвечает гуманистическим идеалам Фауст. Знание, борьба за знание, радость обладания знанием, отчаяние, что вместе с ним погибнет единственный в своем роде кладезь знания, - в этом ведь диалектика фаустовой жизни. Фауст жертвует идеалом пассивного христианского счастья для идеала всечеловеческого активного счастья: загробным блаженством - для земного всемогущества, несущего людям разнообразные блага.

Но фаустианство было утопией. Трагедию гуманистических идеалов Марло почувствовал одним из первых. Недаром сейчас же после "Фауста" написан "Мальтийский еврей" - пьеса о золотом молохе, которому служит, конечно, и Варрава, но которому поклоняются с такою же страстью и истинно-английские, христианнейшие пуритане.

3

Тамерлан, Фауст и Варрава - фигуры реалистичные, но они сделаны в крупном плане. Титанизм Марло как художественный прием сходен с титанизмом Рабле, хотя и не одинаков с ним. Рабле создает великанов, физически превышающих человеческие масштабы во много раз. Герои Марло физически люди обыкновенные, даже Тамерлан, хотя "его плечи могли бы выдержать тяжесть старого Атласа". Герои Марло превышают человеческие масштабы не своими размерами, а своими страстями, своими дерзаниями, опьяненностью своими мечтами. Они не гротескны, как герои Рабле. Они патетичны. Но художественная цель титанизма у Рабле и у Марло одна и та же: сделать образы героев максимально понятными.

Титаны Марло, как и титаны Рабле, - живые люди со всеми свойствами человеческой природы. Вот Тамерлан. Он жесток и коварен, беспощаден и свиреп, как всякий варвар-завоеватель. Но какой нежной любовью любит он свою Зенократу, как тревожно следит за ростом своих сыновей, чтобы сделать их достойными преемниками себе, как привязан к своим верным полководцам и как щедро их вознаграждает! И какой огромной культурой, какими знаниями обладает вчерашний "скифский" пастух. Хозрой - которого он толкнул на предательство и обманул - после боя раненый, умирающий, лежит перед своим победителем и тот раскрывает перед ним свои сокровенные думы:

*Наш дух, способный до конца постичь  
Вселенной нашей дивное устройство,  
Измерить бег блуждающей кометы,  
Все к новым знаниям стремится вечно.  
Покою чуждый, как на небе сферы,  
Он к новым целям гонит нас всечасно...*

Воин, способный так мотивировать свои поступки, по своему умственному складу больше похож на гуманиста, чем на пастуха. И он любит говорить, чтобы убеждать. Он красноречив каким-то вдохновенным красноречием, то грозно рокочущим, то нежно разливающимся, смотря по тому, на кого низвергаются водопады его речей, на Баязета или на Зенократу. В них много риторики, но они всегда полны смысла.

А вот Фауст. Сколько человеческой страсти в испуленном любовном гимне, которым он встречает Елену! Недаром монолог "о тысяче кораблей" считается одним из поэтических перлов всей елизаветинской драматургии:

*О, дай бессмертье поцелуем мне.....*

И в то же время как великолепно характеризуется в нем другая страсть, страсть ко всеобъемлющему званию. Он продает душу дьяволу совсем не из тех побуждений, что его прототип в народной немецкой книжке, не из эпикурейской жажды наслаждений. Нет, его манят нераскрытые тайны науки. Он изучил все научные дисциплины своего времени: право, медицину, философию, богословие и не нашел ответа на то, что ему хочется знать. И чтобы постичь, если не непостижимое, то хотя бы непостигнутое, он подписывает договор с дьяволом. И едва состоялась сделка, он начинает мучить Мефистофеля вопросами о том, где находится ад, сколько небес громоздится за луной, какое у них движение и многое еще в этом

роде. В то же время его не оставляют сомнения, хорошо ли он сделал, что отрекся от бога, и Марло рисует эту внутреннюю борьбу своего героя, выводя двух ангелов, доброго и злого, как это делалось в честных старых моралите. Один уговаривает Фауста раскаяться и положиться на всепрощающую благодать небес; другой холодно возвещает, что уже поздно, и соблазняет его перспективами новых научных открытий. Образ гуманиста, влюбленного в знание и готового на все жертвы во имя знания, встает в каждом стихе "Фауста".

