

Г. Н. БОЯДЖИЕВ

ВЕЧНО
ПРЕКРАСНЫЙ
ТЕАТР
ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Памяти моей матери
Сусанны Артемовны Бояджиевой*

Г. Н. БОЯДЖИЕВ

ВЕЧНО
ПРЕКРАСНЫЙ
ТЕАТР
ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИТАЛИЯ, ИСПАНИЯ,
АНГЛИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1973

Театр эпохи Возрождения — одно из самых ярких и значительных явлений в истории всей мировой культуры. Рассказывая о театральном искусстве Италии, Испании и Англии конца XV — начала XVII века, автор книги прослеживает путь, которым театр нового времени шел к своим высотам. На страницах книги во многом по-новому освещается искусство итальянских импровизаторов, творчество Лопе де Вега, Сервантеса, Шекспира и их знаменитых соотечественников — драматургов и актеров. Книга иллюстрирована репродукциями произведений изобразительного искусства, созвучных духу и характеру театральных творений эпохи.

Художник М. Аникст

Пролог

ЭПОХА, ПОРОДИВШАЯ ВЕЛИКИЙ ТЕАТР

Театр эпохи Возрождения — это живой и мощный исток европейского театрального искусства — на все времена.

Новый театр родился в Италии, родился из переизбытка жизненных сил, из потребности перелить молодую энергию в действо, которое было бы способно само пьянить радостью как бы впервые обретенного бытия. До сих пор бурлящие волны веселья могли лишь на короткий срок уличных карнавалов нарушать строгий распорядок средневековых будней. Такие празднества, отзвенев, уходили в небытие. Теперь же праздничная энергия вырвалась наружу, и ее могучий пульс бился повсюду — кажется, что жить в это время и не чувствовать его в крови было нельзя. Не на ветер же бросались слова: «Умы проснулись! Жизнь стала наслаждением!»

И если задать себе вопрос, в какую сферу искусств должно было вылиться это разливанное море веселья, то ответ ясен: конечно, в сферу театра. Карнавальная игра, став по новым временам своеобразным аккумулятором человеческого жизнелюбия, уже не могла оставаться на своей прежней стадии стихийной самодеятельности и с неожиданной легкостью вошла в берега искусства, став актом живого, непосредственного творчества, обогащенного опытом древних и новых литератур.

Надо сказать, что до этого чудо-момента образованные круги общества, также захваченные порывом эпохи, искали «тайну театра» — публичного лицедейства — и нашли ее для себя в инсценировке восстановленных сюжетов древней комедии. Из этого зерна родилась новая, во многом оригинальная «ученая комедия», но не родился театр. Отдельные любительские спектакли, хотя и были первыми ласточками, весны они все же не делали.

Театр по природе своей — искусство массовое и демократическое, и процветать в узких сферах цивилизованных «знатоков»

и «любителей» он не может. Театру, как и весне, подавай всю природу, всю ширь и богатства жизни.

И такой театр действительно родился, получив наименование *commedia dell'arte*, которое по сей день звучит синонимом вечной молодости и неизбывной силы театрального творчества.

В Италии — впервые в Европе — на сцену поднялись актеры-профессионалы и поразили мир яркой, сильной игрой, рождающейся тут же, на глазах у зрителя, и чарующей своей свободой, азартом, блеском и остроумием. Но при этом нужно помнить, что комедия дель арте была первым ростком нового театра, и глубоко понять свой век, раскрыть его «тайны» ей было не по силам. Да она и не задавалась такими целями, смысл ее был в другом: отделить новое от ветхого, здоровое от хворого, чтобы дерзко осмеять одно и смело восславить другое. Комедия дель арте мощным заступом поддела золотую жилу — животворящее действие театра и оставила эту жилу открытой — чтобы и другие шли за золотом.

Так в Италии было положено начало театральному искусству нового времени. Произошло это в середине XVI века, а с конца того же столетия последовал мощный подъем драмы и театра на Пиренейском полуострове и Британских островах.

