

Дживелегов Алексей Карнович

Театр и драма периода Реставрации

История английской литературы. Том 1. Выпуск второй М.-Л., Издательство Академии Наук СССР, 1945

Содержание

1. Общая характеристика.
2. Драйден.
3. Отвей, Ли и др.
4. Комедия времен Реставрации.

1

Буржуазная революция надолго приостановила в Англии развитие театра и драматургии. Парламентскими декретами 1642, 1646 и 1647 гг. все театральные представления были запрещены, актеры приравнены к бродягам, а театры обречены на снос. Не уцелел даже прославленный шекспировский "Глобус", разрушенный по постановлению лондонского совета олдерменов.

Театральная жизнь, однако, не замерла полностью. Решительная победа парламента, казнь короля и провозглашение республики с Оливером Кромвелем во главе лишили борьбу пуритан против театра прежней политической остроты. Уже с середины 50-х годов республиканские власти несколько более снисходительно смотрели на нарушение декретов о театрах. Вчитываясь в текст декретов, заинтересованные находили, что они запрещают очень определенно лишь "театральные представления". Это толковалось как запрещение настоящих пьес, комедий и трагедий в стенах театра. Делался вывод, что если ставить не цельное драматическое представление и не на подмостках театра, то на это запретов нет. В разных местах - в домах аристократов, а иногда и в немногих уцелевших театрах - начали ставить, сперва конспиративно, а потом более или менее открыто, если не спектакли, то такие зрелища, которые носили менее одиозное название: "развлечения" (entertainments). Тут и там появлялись так называемые "веселые представления", чаще всего комические сценки из хорошо известных пьес: сцена с могильщиками из "Гамлета", сцены с Фальстафом из "Генриха IV" и "Виндзорских кумушек" и т. д.

Наконец, Вильям Давенант (William D'Avenant, 1606-1668) попытался открыто возобновить театральные спектакли.

Давенант еще в 1639 г. сумел получить патент на постройку нового театрального здания, в котором он собирался ставить и свои и чужие пьесы. Писать для театра он начал в 1630 г., и первые его пьесы были сделаны в духе Флетчера. В 1638 г. он занял освободившееся после смерти Бена Джонсона место поэта-лауреата, во время революции, естественно, так сказать, по должности, находился на стороне короля. За это он просидел несколько лет в тюрьме, но потом был выпущен на свободу и в последние годы республики мирно проживал в Лондоне. Через своих друзей он получил от протектора разрешение на постановку очередного "развлечения", которое состоялось 22 мая 1656 г. Это были даже не сценки, а скорее диалоги между такими, совершенно безвредными с точки зрения пуритан лицами, как Диоген и

Аристофан. Сценки сопровождалась музыкой. Публика с опаскою, но пошла на это представление.

Правда, зала была наполовину пуста. Тем не менее Давенант не пал духом. В сентябре того же года он поставил уже настоящую, написанную им самим, пьесу с музыкой, под названием "Осада Родоса" (The Siege of Rhodes). Это была в сущности опера, которая впервые в Англии показывала зрителям речитатив на итальянский лад. Сцена была маленькая, и пятикратная смена декораций, которые должны были изображать флот Сулеймана Великолепного, его армию (в ней было семь человек, но они совершали под музыку чудеса храбрости), весь остров Родос и разнообразные сцены осады, никак не умещалась на ней. Роль Янте, главной героини пьесы, исполняла актриса Кольман. Это был не первый случай появления женщины на английской сцене. В Лондоне играли французские актеры, среди которых женщины выступали постоянно, и, кроме того, в придворных представлениях, особенно в "масках" на мифологические сюжеты, всегда принимали участие придворные дамы. Но миссис Кольман, - актриса, обладавшая прекрасным голосом и малым актерским талантом, - открыла ряд регулярных выступлений женщин на подмостках английских театров. Точно также не была совершенной новостью многократная смена декораций во время спектакля. Однако и тут "Осада Родоса" положила начало регулярному использованию этих, также итальянских, приемов.

Повидимому, дело у Давенанта пошло неплохо, ибо в 1658 г. он начал ставить спектакли в заслуженном здании Кокпита в Дрюри-Лейнском районе. С этих пор начинается славная история Дрюри-Лейнского театра, прославленного игрою целой плеяды величайших английских актеров. Давенант успел поставить еще две свои пьесы такого же характера, как и "Осада Родоса", - "Жестокости испанцев в Перу" (The Cruelty of the Spaniards in Peru, 1658*) и "История сэра Фрэнсиса Дрэйка" (The History of Sir Francis Drake, 1658*). Пуритане чрезвычайно косо смотрели на эксперименты Давенанта и пытались было после смерти Кромвеля привлечь его к ответственности.

Реставрация открыла новый период в истории английского театра. Уже через три месяца после своего возвращения "на трон предков" Карл II дал патент на открытие двух театров - Давенанту и Томасу Киллигрю (Thomas Killigrew, 1612-1683). 232

Патенты эти обеспечивали их владельцам монополию в театральном деле. Были запрещены какие бы то ни было представления, кроме тех, которые давали эти две труппы. Обе они получили официальные наименования: труппа Киллигрю стала называться труппою короля, труппа Давенанта - труппою герцога Йоркского, т. е. брата короля, будущего Якова II. Давенант мог теперь свободно развернуть свою драматическую и антрепренерскую деятельность. Киллигрю, находившийся во время республики в эмиграции, должен был прилагать большие усилия, чтобы не отстать от него. Театр Давенанта устроился в новом здании, во владениях юридической корпорации, а после смерти Давенанта перешел во вновь отстроенное здание Сольсбери Корта на Флитстрит. Киллигрю переменил несколько помещений: в 1662 г. он занял помещение Дрюри-Лейнского театра, получившего наименование Королевского.

Давенант в годы Реставрации написал или переделал несколько пьес. Из ранних наибольшим успехом пользовались "Любовь и честь" (Love and Honour, янв. 1636-1637*) {Двойные даты которые даются специальными справочниками по драматургии, объясняются тем, что нынешняя календарная система, считающая началом года 1 января, была принята в Англии лишь с 1752 г.} и "Платонические любовники" (The Platonick Lovers, 1635). Но его главная деятельность была направлена на переработку и приспособление к новым условиям шедевров старого репертуара. Он поставил "Макбета" с "изменениями, поправками, дополнениями и новыми песнями", переделал "Меру за меру" в пьесу "Закон против любовников", а "Ромео и Джульетту" - в комедию. У Давенанта и у Киллигрю шли в более или менее изуродованном виде еще следующие пьесы Шекспира: "Отелло", "Генрих IV", "Сон в летнюю ночь". Они ставили "Молчаливую женщину" и "Варфоломеевскую ярмарку" Бена Джонсона, несколько пьес Бомонта и Флетчера и других более поздних драматургов.

Весь этот довольно обширный репертуар держался на сцене до весны 1663 г. Позднее в него вошли еще многие шекспировские пьесы: "Гамлет", в котором впервые блеснул своей игрой Томас Беттертон, "Буря", переделанная Шэдуэлем, "Тит Андроник", переделанный Равенскрофтом, "Король Лир", переделанный Тэйтом, который придал пьесе благополучный конец, и многие другие.

Киллигрю, помимо того, что он принимал очень деятельное участие в этой работе с клеем и ножницами, тоже не терял времени. В его портфеле осталось несколько пьес, написанных им до революции и тогда же успевших повидать сцену: "Пленники" (The Prisoners, 1641*), "Кларасила" (Claracilla, 1641*), "Принцесса" (The Princess, видимо, поставлена не была), все три - "романтические" трагикомедии. Они представляют интерес в том отношении, что являются типом переходным от комедии в духе Флетчера к так называемым "героическим драмам". Приключенческий элемент доведен в них до таких размеров, что им поглощается все остальное. Их политическая направленность уже и тогда была ультрамонархической, а после революции монархизм Киллигрю стал махровым. Новые его пьесы, написанные либо в эмиграции, либо уже после нее, были в том же стиле. Из них наибольшей популярностью пользовались: "Цецилия и Клоринда" (Cecilia and Clorinda, поставлена не была), сюжет которой заимствован из "Великого Кира" г-жи Скюдери, и "Венчание священника" (The Parson's Wedding, 1664*), сюжет которого автор взял из "Дамы-невидимки" Кальдерона. Вместе с Томасом Киллигрю пьесы для его театра ставлялись два его брата - старший, сэр Вильям, и меньшой - Генри. Давенант и братья Киллигрю были главными представителями ранней драматургии Реставрации.

Основное отличие театра времен Реставрации от театра дореволюционного заключалось в том, что он был отныне всецело оторван от народного зрителя. Вкусы, настроения, интересы, господствовавшие в театре, исходили от двора и от аристократического общества. Воцарилось раболепство. Народ был отстранен от театра и не мог оказывать влияния на драматургию и драматургов. В "Опыте о драматической поэзии" Драйден, крупнейший драматург Реставрации, с презрением говорит об эстетических вкусах и мнениях "толпы".