"Мальтийский еврей", как и "Фауст", дошел до нас в очень плохом виде. Можно ручаться, что Марло безусловно принадлежат первые два акта, и почти с таким же правом можно утверждать, что в последних трех похозяйничали посторонние руки притом неумелые. Образ Варравы в первых двух актах - цельный, убедительный. В трех последних он весь испачкан кричащими мелодраматическими красками, как гениальная картина - кистью посредственного реставратора. Варрава грандиозен в добром и злом и, в то же время, вполне человечен. Он любит золото, любит дочь, которая "так же дорога ему, как Агамемнону его Ифигения", и которой он предназначает все свое богатство. До самых темных глубин его страстной и мстительной натуры его ранят преследования, оскорбления и, быть может, всего больше презрение к евреям со стороны христиан. Все чувство собственного достоинства незаурядного человека, вся гордость крупного и счастливого дельца, ворочающего несметными богатствами, возмущается в нем от повседневных обид. И он потрясает в гневном исступлении тем оружием, которое равняет его с его преследователями. Он бросает дерзкие вызовы миру, в котором он живет, несправедливому и хищному. И лелеет, - он тоже, - свою утопию: мысль о победе над этим миром силою золота, объединенной с хитростью и лукавством. В первых двух актах Марло раскрывает помыслы Варравы так тонко, что они. становятся до последней степени убедительны и понятны. В этом отношении фигура Варравы является, быть может, большей победою Марло, чем фигуры Тамерлана и Фауста, ибо нужно было не просто раскрыть ее, как те, но и в некоторой хотя бы степени примирить с нею зрителя. К сожалению то, что сделано в этом отношении в первых двух актах, испорчено в последних. Нарочитый "макиавеллизм" героя преувеличен там настолько, что действия Варравы теряют порой даже элементарную психологическую правдоподобность. Настоящий Варрава, Варрава Марло, уходит вместе с концом второго акта. В дальнейшем действует лишь слегка на него похожий мелодраматический злодей.

В Тамерлане, Фаусте и Варраве, как образах трагедии, есть две общие черты. Они статичны. Они не развиваются вместе с развитием действия. Облик их определился в первых сценах и остался тем же до конца. И - одно связано с другим - они настолько грандиозны, что заслоняют все действие, особенно первые два. За Тамерланом и Фаустом сюжет как-то ступшевывается, ибо помимо них сюжет пуст. С Варравой несколько иначе. Допуская, что сценарий "Мальтийского еврея" принадлежит в целом Марло, - хотя некоторые явные нелепости заставляют сомневаться в этом, - мы должны сказать, что сюжет пьесы разработан гораздо лучше, чем в первых двух вещах. В нем появляется логическая последовательность: события порождают одно другое, и цепь их не рвется до конца. Ни в "Тамерлане", ни в "Фаусте" Марло об этих вещах не думал. А тут, с первого же момента, разворачивается очень сложная, но и очень стройная картина.

Турки осаждают Мальту. Губернатор, нуждаясь в средствах, конфискует имущество Варравы и занимает его дом под монастырь. Весть о том, что решение это уже приведено в исполнение, приносит Варраве его дочь, прекрасная Абилайль. Но в доме, в тайнике, зарыты самые большие драгоценности еврея. Чтобы вернуть их, он уговаривает дочь пойти к настоятельнице, сделать вид, что она принимает христианство, остаться в монастыре, найти отцовские сокровища и отдать их ему. Все происходит, как он задумал. Варрава снова богат и может отомстить губернатору. Он берет дочь обратно из монастыря и делает ее орудием своих интриг, хотя знает, что может разбить ее сердце. Ее любит сын губернатора, Лодовио. Но у