В Испании театр породнился с эпической поэзией и возвел на сцену гуманистический идеал. Здесь был найден сценический синтез волнующей героики, вдохновенного лиризма и буйных буффонад. Народная сцена стала местом, откуда новые герои — натуры сильные, цельные и деятельные утверждали законы чести и благородства, ополчались против деспотизма и низости. Разворачивая перед многолюдной аудиторией стремительное и увлекательное действие и втягивая зрителей в мир стихов и веселья, площадной театр приобщал публику и к строгому кодексу нравственных истин и к беспечальному взгляду на жизнь. Исторически предопределенный разрыв между гуманистической драмой и народной сценой, существовавший на раннем, итальянском этапе, был полностью преодолен. Драматические эпопеи Сервантеса шли «при восторженных и дружных рукоплесканиях зрителей»; число творений Лопе де Вега, перевалившее далеко за тысячу, указывало на их повсеместный и многолетний успех — ведь писались они «на вкус народный». А актерские труппы, как свидетельствовал современник, имелись «почти во всех городах».

Своей вершины театр Возрождения достиг в Англии. Теперь он воистину вобрал в себя все сферы жизни, проник в глубины

бытия. Могучая когорта талантов поднималась будто из-под земли. И главным чудом века был человек из Стратфорда, пришедший в Лондон, чтобы писать пьесы для театра «Глобус». Громкое название театра оправдалось — в творениях Шекспира действительно открылся мир: виднелись исторические дали прошлого, выяснялись главные истины нынешнего столетия и чудодейственно, сквозь пелену времени, проглядывали контуры грядущего.

В величественную эпоху Ренессанса, в эпоху Данте, Леонардо и Микеланджело, маленький флаг, развевающийся над «Глобусом», возвестил о грандиозном свершении. Гений Шекспира слил воедино все ранее достигнутое в драме и на сцене. Теперь за два-три часа на шести-восьми квадратных метрах можно было узреть миры и эпохи. Человеческая жизнь представляла уже не на страницах и полотнах, а как бы сама собой — в страстях и думах реально действующих героев. И оттого познание бытия стало доступней: оно происходило в самый момент переживания зрителей. В растревоженном сердце возгоралась новая мысль.

Возник поистине великий театр.¹

Эпоха, его породившая, не знала себе равных: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством» (Ф. Энгельс).²

Переворот свершился во всех областях общественного бытия — в экономике, политике, науке, философии, литературе и искусстве. Он был итогом длительного процесса: внутри старых феодальных производственных отношений постепенно возникали элементы нового, капиталистического уклада.

Новый мир рождался в обстановке всеобщей революции. В авангарде шла буржуазия, но оплотом, действительной и все-сокрушающей силой движения был народ — бедняки в городах и крестьяне в деревне.

¹ Менее счастливой оказалась судьба театра Возрождения во Франции и в Германии. Франция, богатая театральной культурой в средние века и, казалось, раньше других стран Европы готовая к созданию нового театра, изменив с 30-х годов XVI века направление своего исторического развития, этих возможностей в полную меру не реализовала. Французский театр своего апогея достигает не в эпоху Возрождения, а лишь к середине XVII века, как театр классицизма. Что же касается Германии, то бедственные события истории столь катастрофически нарушили ход ее экономической и социальной жизни, что начавшееся в XVI веке пробуждение сил нового театра было здесь резко оборвано. Свое «Возрождение» немецкий театр переживает лишь в XVIII столетии, в век Просвещения.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 346.

Так со все большей очевидностью раскрывалась темная сторона прогрессивного времени. Великий исторический сдвиг, свершившийся в результате общенародной борьбы против феодализма, оставался буржуазным переворотом. Его историческая миссия ограничивалась сменой одной формы эксплуатации другой, заменой феодальных производственных отношений капиталистическими.

Двойственный характер времени не мог не сказаться и на его идеалах. В культе сильной индивидуальности таилось оправдание черствого эгоизма и хищнического корыстолюбия. Идея свободы оборачивалась для предпринимателя и авантюриста правом попираť все и всяческие моральные и правовые установления.

Даже апологетика природы использовалась в верхах общества для прикрытия самых неумеренных эгоистических вожделений и бесстыдного разврата.