Одно течение в драматургии, в художественном отношении ничтожное, особенно резко подчеркивало отрыв театра от народа. В театре начали ставить пьесы, в которых торжествующая реакция праздновала свою победу. Их было много. Преследовали они цели не художественные, а политические: добить остатки революции, пригвоздить к позорному столбу недобитых республиканцев. Это была настоящая свистопляска самой черной реакции.

Начало этим бездарным пьесам положил Джон Тэтем (John Tatham, годы деятельности 1632-1664) пьескою, которую он назвал "Охвостье" (The Rump, 1660*) - намек на ироническое прозвище последнего парламента, разогнанного Кромвелем. В этой пьеске он без стеснения издевается над теми деятелями революции, которые еще были в живых, и не останавливается перед гнусными намеками по адресу вдовы Кромвеля. Сюжет должен был, якобы, разоблачить мелкие политические интриги в республиканском лагере после смерти Кромвеля. Несколько более приличный характер имели пьесы, осмеивавшие пуритан: "Комитет" (The Committee, 1662*) Роберта Говарда и "Каттер с Кольмен-стрит" (Cutter of Coleman Street, 1661*) Авраама Каули. В последней имеется даже забавный, хорошо сделанный образ пьяненького полковника Джолли.

Такие же пьесы время от времени продолжали появляться и в более поздние годы. Таковы "Старое войско" (The Old Troop, 1665*) актера Джона Лэси, "Политика Сити" (City Politiques, 1682-1683) Джона Крауна и "Круглоголовые" (The Roundheads, 1681) Афры Бен. Все эти пьесы, независимо от их художественных достоинств, восторженно принимались аристократическим зрительным залом.

Одно из самых видных мест в истории английского театра времен Реставрации и как драматург и как теоретик драматического искусства занимает Джон Драйден (John Dryden, 1631-1700).

Жизненный путь Драйдена был извилист. Выходец из небогатой помещицкой семьи, состоявшей в родстве с некоторыми знатными фамилиями, он получил образование в вестминстерской "грамматической школе" и в Кембриджском университете. Писать стихи Драйден стал еще на студенческой скамье.

Первым более или менее зрелым плодом его музы была ода на смерть Кромвеля под пышным названием "Поэма на смерть его высочества Оливера, лорда протектора Англии, Шотландии и Ирландии" (A Poem upon the Death of His late Highnesse Oliver, Lord Protector of England, Scotland and Ireland, 1659). Это не помешало ему немногим позже приветствовать Реставрацию двумя одами: "На возвращение короля" под латинским заглавием (Astraea Redux, 1660) и "На коронацию его величества" (To His Sacred Majesty, a Panegyrick on His Coronation, 1661). За этими произведениями последовали две оды, посвященные канцлеру Кларендону и его дочери, и, наконец, в 1667 г., "историческая поэма" "Чудесный 1666 год" (Annus Mirabilis: The Year of Wonders 1666), в которой воспевались события, связанные с нидерландской войной и с преодолением стихийных бедствий внутри страны.

Творчество Драйдена было отныне поставлено на службу Реставрации. В 1670 г. он получил звание поэта-лауреата и придворного историографа. В 1681 г., в разгар ожесточенной борьбы ториев и вигов по поводу билля о престолонаследии, он выступил с поэмой "Авессалом и Ахитофель" (Absalom and Achitophel, 2-я часть вышла в 1682 г.), где под покровом библейской аллегории свел счеты с противниками стюартовской монархии, особенно зло осмеяв в лице Ахитофеля, коварного советника мятежного Авессалома, лидера вигов, лорда Шефтсбери. Враги Драйдена отплатили ему, переиздав в отместку его юношескую оду на смерть Кромвеля, "чтобы показать лояльность и честность автора "Авессалома и Ахитофеля".

В защиту монархии написана также поэма Драйдена "Медаль; сатира против мятежников" (The Medall. A Satyre against Sedition, 1682). Более частной литературно-политической полемике посвящена его сатирическая поэма "Мак-Флекно" (Mac-Flecknoe, etc., 1682), направленная против поэта и драматурга Томаса Шэдуэля. Поэма эта, повидимому, послужила в следующем столетии Александру Попу прообразом для его "Дунсиады".

В своих философско-дидактических поэмах Драйден все более ревностно защищает авторитет церкви. В поэме "Religio Laici или вера мирянина" (Religio Laici or a Layman's Faith, 1688) он выступает еще апологетом англиканской церкви, защищая ее от деистической критики. В дальнейшем, однако, он все более приближается к католицизму и, наконец, после восшествия на престол католика Якова II, переходит в католичество. В защиту католической церкви им написана аллегорическая поэма "Лань и пантера" (The Hind and the Panther, 1687). Кроткая белоснежная лань символизирует здесь католическую церковь, а коварная пантера - церковь англиканскую.

Официальная деятельность поэта-лауреата поглощала лишь малую долю творческой энергии Драйдена. Уже с 60-х годов он посвятил свои силы театру.

Драматургическое наследство, оставленное Драйденом, состоит из 27 пьес, принадлежащих к самым разнообразным драматическим жанрам. Начал он с комедий и трагикомедий. Первенцем его была прозаическая комедия "Необузданный поклонник" (The Wild Gallant, февр. 1662-1663*), не имевшая особого успеха. Драйден не чувствовал себя свободно в комедийном жанре, и его пьесы далеко не могут равняться с пьесами таких мастеров, как Уичерли и Конгрив. Большинство его комедий - подражательны. "Мартин-недотепа" (Sir Martin Mar-All, 1667*) написан по мольерову "Ветреннику", "Испанский монах" (The Spanish Fryar, март 1679-1680*) примыкает по сюжету к "Испанскому

священнику" Флетчера, "Амфитрион" (Amphitryon, etc., 1690*) скопирован с Мольера и Плавта.

В жанре трагикомедии у Драйдена было два вдохновителя: мастер французской трагикомедии Александр Арди и Флетчер, которого Драйден очень любил и за которым ему особенно легко было следовать в этом смешанном жанре. Много пользовался Драйден также романами г-жи Скюдери. По мотивам "Великого Кира" написана трагикомедия "Тайная любовь, или девственная королева" (Secret Love, or the Maiden Queen, март 1666-1667*), которую особенно любил Карл II, и последняя пьеса Драйдена "Торжествующая любовь" (Love Triumphant, etc., 1693*).

Драйден работал также в жанре, который представлял собою нечто среднее между старыми "масками" и новой оперой. Это были пьесы в стихах, сопровождаемые музыкой, специально написанной тем или другим композитором. Сюда относится "Состояние невинности" (The State of Innocence, etc., 1677, поставлена не была) сюжет из "Потерянного рая" Мильтона, "Альбион и Альбаний" (Albion and Albanius, 1685*), - "маска", прославляющая Карла II и Якова II, - и ее продолжение - "Король Артур" (King Arthur, etc., 1691*), появившееся к тому времени, когда Карл уже умер, а Яков был изгнан.

Кроме того, Драйден переделывал и приспособлял для сцены пьесы елизаветинских и более старых драматургов. Ему принадлежат переделки "Бури" (1670) и "Троила и Крессиды" (1679*) Шекспира. Вместе со своим приятелем Натаниэлем Ли Драйден переработал софокловского "Эдипа" (январь 1678-1679), который дал материал для классицистского переоформления Корнеля, и переделал в трагедию "Герцог Гиз" (The Duke of Guise, 1682*) "Парижскую резню" Марло, дошедшую до нас в чрезвычайно несовершенном "пиратском" списке.

Самым оригинальным жанром драйденовской драматургии, именно Драйдену обязанным своей популярностью, была так называемая "героическая пьеса". Жанр этот возник еще до Драйдена. Его первоначальные наброски имелись уже в пьесах Давенанта; позднее в нем подвизались драматурги-любители - виконт Роджер Оррери и шурин Драйдена, сэр Роберт Говард. Говард и привлек Драйдена к разработке этого жанра.

Произведение, возвестившее расцвет "героической пьесы", называлось "Королевой индейцев" (The Indian Queen, 1662*). Пьеса вышла под именем Говарда, но Драйден принимал большое участие в ее создании. Успех пьесы подсказал ему мысль написать продолжение. Так появился "Император индейцев, или завоевание Мексики испанцами" (The Indian Emperour, etc. 1665*). Пьеса была принята, пожалуй, с еще большим энтузиазмом, чем ее предшественница. За нею последовали новые "героические драмы": "Тираническая любовь" (Tyranick Love, etc., 1669*) и две части "Завоевания Гранады испанцами" (The Conquest of Granada by the Spaniards, январь 1670-1671* и 1672*) на сюжет, заимствованный у Скюдери. Отныне Драйден стал признанным мастером этого нового вида драматического творчества.