Абигайль есть любимый жених, друг Лодовико, Матиас, который ее обожает. Варрава замышляет натравить друг на друга Лодовико и Матиаса. На этом кончается, второй акт, а дальше все идет уже иными путями. Раб Варравы, турок Итомар, еще худший "макиавеллист", чем сам Варрава, относит обоим друзьям ложные вызовы. Они встречаются в условленном месте и в поединке убивают друг друга. Варрава торжествует, а Итомар радостно, со всеми подробностями, рассказывает обо всем Абигайль. Та, в ужасе от злодейства отца, уходит из дому и поступает в монастырь, на этот раз уже по-настоящему. Старик, боясь ее доноса, посылает в монастырь в виде обычного подаяния отравленную пищу, и Абигайль, вместе с несколькими другими монахинями, погибает. Но перед смертью она сообщает о преступлениях отца духовнику. Тот, вместе с другим монахом, посвященным в тайну, идет к Варраве, чтобы разоблачить его. Однако еврей оказывается хитрее. Он обольщает их готовностью принять христианство, убивает одного и сваливает убийство на другого, которого казнят. Но тайна его, губительная тайна совершенных им преступлений, не умерла вместе с монахами. Итомар, спознавшийся с куртизанкой Белламирой и ее возлюбленным Пилья Борсой, выдает им своего хозяина, и они начинают вымогать у еврея деньги. Варрава переодевается продавцом цветов и подносит им отравленный букет. Но тайна все-таки жива. Прежде чем умереть, Белламира рассказывает все губернатору: тот приказывает арестовать Варраву и подвергнуть его строгому допросу. Но старик и здесь обманывает всех. Он принимает снотворный порошок, и власти решив, что он умер со страха, выбрасывают его тело за стены города. Там он пробуждается, идет в турецкий лагерь, сообщает, как проникнуть в осажденный город через незащищенное место в стенах; в благодарность за услугу турки назначают его губернатором Мальты. Казалось бы, все кончается для него благополучно. Старый губернатор в его власти, турки ему доверяют. Чего же больше? Но Варрава не успокаивается. Он предлагает прежнему губернатору за большую сумму денег предать ему турецких военачальников, которым он готовит мучительную гибель в кипящем котле. Губернатор для вида соглашается; сооружение с котлом под полом пиршественного зала готово. Но губернатор открывает план Варравы туркам и устраивает так, что пол проваливается под Варравую и тот сам попадает в котел, приготовленный для турок.

Даже из этого сжатого пересказа видно, как плохо вяжутся между собою два первые и три последние акта. Подлинный макиавеллист превращается в карикатуру на макиавеллизм, в духе Тернера или Шерли. Это дает большие основания предполагать очень позднюю переработку трех последних актов трагедии и вынуждает при характеристике Варравы опираться почти исключительно на первые два. Но даже переработка не могла изменить ту особенность "Мальтийского еврея", которая делает его непохожим на "Тамерлана" и на "Фауста" и, напротив, роднит с "Эдуардом". "Мальтийский еврей" - правильно организованная пьеса с закономерно развертывающимся сюжетом.

4

Для такого развертывания сюжета драматическая хроника, пьеса, охватывающая своими актами длинный промежуток времени, наполненная самыми разнообразными фигурами, представляла очень удобную форму. Нужно было создать такую пьесу, в которой все было бы подчинено единому плану, чтобы течение событий, показанных на сцене, было понятно, чтобы двадцатилетний период (1307-1327 гг.) царствования Эдуарда, со всеми его сложными перипетиями, войнами, восстаниями и кровавыми интригами, правдоподобно уложился в трехчасовой спектакль.

К тому же жанр исторической хроники обязывал Марло высказаться по тем политическим вопросам, которые естественно вставали в связи с изображением исторических событий. Это вовсе не значило навязать пьесе определенную политическую тенденцию, как это делалось, например, в латинском "Ричарде III" Легга.

"Эдуард II" - пьеса совсем иная, чем ее предшественницы. Это великолепно сделанная трагедия, с превосходной композицией, с равномерно распределенными красками, с тщательно вылепленными фигурами, где, правда, нет ни одной, способной выдержать сравнение с протагонистами первых трех пьес, но нет и ни одной, которая, занимая сколь-нибудь заметное место в пьесе, была бы бледной тенью. Эдуард, его жена, его брат, оба его любимца, оба Мортимера, бароны - все это образы, которые запоминаются и которые нельзя спутать. А центральные персонажи - сам Эдуард, Изабелла, младший Мортимер, Кент - не только живые люди, но люди, характер которых раскрывается по мере развертывания действия, под влиянием событий. Сюжет и образы развиваются параллельно. Отношение Марло к своим источникам коренным образом меняется. Хроника Фабиана и Голиншеда дает ему лишь сырой материал, который он подчиняет творческому замыслу и превращает в нужную ему сюжетную схему. Промежутки между событиями он растягивает или сжимает, смотря по необходимости; действиям персонажей дает такие психологические мотивы, которые отвечают его концепции целого. Тут уже никак нельзя изменить порядок сцен, как в "Тамерлане" или "Фаусте", ибо это сейчас же искривило бы характеры действующих лиц и нарушило бы правильно организованное движение трагедии.