Но при этом надо заметить, что строгое противопоставление «идеального» и «порочного» в сфере сознания и морали веку Возрождения было не свойственно. Вера в благую силу природы не исключала признания тех проявлений человеческого естества, которые с позиций строгой морали являются предосудительными. «Права плоти», вырвавшись из средневековой кабалы, заявляли о себе очень бурно. И воистину радость бытия не была бы радостью без телесных усад, без личного счастья, без полной свободы действий. К тому же одно дело — отдаваться «матери природе», а другое — направлять свой изощренный разум и клокочущие страсти на цели оголтелой наживы, кровавых заговоров, преступных интриг и циничного обмана.

Гуманистическая мысль видела и по мере зрелости все отчетливей раскрывала благородство нового героя, не лишённого слабостей и даже недостатков, но решительно противостоящего злокозненным рыцарям накопительства и честолюбия.

Со временем обнаруживалось, что в мире устанавливается преобладание корыстных и эгоистических страстей, что эти страсти, казавшиеся жестоким пережитком старины, на самом деле являются важнейшими двигательными силами «лучезарного века».

Человек, который еще недавно представлялся «венцом всего живущего», теперь был назван «квинтэссенцией праха», — так говорил Гамлет, в словах которого слышны и отзвуки ранних восторгов перед человеком и последующее горестное разочарование в его природе.

Между этими двумя оценками лежит вся эпоха великого искусства с его движением от Высокого до Позднего Ренессанса, от XIV до начала XVII века, от творчества гармонического, озаренного внутренним идеалом и оптимистической верой,— к творчеству обостренно драматическому и трагедийному, но сохраняющему при этом свою гуманистическую сущность, свою уверенность в конечной победе человека и человечности.

В истории поэзии и живописи Ренессанса этот переход — от светлого восприятия мира и человека к пониманию жестокой правды времени просматривается со всей отчетливостью. Достаточно сопоставить поэзию Петрарки и полотна Боттичелли с «Дон Кихотом» Сервантеса и фресками Микеланджело, чтобы тут же увидеть эти разительные перемены.

Менялся со временем и спектр тонов театрального искусства. Но театр начал свое движение по указанной амплитуде значительно позже других искусств, и смена красок здесь была стремительней, чем в поэзии и живописи.

Рождающийся театр, конечно, был насыщен оптимизмом. Радость била через край, хохот стоял неумолчный. Ведь маски комедии дель арте были не только излюбленными карнавальными персонажами, но и откровенными карикатурами на обанкротившихся хозяев жизни. Чистая стихия комического в Италии уже существовать не могла — в смех ворвались ирония и сарказм. Пусть искусство театра было молодо — зрелым было время, и оно накладывало свой явственный отпечаток на все существующее.

И все же проследить на примере Италии полную эволюцию театрального искусства, подобную движению поэзии и живописи, нельзя.

Начав «время театра», выработав изначальные законы сценического творчества, театр масок не смог органически перерасти в театр живых характеров. Выразив дух времени, комедия дель арте не стала его «зеркалом».

Эстафета была перехвачена театральным искусством Испании и Англии.

Испанский театр, театр Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона в своем движении также был неотделим от времени и его эволюции. Путь от ликующих комедий молодого Лопе до философских трагедий Кальдерона — красноречивое тому доказательство.

Поворот этот столь крут, что драмы последнего драматурга испанского Возрождения выходят уже на самую грань ренессанс-

ной идеологии и даже вступают с нею в противоборство. Тут сказывается воздействие испанской реакции — сильнейшей в Европе и виновной в том, что ренессансный театр в Испании скорее обрвет свою историю, чем органически завершит ее.

Полную и совершенно законченную картину эволюции гуманистической мысли и форм ренессансного искусства можно увидеть лишь на примере английского театра.

Театр в лице своего гения — Шекспира подводит итог всему искусству Ренессанса. На сцене как бы заново проигрывается история человечества. Вновь, этап за этапом, переживаются радости встреч с новым временем и беспечальное прощание с кровавым прошлым. Происходят неожиданные и трагические столкновения с новым «морем бедствий»; мировые катаклизмы находят отклик в духовных прозрениях, и потрясенные герои постигают зло мира, ополчаются против него и гибнут. Но остается жить идеал, мечта. Именно этими страстными мечтаниями о гармонии будущего театр Возрождения и завершает свою историю.

Вступивший на арену истории поздней остальных искусств, он оказался обогащенным всем опытом гуманистической идеологии, всеми выразительными средствами ренессансной образности и увенчал величайшее «празднество духа» ореолом самого жизненного и самого народного искусства.