Успеху "героических пьес" способствовало и то, что на сцене появились талантливые актеры, которые очень умело подошли к произведениям этого рода. Среди них блистали Нелли Гвин, возлюбленная короля, и вскоре появившийся на подмостках Томас Беттертон. Нелли очень удались роли святой великомученицы Екатерины в "Тиранической любви" и целомудренной Альмахиды в "Завоевании Гранады", а Беттертон с величайшим мастерством декламировал со сцены рифмованные "героические двустишия" Драйдена, умея скрывать их утомительное однообразие.

Последняя "героическая пьеса" Драйдена - "Ауренг-Зеб" (Aureng-Zebe) была поставлена в 1675 г. Его позднейшие пьесы - "Все за любовь" (All for Love, etc., 1677*) "Дон Себастиан" (Don Sebastian, etc., 1689*), "Клеомен" (Cleomenes the Spartan Heroe, 1692) - отличаются большим единством и строгостью действия и гораздо ближе к канону классицистской трагедии, хотя Драйден и отказывается в них от рифмованного "героического двустишия" ради традиционного белого стиха елизаветинцев.

Революция 1688 г. произвела в жизни Драйдена неожиданный перелом. Поэт-лауреат, оставшийся верным свергнутой династии, лишился прежних должностей и пенсии и вынужден был отойти от политики. В последние годы жизни он много работал над стихотворными переводами и пересказами. В 1697 г. вышел его перевод произведений Вергилия. За ним последовал сборник поэм, которому Драйден дал заглавие "Рассказы" (Fables, Ancient and Modern). Состав этого сборника чрезвычайно пестрый. Драйден включил туда ряд переводов из Гомера, Вергилия, Овидия, несколько стихотворений на случай.

Но основное содержание сборника составляют стихотворные переработки новелл Чосера и Боккаччо. Из Чосера Драйден взял рассказ рыцаря "Паламон и Архит", рассказ капеллана "Петух и лисица", пролог к рассказу женщины из Бата и рассказ священника, а также приписывавшийся Чосеру аллегорический отрывок "Цветок и лист". Из новелл Боккаччо в сборник вошли три: "Гисмонда и Гвискардо", "Теодоро и Онория", "Кимон и Ифигения". Выбор этот чрезвычайно характерен для Драйдена, каким он стал после революции 1688 г., на пороге нового века Просвещения. Последние плоды музыки старого поэта не таковы, какими они были бы при Карле II, а особенно при Якове II. Это - почти богохульный рассказ о Шантеклере из Чосера, апология простого священника, отца и друга своих прихожан, из тех же "Кентерберийских рассказов" и, особенно, новелла Боккаччо о Гисмонде и Гвискардо - красноречивый протест против классового неравенства. Драйден обогатил ее даже рядом мыслей, отсутствовавших у Боккаччо. У него Гисмонда в своем бурном демократическом пафосе не оставляет в покое даже королей: "Могущественные монархи часто бывают рождены в низах, а родившиеся на троне возвращаются в ряды незаметных людей".

"Рассказы" вышли в свет в ноябре 1699 г. Драйдену было почти семьдесят лет. Он пользовался очень большим уважением, но материальное его положение было далеко не так блестяще, как во времена Карла II, и он очень страдал от подагры и других старческих болезней. Больше всего любил он теперь сидеть в кофейне Виля, где ему всегда было обеспечено почетное место - летом на балконе, зимой у камина, - и где его всегда окружали почитатели, слушавшие его рассказы. Весною 1700 г. он умер.

Общее направление идейно-политической эволюции Драйдена со всей ее извилистостью и противоречивостью чрезвычайно типично для развития аристократической общественной мысли в Англии времен Реставрации. "Легкость", с какою Драйден перешел от восхваления Кромвеля к воспеванию Стюартов, от защиты англиканства - к апологии католичества, была обусловлена, очевидно, не только личным оппортунизмом и "приспособленчеством" писателя, но и другими, более общими, причинами.

Драйден, как и большинство его современников - аристократических писателей времен Реставрации - унаследовал от гуманистов Возрождения - Эразма, Монтэня, Бертон и других, их скептицизм, о котором он сам не раз говорит, как о своем излюбленном философском методе. Однако гуманистический скептицизм Возрождения переживает у Драйдена, как и у других его современников, глубокий кризис, приводящий к полному его перерождению. Скептицизм, служивший гуманистам Возрождения могучим средством творческой критики религии, государства, общества, у писателей времен Реставрации оборачивается своей негативной, нигилистической стороной. Под сомнение берется уже не только - и не столько - все сонмище "идолов", поработавших человека, сколько сама человеческая природа и человеческий разум.

В аристократических кругах Реставрации получает распространение доктрина так называемого "пирронизма" (от имени древнегреческого скептика Пиррона), сторонники которой, исповедуя крайний скептицизм во всех вопросах познания, видят залог единственно возможного счастья в подчинении существующему режиму и в сохранении полного равнодушия к общественной и политической борьбе. Скептическое сомнение в действительности человеческого разума лишь укрепляет их уверенность в том, что сильная власть, основанная не на разуме, а на авторитете, является единственной надежной защитой порядка как в политической, так и в идейной области.

Эти тенденции сказываются и в мировоззрении Драйдена. Свободомыслие, унаследованное им как пережиток ренессансного гуманизма, приходит у него в столкновение с культом "сильной власти". В сущности, даже ранние "прокромвелевские" выступления Драйдена, которые впоследствии не раз инкриминировали ему его противники, свидетельствовали не столько о его республиканских настроениях, сколько именно об этом преклонении поэта перед идеалом "сильной власти", воплощенным для него, на том этапе, в лице Кромвеля.

В дальнейшем мысль о необходимости спасительного подчинения сверхличному авторитету выступает у Драйдена все более четко. Гуманистический рационализм терпит поражение в схватке с мистическим авторитетом религии. Знаменитые начальные строки "Веры мирянина" могут служить образцом драйденовского credo: "Для души человеческой свет разума - то же, что тусклые, отраженные лучи луны и звезд для одиноких усталых, блуждающих путников... Как исчезают эти ночные светила, когда над землю восходит сверкающий владыка дня, так бледнеет разум перед лицом религии, меркнет и растворяется в сверхъестественном свете".

Эти противоречия сказались и в драматургии Драйдена. В ней еще не погасли последние отблески ренессансного гуманизма. В его ранних пьесах не раз возникает образ свободной героической личности, не знающей иных законов, кроме законов природы, повинующейся лишь своему бесстрашному разуму и стихийному чувству. Таков Монтезума ("Император индейцев"), презирающий и угрозы и пытки конкистадоров, и религиозную софистику иезуитов. Таков Альманзор ("Завоевание Гранады"), гордо провозглашающий себя самого своим единственным повелителем, "свободный, каким природа создала человека задолго до того, как возникли низменные законы рабства, когда на воле бродил в лесах благородный дикарь".

В самом жанре "героической пьесы", как мыслит его Драйден, видны следы связи с искусством Возрождения. В "Опыте о героических пьесах" (От Heroic Plays. An Essay. 1672), предпосланном "Завоеванию Гранады", Драйден ссылается на Ариосто, провозглашая девизом нового жанра начальные строки "Неистового Роланда":

*Дам, рыцарей, оружие, влюбленность
И подвиги и доблесть я пою..
(Перевод Ю. Н. Верховского)*

Драйден разделяет с классицистами их представление о возвышенности мыслей, образов и действия, как "основе поэзии". Именно этим стремлением к возвышенности языка, как можно более отдаленного от обычной разговорной речи, оправдывает он, в частности, замену белого стиха елизаветинцев так называемым "героическим стихом" (heroic verse), - попарно рифмуемым пятистопным ямбом. Но, весьма иронически отзываясь о тех, кто полагает, что драматическое искусство достигло своих пределов в творчестве Шекспира и Флетчера, Драйден, однако, пытается сохранить в своей поэтике многие черты ренессансного стиля. Вопреки строгой эстетике классицизма, он не только не изгоняет со сцены бурное и пестрое действие елизаветинцев, но, напротив, горячо защищает его: "Тем, кто упрекает меня в том, что я слишком часто пользуюсь барабанами и трубами и изображаю сражения, я должен ответить, что не я ввел их на английскую сцену: Шекспир пользовался ими часто". В "Завоевании Гранады", как и в других пьесах Драйдена (например, в "Дон Себастиане"), народная толпа врывается на сцену, принимая активное участие в действии, - что, впрочем, служит у Драйдена лишь целям монархической "морали". "О, как ничтожна и презренна власть, когда такие люди коронуют и свергают королей!" - восклицает Альманзор, провожая взглядом уходящий со сцены "простой народ". "Как доблестна великая душа, подчиняющая толпы своей единоличной власти!" - отвечает ему Абдалла.