Титанические фигуры в "Эдуарде" отсутствуют. Даже наиболее сильная из них, младший Мортимер, показана не в крупном плане, а в таком же, как и все остальные. И - впервые у Марло - в пьесе появляется живой женский образ. Женские фигуры в прежних пьесах были все крайне бледны. Изабелла в "Эдуарде" - человек с кипучими страстями, пылкая женщина, не легко себя отдающая, но привязывающаяся беззаветно. Она любит Эдуарда, хотя тот пренебрегает ею, увлеченный своими фаворитами, сначала Гавестоном, потом Спенсером. Изабелла долго борется за свою любовь, и ей порой удается вернуть, если не чувство, то расположение мужа. Когда его надругательства достигают предела, в ней возмущается гордость и женщины и королевы, и она порывает с Эдуардом. Мортимеру не сразу удается завоевать ее любовь. Он должен доказать сначала, что будет ее достоин. Зато полюбив, она делается его послушным орудием, и гибель его становится ее падением. Так же проникновенно и убедительно раскрыты мотивы действий Мортимера и Кента. Сопоставление этих двух образов - возлюбленного королевы и брата короля - у Марло сделано резко контрастным. Мортимер, даровитый, сильный, энергичный человек, скупаем двумя страстями: любовью к Изабелле и честолюбием. Его дарования - незаурядны, но честолюбие пробуждает в нем низменные инстинкты: коварство, мстительность, жестокость. Они и приводят его к гибели. Кент, положительный герой трагедии, напротив, всегда ищет правых путей, не принимая во внимание реального соотношения сил. Он хочет быть справедливым до конца и не боится идти против течения. Марло удалось изобразить этот своеобразный практический гуманизм Кента, эту чистоту его чувств с такой правдой и с такой яркостью, что образ останется одним из самых обаятельных во всей елизаветинской драматургии.

Наконец, превосходно сделан образ Эдуарда. Вначале Эдуард почти вызывает отвращение взбалмошностью, развращенностью, капризным эгоизмом, полным пренебрежением к интересам государства. Но с ним примиряют его несчастья. Разбитый, затравленный, лишенный любимцев, захваченный врагами, он сознает свои ошибки и готов искупить их. Его заставляют отречься от престола. Он проходит через это унижение, и его страдания уже привлекают к нему сочувствие. А дикие пытки, которым его подвергают тюремщики по приказанию Мортимера, и виртуозно-мучительная смерть окончательно переворачивают все симпатии и антипатии зрителя. Мастерство, с каким Марло добился этой последовательной смены впечатлений, поистине изумительно.

"Эдуард II" - превосходная пьеса, и Шекспир воспользовался у Марло многим, когда писал "Ричарда II". Этой пьесой, в сущности, заканчивается полнокровная драматургическая

деятельность Марло. "Парижская резня" (имеющийся текст которой представляет, повидимому, "пиратскую" стенограмму) и "Дидона" не сообщают для характеристики Марло как драматурга сколько-нибудь ценного материала. В лучшем случае они прибавляют к тому, что дают другие пьесы, лишь незначительные штрихи.

5

Марло - один из самых крупных поэтов Англии. Его поэтический дар проявляется не только в пьесах. Его поэма "Геро и Леандр", законченная Чапменом, полна больших поэтических красот. Марло словно хотел попробовать, как будут звучать лирические струны его арфы, как будет литься мелодия любви. И ему удалось найти для этой поэмы новый, свежий родник вдохновений. Недаром его поэмой зачитывалась вся Англия. К сожалению, до нас почти не дошли его лирические стихотворения и маленькие пасторали. Их чудесным образцом служит "Влюбленный пастух" (The passionate Sheeheard), пьеса, которая начинается стихами:

*Come live with me, and be my love,  
And we will all the pleasures prove...*

("приди, мы будем жить вместе, любить друг друга, и мы познаем все наслаждения...").