Но, сказав так, мы обязаны ответить на вопрос: почему театр начал движение позднее других искусств эпохи Возрождения.

Отставание театра по сравнению с поэзией, архитектурой, живописью и скульптурой Ренессанса — один из самых разительных примеров неравномерности в историческом развитии различных видов искусств.

Уже давно наступили новые времена и восторжествовали новые идеалы, а театр коснел в своих средневековых формах и катастрофически отставал от других искусств. Данте Алигьери уже создал «Божественную комедию», через теологические видения которой отчетливо проступали контуры нового мироощущения. Поэт писал по-итальянски, чтобы дать «ячменный хлеб тысячам». Джотто уже расписал стены капеллы дель Арена в Падуе; в религиозных сюжетах находили свое отражение пробуждающиеся творческие силы человека. А рядом с этими величайшими творениями пера и кисти существовали только наивные инсценировки евангельских диалогов и песнопения монахов из секты «бичующихся». Так было на рубеже XIII—XIV веков.

Подобное положение сохранялось по существу и в следующем, XV веке. Не только в Италии, но и по всей Европе шли на городских площадях громоздкие многодневные «Мистерии страстей господних» или «чудеса» о деве Марии. А в это время новая поэзия торжествовала победу за победой. Уже были написаны сонеты Петрарки и увидел свет «Декамерон» Боккаччо. Чосер опубликовал знаменитые «Кентерберийские рассказы», заложив основы новой английской поэзии, а Вийон в своем «Большом завещании» фактически сделал то же самое для французской литературы.

Главные формулы гуманизма были не только высказаны впрямую, но и претворены в поэтическом слове и в пластическом образе. Театр же (даже итальянский) упорно пребывал в прежнем состоянии и цепко держался за свои привычные формы «священных пьес», даже если за дело тут брались сами гуманисты: столь сильна была консервативная традиция театрального искусства.

Оно выставляло напоказ все тот же тип праведника и страстотерпца и настойчиво призывало подражать ему, а в комических эпизодах забавляло толпу показом карикатурных фигур, высмеивая грубую породу человеческую. И в том, и в другом случае — и в мистерии и в фарсе — житейское изображалось как низменное. Считалось, что высокие мысли и чувства могут засветиться в человеке лишь в том случае, если тот сумеет пренебречь земными интересами и через молитвенное откровение прикоснется к богу и растворится в нем. Театр еще дремал глубоким сном.

Причина почти трехвековой задержки таилась, как это ни парадоксально, в той особенности театрального искусства, которая на следующем этапе стала его главным достоинством: в массовости, демократизме.

До тех пор пока новое гуманистическое мировоззрение не проникло в широкие массы народа, театральное действо не могло воспринять новых идей и создать новую образную систему.

Для успеха поэзии и живописи достаточно было относительно небольшого круга любителей нового искусства — поэт и художник, поддержанные знатоками и меценатами, уже могли творить. Другое дело — театральное искусство, непосредственно зависящее от массового восприятия и нуждающееся в большой аудитории, как живой организм в воздухе. Симптоматична судьба итальянской «ученой драматургии»: популярная среди

людей, вкусивших новые знания, но чуждая театральной толпе, она так и не породила большой национальной театр Ренессанса.

Народ в своей массе еще оставался на стадии средневекового мировоззрения и если выражал новые социальные требования, то чаще всего в формах религиозных еретических движений. Знаменитое флорентийское восстание Савонаролы 1494 года — лучшее тому доказательство. В этой приверженности массового сознания религиозным формам и надо искать объяснение того, что старые евангельские сюжеты мистериальных представлений удовлетворяли народную аудиторию куда больше, чем ей чуждые, позаимствованные из латинских источников, «ученые пьесы».

Новые идеалы родились. В поэзии было сказано о человеке то, что со сцены говорилось только о боге: «Прекраснейшее создание, которое когда-либо видел смертный». Старое испытанное слово «добродетель» у гуманистов неожиданно обрело новый смысл, ныне понятие «virtu» включало в себя не «послушание», «терпение» и «смирение», а «достоинство», «доблесть» и «образованность» человека. Еще большую метаморфозу пережила «любовь». Ранее допускавшаяся лишь как любовь к богу и посрамленная как чувственная страсть, она возвращалась человеку и даже объявлялась «возбудительницей дремотствующих умов» (Боккаччо).