Ссылаясь на поэтов. Возрождения - Ариосто, Спенсера, Тассо, - Драйден защищает право драматурга на фантастику.

И, наконец, - что, может быть, особенно важно, - он расходится с последовательными классицистами и в принципах изображении характеров. Он противопоставляет своего Альманзора с его неукротимым темпераментом, бурной переменчивостью стремлений и дерзким презрением к суверенной власти, "однотонным" героям французской литературы XVII века. Драйден отказывается строить свои героические образы по "строгим правилам моральной добродетели". "Никогда, - восклицает он, - не подчиню я свои характеры французскому образцу, по которому любовь и честь полагается взвешивать драхмами и скрупулами".

Но, сохраняя отдельные черты, унаследованные от Возрождения, "героические пьесы" Драйдена не обладают уже ни гармоничностью, ни подлинной идейной значительностью ренессансного искусства. Внешняя пышность драйденовских "героических драм", декорации и костюмы которых переносили зрителя в экзотическую обстановку Мексики ("Император индейцев"), мавританской Испании ("Завоевание Гранады"), Индии ("Ауренг-Зеб"), была, в сущности, обманчивой, так же, как и искусственный риторический пафос их героев, речи которых сам Драйден в "Опыте о героических пьесах", говоря об Альманзоре, назвал "родомонтадами".

Это понимали отчасти уже современники. В декабре 1671 г., т. е. после первой части "Завоевания Гранады" и задолго до "Ауренг-Зеба", в театре была поставлена пьеса, которая носила скромное название "Репетиция" (The Rehearsal). Авторами ее, как обнаружилось потом, были любимец Карла герцог Букингем, будущий епископ Томас Спрат, Мартин Клиффорд и, повидимому, также Сэмюэль Бетлер, автор "Гудибраса". "Репетиция" зло пародировала условности "героической пьесы". Имя Дрокансэра (Drawcansir - "могу обнажить шпагу, сэр!"), пародийного героя, в котором можно узнать карикатурно шаржированного Альманзора, оставалось даже в следующем столетии ходячим символом неумеренного бахвальства и ложного, напыщенного пафоса. Авторы "Репетиции" не пощадили и самого Драйдена. Он был выведен на сцене под видом драматурга мистера Бэйса (Bayes - лавры). Прекрасный комик, актер Лэси, исполнявший эту роль, ходил по сцене, одетый в точно такой же костюм, как у Драйдена, говорил и нюхал табак с его ужимками и даже подделывался под его голос. Эта пародия, вызвавшая целую сенсацию, была тяжелым ударом для Драйдена. Он долго не писал после этого "героических пьес", а выпуская в свет пять лет спустя последнюю из них - "Ауренг-Зеба", он предпослал ей пролог, в котором допускал возможность отказа от рифмованного "героического стиха" и другие отступления от канона "героической пьесы".

Внутренние противоречия жанра "героической пьесы" обнаружились в творчестве Драйдена, однако, гораздо ранее и независимо от насмешек "Репетиции". Уже в "Завоевании Гранады" намечается трагический конфликт между человеческими стремлениями и религиозной санкцией. Земная природа человека - во власти "дерзновенных, но слепых страстей". Действие "Завоевания Гранады" пронесится стремительным вихрем измен, предательств, неблагодарных, черных подозрений, порожденных иступленной любовью и тщеславием. Страсти драйденовских героев всепоглощающи и губительны. "Любовь - борьба, стремнины, ураган жизни". Она, "как жадный баклан, за один час пожирает все, что может дать целая жизнь".

Можно ли "доверить хрупкому разуму руководство чувствами", столь разнузданными и гибельными? Так подтверждается необходимость в божественном руководителе, без помощи которого человеку не выбраться из лабиринта страстей. Призрак матери Альманзора трижды преграждает ему дорогу, возвещая волю провидения. Самые благородные порывы, самые героические подвиги бесполезны и греховны, если они не соответствуют предначертаниям божественного промысла. Человек, как убеждается Альманзор, подобен узнику, заключенному на острове посреди безбрежного океана: свободный по видимости, духовно он - пленник.

Чем дальше, тем больше акцентируется в драйденовских пьесах эта тема призрачности и суетности земного бытия. Она проходит, как конечный вывод человеческой мудрости, сквозь знаменитый монолог Ауренг-Зеба.

*Людская жизнь, как погляжу, - обман.
Но опьяняет нас надежд дурман!
От завтрашнего дня мы ждем всех благ,
А между тем он людям злейший враг, -
Им обещает счастье и покой
И грабит их безжалостной рукой.
Года ушедшие вернуть назад
Никто не хочет; каждый ждет отрад
От дней оставшихся. Нелепый бред!
В хмельном осадке сил живящих нет.
Сгинь, эликсир, морочащий юнцов
И к нищенству вводящий стариков!
(Перевод О. Б. Румера)*

В лучших трагедиях Драйдена ("Все за любовь" и "Дон Себастиан") эта тема становится центральной. Отказываясь в этих пьесах от рифмованных "героических" двустиший в пользу белого стиха елизаветинцев, Драйден в остальном, пожалуй, ближе подходит здесь к жанру классической трагедии. Правда, он сохраняет за собою право смешения стилей и нарушения единств и довольно широко пользуется им, например, в "Дон Себастиане" (в предисловии к этой трагедии он оправдывается - всецело в духе нравов Реставрации - тем, что англичане слишком привыкли к разнообразию, даже к распутству, в своих удовольствиях, чтобы вынести пьесу, написанную в строгом соответствии с "правилами"). Но бурное многообразие внешнего действия, столь характерное для "героических драм", здесь уже теряет былое значение. Трагический конфликт становится все более четким и напряженным, подчиня себе все линии сюжета, и благополучное разрешение его, еще возможное ранее, в "героических драмах", где Альманзор и Ауренг-Зеб приходили к победе, оказывается теперь недостижимым.

Трагедия "Все за любовь", навеянная мотивами шекспировского "Антония и Клеопатры", представляет собою, однако, самостоятельное и чисто "драйденовское" произведение. Нигде, может быть, не выступает у Драйдена с такою рельефностью проходящая через всю эту пьесу мысль о фатальной тщетности погони за любовным наслаждением. Любовь Антония и Клеопатры с самого начала отмечена трагической печатью рока. Отвлекаясь от широкого исторического фона, на котором разворачивалось действие трагедия Шекспира, Драйден представляет эту обреченность любви, ради которой Антоний и Клеопатра жертвуют целым миром, как нечто, необходимо заложенное в самой природе всякой земной страсти. "Жизнь, - восклицает один из героев трагедии, - подобна комку снега: чем крепче его сжимаешь в руке, тем скорее он тает!"

Обманчивость любовного блаженства проходит лейтмотивом и через трагедию "Дон Себастиан". Драйден обратился здесь к историческим событиям, нашедшим отражение столетием раньше - в "Битве при Алькасаре" Джорджа Пиля, но, как и в трагедии "Все за любовь", подчинил историю личному трагическому конфликту.

Взаимность прекрасной "варварийской царицы" Альмейды, разделяющей с ним заключение; позволяет Себастиану, королю Португалии, забыть и о проигранном сражении, и о тяготах плена, и о казни, ему угрожающей. Если бы от него самого зависело решение его судьбы, он добровольно выбрал бы ту же участь ради наслаждений "одной ночи". Ничто, - восклицает он, - даже сама смерть, не в силах отнять у него сладостного воспоминания о радостях разделенной любви. Но судьба ловит его на слове. На утро после первой брачной ночи влюбленные узнают друг в друге брата и сестру. Напрасным, ненужным даром кажутся

им теперь и свобода, и победа над врагами, и право на престол, - все, что, словно в насмешку, дарит им судьба. Блаженство, отравленное грехом кровосмешения, становится для них проклятием. Обреченные на вечную разлуку, Себастиан и Альмейда добровольно уходят из мира в монастырское заточение.

Весьма любопытен второй план этой трагедии. История забавных любовных авантур Антонио, "молодого знатного влюбчивого португальца", проданного в рабство в дом старого муфтия, воспроизводит, в сущности, трагическую тему "Дона Себастиана" в иной, комической тональности. Погоня за любовным наслаждением, представленная в образах Себастиана и Альмейды в возвышенном, поэтическом аспекте, низводится в похождениях Антонио с женой и дочерью муфтия до уровня грубой, животной чувственности. Характерный контраст духовного и низменного, плотского начала человеческой природы представлен в этой трагедии Драйдена особенно резко.

Сам Драйден чрезвычайно высоко оценивал историческое значение своего драматургического творчества. Считая себя законным преемником драматургов Возрождения - Шекспира, Бена Джонсона, Флетчера, - он видел свою миссию в упорядочении английской драмы согласно принципам классицизма, отразившимся во французских драматургических образцах XVII века.