Но, конечно, самые драгоценные поэтические перлы Марло рассыпаны по его пьесам.

Марло как поэт поразительно оригинален. Он не идет по чьим-нибудь следам, а ищет собственных путей, не исхоженных и отвечающих тем запросам, которые носятся в воздухе, на которые он отзывается "дивными речами" своих героев. Он превосходно знает и старую трагедийную драматургию, сочетавшую приемы моралите с гуманистическими методами, знает Сенеку и его новейшее потомство вроде "Горбодука". Но он берет у них лишь детали, да и те претворяет по-своему. Его трагедии не похожи на старые. Рубеж в эволюции ренессансной трагедии проходит не между ним и Шекспиром, а между ним и его предшественниками. Марло ставит и разрешает большие проблемы и хочет, изображая человека, вести к великим целям людей. И, присваивая себе право воздействовать на общество мощными, "бросаемыми вызовы" словами, поэт не страшится утопий. Марло изумительно владел mighty line, "мощным стихом", как раз навсегда с величайшей меткостью назвал эти ямбы Бен Джонсон. Мы встречались уже с этим стихом, когда он еще не был "мощным", а был простым нерифмованным пятистопным ямбом, хотя бы, например, в том же "Горбодуке". Что же нового внес в него Марло?

У его предшественников белый стих был таким же пятистопным ямбом, как и у него. Но он был вялым и монотонным, недостаточно мелодичным, необработанным. Каждый стих представлял фразу, законченную мысль, которая словно боялась выползти из своей десятисложной оболочки. Каждый стих монотонно отстукивал мужскими окончаниями и давал паузу канонической цезурой. В нем не было ни шири, ни ритма, ни музыкальности.

Марло покончил с отрывистым стихом-фразой, покончил с однообразными мужскими окончаниями и с традиционной цезурой. Он сделал стих орудием мысли и страсти, дал ему волю течь свободными периодами, не задерживаясь ни на цезуре, ни на окончании. Стих стал у него гибким и ковким, как сталь, вынутая из огня. Он покорно струится за всеми оттенками его мысли, за всеми подъемами и спадами его патетической риторики. Он то разбухает у него от избытка слов и образов, как горный ручей от дождевых потоков, то нежно журчит лирическими излияниями, то извивается в убийственных сарказмах и все время сверкает богатством оттенков и вариаций. Английская поэзия знает мастеров белого стиха, еще более

виртуозных, чем Марло: Шекспира и Мильтона. Но без Марло этот стих едва ли достиг бы того совершенства, до которого поднялся у них.

Это, как и все творчество Марло, отражало его историческое положение. Он был великим зачинателем, не успевшим осуществить и малой доли того, что зарождалось в его буйной, дерзкой, гениальной голове. А выдумки его хватало, чтобы оплодотворить и близкие и далекие завершения; Шекспир унаследовал его идею гуманистической проблемной драмы, Гете - идею драматургической обработки наивной народной легенды о докторе Фаусте.

Находки Марло соблазняли только величайших из великих. Одно это указывает меру его собственного величия.

В чем значение драматургии Марло? В том, что он окончательно установил жанр ренессансной драмы, который начал создаваться до него, но еще не получил своего канона. Марло не пошел за Кидом по сенекианской тропе. Он утвердил жанр, свободный от единств, свободный от условностей, не боящийся показывать на сцене самые потрясающие картины, смело изображающий людей, обуреваемых страстями, увлекаемых титаническими порывами и безбрежными мечтами, в которых трепещет дух гуманизма. Его драма ставит и разрешает большие проблемы: освобождения личности, ее безграничного умственного роста, ее моральной свободы, ее эмансипации от религии, словом те, которые ставил и разрешал Ренессанс. В Англии эти проблемы нашли себе трибуну в драме, а Марло первый по-настоящему утвердил внешний и внутренний закон этой драмы. Ее дальнейшее развитие стало драмой Шекспира.