Компромиссный характер эстетики Драйдена сказался особенно наглядно в его основном теоретическом сочинении - "Опыте о драматической поэзии" (*Of Dramatick Poesie, an Essay*, 1668). Написанный в виде диалога нескольких знатных собеседников, снисходительно интересующихся вопросами искусства, он был построен, по словам самого Драйдена, по принципам его любимого "скептического метода". Автор не отдает абсолютного предпочтения ни одному из спорящих, допуская, что в каждой из противоположных точек зрения может заключаться известная доля истины. Однако, повидимому, взгляды самого Драйдена ближе всего к замечаниям Неандра, самого умеренного из собеседников. Устами Неандра Драйден берется доказать, что эстетические принципы классицизма (три единства, рифмованный стих и т. д.) вполне совместимы с наследием великих елизаветинцев. "Я мог бы указать даже в сочинениях Шекспира и Флетчера пьесы, написанные почти правильно, как, например, "Виндзорские кумушки" или "Насмешливая лэди". Особенной похвалы удостоивается Бен Джонсон за свою близость к классицизму. Драйден, однако, отдает должное и гению Шекспира, посвящая ему замечательную характеристику, вложенную в уста Неандра: "Из всех современных и древних писателей в нем, быть может, была самая всеобъемлющая и понимающая душа. Все явления природы были открыты ему, и он их изображал без усилия и с успехом. Когда он о чем-нибудь говорит, вы более чем видите описываемое, вы его чувствуете. Те, что обвиняют его в отсутствии знания, своим обвинением высоко его превозносят. Он по природе был учен и не нуждался в таких очках, как книги, чтобы читать природу. Он смотрел в свою душу и в ней познавал природу. Не скажу, чтобы он был всегда ровен: я нанес бы ему оскорбление, сравнивая его с величайшими представителями человечества. Он часто бывает плоским, пошлым: его комизм часто вырождается в двусмысленность, его пафос - в ходульность, но он всегда велик, когда перед ним стоит великая тема".

В "Опыте о драматической поэзии" сказывается, вместе с этим, и аристократическая ограниченность эстетического кругозора Драйдена. Знаменательно, что даже умеренный и проницательный Неандр приходит в негодование, едва речь заходит о народе, как о судьбе искусства. "Если под народом вы разумеете толпу, чернь, то безразлично, что она думает. Иногда она права, иногда заблуждается. Ее суждения - не больше как лотерея".

Драйден может считаться одним из основоположников классицизма в английской литературе, но классицизма весьма своеобразного. "Возвышенность", к которой стремился сам Драйден в своей драматургии, очень непохожа на строгую величавость его современников - французских классицистов. Риторический пафос Драйдена не знает меры ни в языке чувств, ни в действенном выражении страстей. Гипербола кажется его родной стихией. Трагические эффекты драйденовской драматургии преувеличены настолько, что

порою почти граничат с комизмом. В "Тиранической любви" тиран Максимин произносит свой предсмертный монолог, восседая на поверженном теле своего смертельно раненного клеветника и время от времени, походу речи, поражая его ударами кинжала. В "Дон Себастиане" враги Доракса, не сговорившись, отравляют его двумя различными ядами, которые оказывают взаимно действие противоядий,- так мотивируется чудесное спасение героя.

Порой Драйден сознательно "обыгрывает" контрасты трагического и комического; это особенно заметно в его прологах и эпилогах, обычно резко отличающихся по тону от всего произведения, к которому они относятся. "Тираническая любовь" кончилась, например, шутовскою сценой. Нелли Гвин, игравшая Екатерину, неожиданно вырывалась из рук служителей сцены, выносивших ее "мертвое" тело, бранясь и крича, что она должна еще прочесть свой эпилог.

Страсть драйденовских героев легко переходит в иступление; недаром в прологе к "Ауренг-Зебу" сам драматург говорит, что страсть у него "слишком свирепа, чтобы носить оковы" рифмы. Даже к самой любви его героев примешивается привкус жестокости. В "Дон Себастиане" император Мулей-Молух, влюбленный в Альмейду, говорит ей, что готов был бы преследовать ее босиком, под полуденным солнцем, по раскаленному песку выжженных пустынь, чтобы насладиться ее любовью, - а насладившись, убить ее. Альмейда же вторит ему, говоря о чудовищном потомстве, которым они, сочетавшись, населили бы Африку.

При всем этом пьесы Драйдена отличаются большим совершенством формы. Стих Драйдена всегда превосходит: ясен, звучен, музыкален - и тогда, когда он рифмуется, и тогда, когда он течет свободной чередой пятистопного белого ямба. Особенно хороши песни, написанные свободными размерами и вставленные чуть ли не в каждую пьесу.

Английская поэзия обязана Драйдену многим. Его поэтическое творчество в этом отношении не менее важно, чем его драматургия. Он придал английскому стиху не только "правильность" классицизма, но и небывалую прежде гибкость и выразительность. Образцом поэтического дарования Драйдена может служить, например, его знаменитая ода, известная под названием "Пиршество Александра" (*Alexander's Feast etc.*, 1697), славящая всемогущество музыки. Ода эта, отличающаяся необычайным богатством разнообразных размеров и ритмов, в соответствии с многообразием эмоциональных переходов, была положена на музыку Генделем. Жуковский перевел ее на русский язык.

Ближайшим преемником Драйдена в английской литературе был поэт-классицист Александр Поп. Позже творчество Драйдена нашло отклик у Сэмюэля Джонсона (его поэма "О суетности человеческих желаний" близка к мотивам Драйдена). Интерес к Драйдену не угас и позднее, в период романтизма. Собрание сочинений Драйдена было с любовью издано Вальтером Скоттом. Байрон высоко ценил Драйдена, как и Попа. Китсовская поэма "Изабелла" обязана своим возникновением знакомству Китса со стихотворными "Рассказами" Драйдена.

В последние десятилетия фигура Драйдена вызвала по-новому обостренный интерес в реакционных литературно-политических кругах Англии. Знаменательна, в частности, попытка "реабилитации" Драйдена, предпринятая поэтом и критиком Т. С. Элиотом, именующим себя "роялистом в политике, католиком в религии и классицистом в литературе". Элиот посвятил Драйдену целый цикл лекций.

Начиная с первых годов Реставрации, на английской сцене непрерывно появлялись все новые и новые переводы трагедий французских классицистов. Если не считать переводов, напечатанных до Реставрации, то уже в 1663 г. на сцене был поставлен корнелев "Помпей", следом за ним "Гораций", в 1671 г. "Никомед", а с 1675 г. стали появляться трагедии Расина. Так продолжалось в течение последних десятилетий XVII и первых десятилетий XVIII века. Однако творчество наиболее ярких драматургов времен Реставрации - как Драйдена, так и его младших современников, Отвея и Ли, - сохраняет еще некоторую связь с традициями Возрождения.

Наиболее выдающимися представителями драматургии Реставрации после Драйдена были Натаниэль Ли (Nathaniel Lee, 1653?-1692) и Томас Отвей (Thomas Otway, 1652-1685). Оба они были, как сказали бы при Елизавете, "университетскими умами"; Ли учился в Кембридже, Отвей - в Оксфорде. Оба были актерами, но подвизались на сцене без большого успеха. Оба, будучи актерами, привыкли к распущенной жизни, излишествам, пьянству и разгулу. Ли сходил с ума и побывал в Бедламе. Отвей попробовал стать на праведный путь, поступив на военную службу. Его оттуда выгнали за развратную жизнь. Оба опустились до дна, и оба, словно сговорившись, кончили жизнь на улице. Отвей, по преданию, умер, подавившись куском хлеба, на который он набросился с жадностью после долгой голодовки.

Творчество Отвея и Ли очень неровно, и все-таки каждый из них дал английской драматургии по несколько замечательных произведений. Начали они с подражаний французским образцам, но потом нашли себя. Следуя примеру Драйдена, и Ли и Отвей после появления "Ауренг-Зеба" перешли на белый стих.

Лучшими произведениями Ли были "Царицы-соперницы, или смерть Александра Великого" (The Rival Queens; or the Death of Alexander the Great, март 1676-1677*), "Митридат" (Mithridates, etc., март 1677-1673*) и "Феодосии" (Theodosius, etc., 1680*). Интересна также его пьеса "Принцесса Клевская" (The Princess of Cleve, 1681*) - переделка одноименного романа г-жи де Лафайет. Источником трагедий Ли были большею частью романы французских прециозных писателей: г-жи де Скюдери, Ла Кальпренеда и других. Как и Драйден, он, однако, не порывал окончательно с традициями драматургии английского Возрождения. В предисловии к "Митридату" Ли говорит, что стремился "сочетать воедино Шекспира и Флетчера": "возвышенность и истинно римское величие первого с нежностью и страстностью последнего".

Пьесы Ли пользовались во время Реставрации большим успехом. Их большие, чисто сценические достоинства долгое время удерживали их в репертуаре. "Царицы-соперницы" были еще в числе любимых пьес Эдмунда Кина. Яркие образы, кипящие страстью монологи составляют их главную притягательную силу для актеров. Литературная сторона этих пьес, однако, далеко уступает сценической. В них нет ни сколько-нибудь убедительной композиции, ни цельности, ни единства.

Лучшими пьесами Отвея были "Дон Карлос" (Don Carlos, etc., 1676*), "Сирота" (The Orphan, etc., 1680*) и "Спасенная Венеция, или раскрытый заговор" (Venice Preserv'd; or A Plot Discover'd., февр. 1681-1682*). Исследователи нередко сопоставляют Отвея с Расином, "Веронику" которого он перевел на английский язык (Titus and Berenica, 1676*). Действительно, мастерство Отвея заключается прежде всего в изображении лирических оттенков страсти. Даже в тех его трагедиях, самый сюжет которых предполагал постановку гражданско-политических проблем, - как, например, в "Дон Карлосе" и в "Спасенной Венеции", - он остается прежде всего поэтом интимного, личного чувства. "Он весь - сплошная нежность", - заметил об Отвее критик XVIII века Сэмюэль Джонсон.

"Дон Карлос" Отвея, основанный на материале одноименного французского сочинения аббата де Сен-Реаля (1673), разрабатывает тот же исторический сюжет, к которому

обратились столетием позже Шиллер ("Дон Карлос") и Альфиери ("Филипп II"). Сюжет этот трактуется Отвеем в плане личной, семейной трагедии: героическое самопожертвование Позы, свободолюбие Карлоса, - мотивы, которым предстояло стать решающими в трагедии Шиллера, - у него едва намечены. Главным в трагедии Отвея является роковая игра слепой любви и ревности. Убедившись в том, что его жена и сын неповинны в измене, Филипп молит их о прощении, хочет вернуть их к жизни, но уже поздно; королева отравлена по его приказанию, а дон Карлос перерезал себе вены в отравленной ванне.

Пагубная слепота страстей, ведущих человека к гибели, составляет тему трагедии "Сирота". В трагедии сквозит мысль о жалкой беспомощности человека, скованного собственной чувственностью. Герои Отвея достигают подлинного, высокого эмоционального пафоса только тогда, когда, стоя на пороге искупления, они готовятся отрешиться от всего человеческого. Находясь же во власти земной любви, они готовы завидовать даже животным. "Стоит ли быть жалким, безрассудным существом, именуемым человеком, чтобы так унижаться, заискивать и льстить ради наслаждения, которым животные обладают в большей мере, чем он! - восклицает влюбленный Полидор. - Могучий бык выбирает себе из стада любую самку и, насладившись ею, покидает ее; да будет так... пресытившись блаженством, я верну себе свободу... и позабуду и о наслаждении, и о тоске".

Пьеса основана на роковом недоразумении, благодаря которому брат обманно отнимает у брата в брачную ночь жену, думая, что речь идет о пустяшной любовной интрижке. Разъяснение истины приводит всех героев к гибели. Полидор, обманувший любимого брата, сам в отчаянии ищет смерти от его руки; Монимия, невольно изменившая мужу, обезумев от горя, принимает яд; Касталио, жертва рокового обмана, кончает самоубийством. Фантастические мотивы, введенные Отвеем, с первых актов подчеркивают фатальную обреченность героев. Шамонт, брат Монимии, видит вещий сон, пророчащий неотвратимую гибель сестры; спеша к ней на помощь, он встречает зловещую старуху, которая предсказывает ему недоброе. Гражданско-политические мотивы в этой трагедии полностью заглушаются частною темой.

Сэмюэль Джонсон считал "Сироту" классическим образцом "домашней трагедии из жизни средних классов" и видел " всю ее силу в изображении чувств". В этом отношении "Сироту", как и некоторые позднейшие трагедии Роу, можно считать отдаленной предшественницей "буржуазных трагедий" Лилло.

"Спасенная Венеция, или раскрытый заговор", сюжет которой, связанный с венецианским заговором 1612 г., Отвей заимствовал у Сен-Реаля, появилась на сцене в разгар борьбы ториев и вигов и была воспринята современниками как произведение большой политической актуальности. В лице злобных, жадных и развратных венецианских сенаторов, изображенных в трагедии, роялисты увидели сатиру на английский парламент. Особую сенсацию вызвала гротескная фигура сенатора Антонио, жалкого и смешного сластолюбца, доходящего до последней степени животного унижения перед своей любовницей. Публика без труда узнавала в Антонио лидера вигов, лорда Антони Шефтсбери, того самого, которого в своих политических сатирах высмеивал Драйден. Король и герцог Йоркский демонстративно присутствовали на представлениях "Спасенной Венеции". По словам новейшего биографа Отвея (Нэш), трагедия стала "почти официальным триумфальным гимном ториев".

Однако, не считая отдельных образов и намеков, реакционная политическая идея не получила полного развития в трагедии Отвея. В самом сюжете "Спасенной Венеции" таилась известная двусмысленность: если сенат Венецианской республики и приравнивался сатирически к английскому парламенту, ненавистной помехе на пути к неограниченной монархии, то, с другой стороны, автору трудно было реабилитировать полностью и самих заговорщиков, осмелившихся восстать против "властей предержавших".

Из общественно-политической сферы трагический конфликт, как и в других пьесах Отвея, был перенесен в область личной этики и личного чувства. Джафьер, женившийся на Бельвидере, дочери венецианского сенатора Приули, вопреки воле ее отца, под влиянием

нищеты и отчаяния присоединяется к заговору против Венецианской республики, поддавшись уговорам своего друга Пьера - души заговора. В залог своей верности он отдает под надзор заговорщиков Бельвидеру, которая становится предметом сластолюбивых вожделений своего "надсмотрщика", старого Рено, участника заговора. Оскорбленный за честь жены и потрясенный раскрывшейся перед ним перспективой кровавых опустошений, которые будут неизбежным следствием мятежа, Джафьер уступает в последнюю минуту мольбам Бельвидеры и выдает тайну заговора Совету Десяти, выговаривая прощение для всех своих сообщников. К своему ужасу, он слишком поздно узнает, что его обманули: всем заговорщикам, и в том числе его другу Пьеру, предстоит мучительная казнь. В отчаянии Джафьер отрекается от счастья и спокойствия, купленных предательством, и присоединяется к заговорщикам, ожидающим казни у подножия эшафота. По просьбе Пьера, он оказывает ему последнюю дружескую услугу: убивает его, чтобы спасти от рук палача, и закалывается сам. Окровавленные призраки Джафьера и Пьера являются обезумевшей Бельвидере; потрясенная страшною вестью о гибели мужа, она умирает.

В "Спасенной Венеции" заметно подражание Шекспиру: Отзей заимствовал многое из "Отелло" и "Юлия Цезаря". Несмотря на ложно-риторический пафос, которым страдает местами его трагедия, она отличается большим драматизмом в изображении страстей.

Английские романтики начала XIX века высоко ценили Отвея. Вальтер Скотт находил, что в изображении чувства Отвей "соперничает с Шекспиром, а иногда превосходит его; над страданиями Мониции и Бельвидеры было, вероятно, пролито больше слез, чем над страданиями Джульетты и Дездемоны". Отвея высоко ставил Байрон, отрицательно относившийся, однако, к сентиментальной стороне его творчества. "Я очень большой поклонник Отвея, за исключением этой плаксивой суки Бельвидеры с ее целомудренной чувственностью и слезливым любопытством", - писал он Меррею из Венеции 2 апреля 1817 г., посылая ему свою "венецианскую" трагедию "Марино Фальеро". Можно предполагать, что "Спасенная Венеция" оказала известное влияние на это произведение Байрона: сам он, говоря в том же письме о судьбе Марино Фальеро, вспоминает в связи с ним Пьера из "Спасенной Венеции".

Из других авторов трагедий этого периода Джон Краун (John Crowne, ?-1703?) далеко уступает Отвею и Ли, а лучшие трагедии таких драматургов, как Саутерн и Роу, относятся уже к XVIII веку.

Комедия времен Реставрации была подлинным зеркалом общественного быта тогдашней аристократической Англии. Комедия эта ставила своей задачей изображение жизни, возможно более близкое к действительности. Но ее интересовало немногое: игра мелкого тщеславия и разнузданной похоти составляет едва ли не главное ее содержание. Циническая откровенность комедий Реставрации тесно связана с их антипуританской направленностью. Аффектация и лицемерие кажутся единственным преступлением в глазах комедиографов Реставрации; любой порок в их глазах оправдан, если он не рядится в добродетельную личину. Осмеяние буржуазных семейных добродетелей, сдающих свои позиции под напором аристократического распутства, составляет - особенно на первых порах - одну из любимых тем этих писателей.

Реалистическое значение комедии времен Реставрации явно ограничено. Ее общественный кругозор чересчур узок, а идеи - слишком мелки, чтобы позволить ей выйти за пределы натуралистически грубого "обыгрывания" одних и тех же двусмысленных тем и ситуаций, варьируемых, правда, ее создателями с истинно виртуозным блеском. Само это разнообразие становится под конец монотонным. Безудержное распутство составляет единственное и исключительное содержание жизни в этих комедиях, герои и героини которых, если и прекращают свои любовные шашни и начинают "проповедывать дружбу и вишневую настойку" (как лэди Уишфорт у Конгрива), то лишь потому, что они уже слишком стары, чтобы "производить потомство".

В известной статье "Об искусственной комедии прошлого столетия" романтик Чарльз Лэм подчеркнул эту условность и искусственность комедий Реставрации, восхищавших его, впрочем, своим литературным блеском. "Эта игра остроумной фантазии, - писал Лэм, - никогда не сочеталась в моем представлении с выводами, которые были бы приложимы к реальной жизни. Это - свой особый мир, почти как в сказке... Фэйноллы и Мирабели, Дориманты и лэди Тачвуд, в своей области, не оскорбляют моего нравственного чувства: они даже не задевают его. Они - в своей стихии. Они не нарушают никаких законов или велений совести, - они им неведомы. Они удалились из христианского мира в страну адюльтера, в Утопию галантности, где долг заключается в наслаждении, а нравственность - в полной свободе. Это чисто условное состояние, не имеющее ни малейшего отношения к миру действительности... В переводе на язык реальной жизни драматические персонажи Конгрива и его друга Уичерли оказываются развратниками и распутницами, а безраздельное стремление к незаконному наслаждению - единственным делом их краткого существования. Они не признают никаких иных стимулов действия или возможных мотивов поведения... Но мы неправы, переводя их на язык реальной жизни. Эти люди живут в состоянии хаоса. Их нельзя судить по нашим правилам. Они не оскорбляют своим поведением священных учреждений, - ибо их нет у них. Они не нарушают семейного покоя, - ибо у них нет семейных уз. Они не оскверняют чистоты брачного ложа, - ибо у них ее не существует... Глубокое чувство и брачная верность не растут на этой земле. Здесь нет ни добра, ни зла, ни благодарности, ни ее противоположности; ни прав, ни долга; ни отцовства, ни сыновней любви. Что Добродетели до того, похитит ли мисс Марту сэра Саймон или Дэппервит, и кто отец детей лорда Фроса или сэра Поля Плайанта?"

Технически комедии Реставрации сделаны превосходно.

Авторы их умели не без успеха подражать Мольеру, хотя им были совершенно чужды его гуманистические идеалы и его великолепный реализм. Гораздо ближе им были такие английские мастера, как Флетчер, Шерли и другие поздние представители ренессансной комедии, прельщавшие их своим легким отношением к жизни. Следуя драматургическим приемам Мольера, комедиографы Реставрации освобождали себя от всяких моральных обязательств.

Зачинателями комедии Реставрации были Джордж Этеридж (Sir George Etherege, 1635?-1691), Томас Шэдуэль (Thomas Shadwell, 1642?-1692), Чарльз Седли (Sir Charles Sedley, 1639?-1701), Афра Бен и Вильям Уичерли (William Wycherley, 1640?-1716). Позднее к ним присоединился самый талантливый из них, Вильям Конгрив (William Congreve, 1670-1729), первая комедия которого была поставлена через пять лет после революции 1688 г. Все это были люди приблизительно одного круга, близко общавшиеся с представителями аристократии, разделявшие с ними цинично-легкомысленное отношение к жизни, аморальность и нигилизм.

Этеридж был завсегдатаем аристократического кружка Рочестера и принимал участие во всех скандалах и бесчинствах, которые тот устраивал. Успехи в свете никогда ему не изменяли. Он был возлюбленным лучшей актрисы своего времени - миссис Барри, занимал высокие дипломатические посты за границей, женился на очень богатой женщине, а жизнь кончил тем, что разбился, упав в пьяном виде с лестницы. Седли, его приятель, занимал, пожалуй, еще более высокое положение в свете. Он был близок к королю, очень хорошо умел устраивать свои дела, но жизнь вел такую же безобразную. Уичерли своей наружностью прельстил королевскую фаворитку герцогиню Кливленд и этим путем проник в среду высшей аристократии. Он тоже дружил с Рочестером и Букингемом, несколько раз менял вероисповедание и соперничал в беспутстве с самыми беспутными. Конгрив тоже принадлежал к аристократии и тоже прожигал жизнь в кутежах и разгуле.

Шэдуэлю повезло меньше, чем другим. Он попал под безжалостное перо Драйдена и получил в памфлете "Мак-Флекко" по заслугам. Драйден заклеил и его писания и его поведение одинаково беспощадно.

Хронология комедий этих писателей не очень тверда. Однако родоначальником их надо признать, повидимому, Этериджа. Его "Смехотворная месть" (The Comical Revenge, etc.) написана героическим стихом и поставлена в 1664 г. Две другие комедии, в прозе, появились с большими промежутками: в 1668 г. - "Она бы хотела, если бы могла" (She would if She could), в 1676 г. - "Поклонник моды" (The Man of Mode, etc.). Все три комедии блистают тем чудесным диалогом, который был подхвачен и доведен до художественного совершенства Конгривом, Шериданом, Уайльдом. Композиция пьесы слабая; образы, в сущности говоря, сводятся к двум: к мужчине, который гоняется за удовольствиями, и к женщине, занятие которой - интриги и любовь.

Седли в своих комедиях "Парк Мюльберн" (The Mulberry Garden, 1668*) и "Белламира" (Beliamira, or the Mistress, 1687*) обращал больше внимания на композиционную сторону и на технику. Его диалог не обладает таким блеском, как диалог Этериджа, но он ровнее и литературнее. Недаром автор тщательно изучал Мольера. Содержание на том же уровне, что и у Этериджа: картины бесшабашных аристократических нравов.

Как писательница, Афра Бен, быть может, выше, чем оба предыдущих. Истинную меру своего таланта она показала в прекрасном романе "Оруноко". Ее образцами были эпигоны дореволюционной комедии, главным образом Мидльтон и Мэссинджер. Такие ее комедии, как "Голландский любовник" (The Dutch Lover, февр. 1672-1673*), "Распутница" (The Debauchee, etc., февр. 1676-1677*), "Городской франт" (The Town-Fopp, etc., 1676*) изображают ту же разнузданную жизнь аристократов, пожалуй, с еще большим бесстыдством, чем это делают Этеридж и Седли.

Уичерли написал четыре комедии: "Любовь в лесу" (Love in a Wood, etc., 1671*), "Танцевальный учитель-джентльмен" (The Gentleman Dancing Master, янв. 1671-1672*), "Деревенская жена" (The Country Wife, янв. 1674-1675*) и "Прямодушный" (The Plain Dealer, 1676*). Уичерли долго жил во Франции и поэтому имел возможность присмотреться к драматургической технике Мольера. Она оказала на него заметное влияние. Но сердцевину мольеровского творчества он не понял и едва ли стремился понять. Излагать содержание его комедий можно лишь в самых общих чертах, ибо малейшее углубление в детали превратит изложение в ряд непристойных сцен. Первая - "Любовь в лесу" - по сюжету повторяет "Парк Мюльбери" Седли: фейерверк легких знакомств, мимолетных связей, грубых интриг,

нечистоплотных отношений. В "Танцевальном учителе" изображено, как некий джентльмен, застигнутый в момент, не очень для него удобный, выдал себя за учителя танцев. "Деревенская жена" воскрешает ситуацию теренциева "Евнуха": молодой человек выдает себя за кастрата, чтобы без помехи соблазнить жен поверивших ему простаков. "Прямодушный", - лучшая из всех комедий Уичерли, - построена на мотивах "Мизантропа", но подражание ограничилось внешней рамкой. Суровый мольеровский протест против современного общества исчез, чтобы дать место циническому изображению нарочито грубых нравов. Персонажи Уичерли говорят таким площадным языком, ведут себя до такой степени непозволительно, что в наше время эту комедию неприятно читать.

Однако между Уичерли и тремя его предшественниками имеется существенная разница. Этеридж, Седли и Афра Бен рисуют своих персонажей, их поведение и пороки со снисходительной усмешкой. Они ни на йоту не поднимаются над уровнем своих героев. В их ярких, натуралистических комедиях нет ни одной сатирической ноты. Уичерли изображает современную жизнь с такой же цинической откровенностью, как и другие, но в его изображении иной раз явственно слышится сатира. Ларошфуко недаром был его любимым писателем.,

Конгрив пошел в этом направлении еще дальше. Он испытал свои силы в самых различных областях литературы: написал роман "Незнакомка" (*Incognita, etc.*, 1692) и трагедию "Невеста в трауре" (*The Mourning Bride*, 1697*); писал стихи и литературные трактаты, среди которых интересен "Опыт об остроумии и юморе". Но имя его принадлежит по праву истории комедийного жанра. Хотя Конгрив начал писать уже после революции 1688 г., все, что им написано, держится корнями во вкусах и нравах времен Реставрации. Он тоже следует за Мольером и английским мастером Беном Джонсоном, родственным мольерову гению. Из древних Конгрив почитал Менандра и Теренция, и нет ничего удивительного, что некоторые приемы этих великих изобразителей быта мы встречаем в его комедиях.

Конгрив великолепно умеет наблюдать жизнь и не в пример Этериджу и Уичерли не идет покорно за фактами, а подчиняет их своей творческой воле. Поэтому его комедии не в такой мере страдают от натурализма, как комедии Реставрации. Четыре его пьесы: "Старый холостяк" (*The Old Batchelor*, янв. 1692-1693*), "Двоедушный" (*The Double Dealer*, 1693*), "Любовь за любовь" (*Love for Love*, 1695) и "Пути светской жизни" (*The Way of the World*, март 1699-1700*) принадлежат к лучшим образцам английской комедии вообще. Моральный уровень героев, правда, почти так же невысок, как и в комедиях времен Реставрации, и Конгрив этого не скрывает. Когда его упрекали в том, что из четырех женщин, выведенных в "Двоедушном", три - развратницы, он отвечал, что не его вина, если три четверти женского пола порочны.

Комедии Конгрива написаны с очень большим мастерством. Интриги, ситуации, диалог - все блестяще. Действие разворачивается естественно и убедительно, весело и непринужденно. Пикировки действующих лиц заставляют иной раз вспомнить такие образцы, как Беатриче и Бенедикт. Но главное отличие комедий Конгрива от комедий его предшественников - в том, что он рисует жизнь реалистически и что его действующие лица - живые люди. Имена некоторых из них до сих пор остаются нарицательными. Таковы, например, миссис Милламент и ее поклонник Мирабель ("Пути светской жизни").

Конгрив не только видит насквозь своих персонажей, он не только способен сатирически отнестись к ним. Он уже строит свои пьесы так, что читатель и зритель воспринимает их как комедии нравов, продиктованные определенными взглядами на жизнь. Это - большой шаг вперед в развитии английской комедии конца XVII и начала XVIII века. Слава Конгрива к началу XVIII века выходила за пределы его родины. Вольтер поспешил познакомиться с ним по приезду в Англию.

После революции 1688 г., свергнувшей монархию Стюартов, аристократическая драматургия не могла, как прежде, полновластно царить на сцене. Лицо английского театра уже к концу XVII и началу XVIII века заметно меняется.

Творчество Конгрива было самым ярким явлением послереставрационной драматургии. Трагедия после "славной революции" должна была надолго если не умереть, то впасть в летаргию. Кого могло интересовать в эти прозаические времена кипение трагедийных страстей? Но и комедия принуждена была с трудом отвоевывать себе право на существование. Буржуазные круги все более настоятельно требовали реформы театра. Буржуазная критика с новоявленным пуританским рвением ополчилась против комедии Реставрации. Одним из самых ярких явлений такого рода была в эту пору книга Джереми Колльера (Jeremy Collier, 1650-1726) "Краткий очерк безнравственности и нечестивости английской сцены" (A Short View of the Immorality and Profanity of the English Stage, 1698). Хотя Колльер был ярким сторонником Стюартов, выступал в защиту изгнанного Якова II и был даже причастен к заговору против Вильгельма, он тем не менее выступил ревностным противником драматургии годов Реставрации.

В своей книге Колльер обличает "распущенность" театра, его "кошунство", "насмешки над духовенством", "безнравственность, поощряемую сценой", критикует несколько пьес, которые, по его мнению, представляют типичные примеры того, что он разоблачает. В заключительной главе Колльер разбирает "взгляд язычества, церкви и государства на театр". Вывод из всего памфлета таков: "Ничто не может быть вреднее, чем театр, для благочестия и религии. Театр покровительствует таким страстям и награждает такие пороки, которые противны разуму". На основании всех этих рассуждений Колльер настойчиво требует реформы театра.

Книга Колльера вызвала, разумеется, множество возражений, в том числе и со стороны драматургов. Тем не менее, она не только произвела сильное впечатление, но и привела к практическим последствиям. Взгляды Колльера и его единомышленников встречали поддержку у нового зрителя, определявшего успех или неуспех любой пьесы. Теперь светские щеголи в партере и светские дамы в ложах уже не были единственными посетителями театров, как в годы Реставрации. В театре появились зрители-буржуа. На галлерее, раньше целиком отданной многочисленной дворянской челяди, теперь, расталкивая ее все более и более энергично, размещались ремесленники и торговцы. Вся эта новая публика умела очень решительно выражать свое мнение.

Комедии вроде тех, которые писали Уичерли с Конгривом, стали теперь невозможны на сцене. Два наиболее популярных драматурга, Джон Ванбру (Sir John Vanbrugh, 1664-1726) и Джордж Фаркер (George Farquhar, 1678-1707) должны были внести в свое творчество некоторые коррективы, подсказанные поворотом общественного мнения. По их творчеству равнялся теперь и Шэдуэль.

Первые две комедии Ванбру, поставленные до появления книжки Колльера, - "Неисправимый" (The Relapse, etc., 1696*) и "Оскорбленная супруга" (The Provok'd Wife, ч. I, 1696*; ч. II, март 1696-1697*) - ничем не отличаются от комедий периода Реставрации. К следующим своим комедиям - "Эзоп" (Aesop, ч. I, 1696) и "Вероломный друг" (The False Friend, февр. 1701-1702*) - Ванбру должен был предпослать объяснительные прологи. В прологе ко второй пьесе он говорит: "Вы, черствые реформаторы нечестивого века, будьте хоть раз справедливы к нам. Вот мы теперь подчиняемся вашим требованиям, чтобы заслужить вашу благосклонность, и предлагаем вам пьесу, такую нравственную, что даже боимся за ее успех". Эта "нравственная" пьеса обращается за сюжетом к репертуару испанской комедии "плаща и шпаги"; в ней развратник, победоносный герой прежних комедий, терпит в конце заслуженное наказание. Но Ванбру, повидимому, все-таки чувствовал себя выбитым из колеи новыми требованиями к театру. Он решил пойти по линии наименьшего сопротивления: стал переделывать комедии Мольера и Данкура.

Ту же эволюцию претерпел и Фаркер. Первая его пьеса - "Любовь и бутылка" (Love and a Bottle, 1699*) лучше всего выражает его подлинное направление и, так же как и первые комедии Ванбру, написана в духе драматургии Реставрации. В следующих комедиях он меняет вехи. Это ему удалось не сразу. В пьесе "Верная супружеская пара" (The Constant Couple, etc., 1699*) и ее продолжении - "Сэр Гарри Вильдер" (Sir Harry Wildair, etc., 1701*) у

него то и дело прорываются легкомысленные, часто цинические речи. Комический эффект лучших сцен "Верной супружеской пары" заключается в том, что сэр Гарри Вильдер принимает почтенный семейный дом лэди Дарлинг за публичный дом и соответственно ведет себя с дочерью хозяйки, молоденькой невинной Анжеликой.

Но комедия "Братья-соперники" (The Twin-Rivals, 1702*) уже обнаруживает серьезный поворот. В предисловии к ней автор говорит о том, что существуют проступки, которые достойны кары, но для трагедии они слишком незначительны. Так как их нельзя оставлять безнаказанными, то, очевидно, их надо показывать не в трагедии. Действующие лица в этих случаях слишком мелки для того, чтобы стать трагическими героями. "Что с ними делать? Естественно, они должны стать предметом комедии". Тут уже можно усмотреть первую мысль о новом жанре - о буржуазной драме.

Томас Шэдуэль, который выступал в годы Реставрации как подголосок Этериджа и Уичерли, проделал большую эволюцию и своими последними пьесами, вместе с Ванбру и Фаркером, занимает переходную ступень, ведущую к драматургии нового типа, развитие которой принадлежит уже истории литературы Просвещения. Комедия времен Реставрации оказала известное влияние на реалистическую литературу английского Просвещения. Фильдинг и Смоллет, Гольдсмит и Шеридан многим обязаны Уичерли, Конгриву, Ванбру и Фаркеру. В первой половине XIX века интерес к комедии Реставрации воскресили романтики - Лэм, Хэзлит, Ли Гент.