Мадоннами пробудившегося века стали Флора и грации «Весны» Боттичелли, символизирующие собой поэтическую слитность человека и природы, красоту жизни, возвышающую силу искусства.

Свежие ветры были столь сильны, что поэт Анджеоло Полициано, близкий друг Боттичелли, наконец-то возвел на сцену творения своей фантазии — случилось это в конце XV века. Но представление «Сказание об Орфее» было скорее претворенной в пластическую форму поэзией или ожившей живописью, чем живым драматическим действием. И подчинялось оно мистериальным канонам.

Нужна была демократизация гуманистического идеала.

С ходом истории, с обострением классовой борьбы авторитет религии падал, и народные движения меняли свои христианско-аскетические и уравнивательные идеи на все более осознанные социальные требования. Политика и философия вытесняли старые теологические формулы, и в этом процессе секуляризации общественной мысли огромную роль играл поздний гуманизм. Утопические «государства» и «общества», создаваемые в фанта-

зии Томаса Мора, Кампанеллы и Рабле, были откликом на народные мечты об идеальном строе жизни, который при всей своей фантастичности создавался уже без участия небесных сил и мистических видений — на земной, разумной основе. И хотя в народе грамотеев встречалось еще очень мало и редко кто читал эти книги, писались они с расчетом на тех, о ком печалились авторы «Утопии», «Города-солнца» и страниц о «Телемской общине».¹

В этот период демократизации гуманизма площадная сцена взяла на себя важнейшую роль проводника новой идеологии и новой поэзии в самую гущу народную. Ни одно другое искусство с такой грандиозной задачей справиться не могло. Только в театре, где голосам поэта и актеров часами внимала огромная толпа простолюдинов, происходило это чудо, и «семью хлебами» — духовными дарами гуманизма — можно было накормить воистину весь народ. Писал же современник англичанин: «Театральные представления и невежд просветили, и неученым дали возможность узнать многие знаменитые истины. . .» Но это было сказано уже в начале XVII века. Для того чтобы сцена стала форумом «знаменитых истин», нужно было время и время.

Есть глубокая закономерность в историческом чередовании доминирующих видов искусства. Для эпохи Ренессанса это движение от поэзии к живописи и скульптуре, а затем к театру.

Провидением идеала начала поэзия — «Божественная комедия» Данте. Над конически расположенными кругами грехопадений, как их прямой и абсолютный антипод, высились сферы духовных совершенств; их венчала «Любовь, что движет солнце и светила».²

Торжество добра и истины над заблуждением и злом утверждалось как непреложный закон бытия. Идеал был определенным и незыблемым.

Передать этот идеал «во плоти» сделали своей высшей целью живопись и ваение. Гармония духа нашла свое выражение в пластическом образе совершенной красоты «il bel corpo ignudo».³

¹ Глава об утопическом строе из романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Завершая пролог к своей книге, Рабле писал: «Итак, мои милые, развлекайтесь и — телу во здравие, почкам на пользу — веселитесь, читая мою книгу. Только вот что, балбесы, чума вас возьми: смотрите не забудьте за меня выпить, а уж за мной дело не станет» (Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1966, с. 44).

² Заключительная строка третьей части «Божественной комедии» Данте — «Рай».

³ Прекрасное нагое тело (итал.).

В сотнях, тысячах полотен, статуй, фресок, со стен дворцов, в храмах и на улицах сиял этот идеал нового гармонического человека.

Пластические искусства первыми передали и великую встревоженность за судьбу идеала. «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи была уже полна этой предгрозовой атмосферой. Гармония рушилась, в совершенный мир вторгались злые силы.

Живопись и скульптура, достигшие своих высот, предвещали взлеты еще не родившегося театрального искусства.

Явившись почти за сто лет до шекспировских героинь, Мона Лиза Леонардо да Винчи таила в своей улыбке глубочайшую психологическую пронзительность, тонкий иронический ум и изысканную женственность будущих Порции или Беатриче. Обладая величайшими живописными достоинствами, портрет был столь живым и «телесным», что современник говорил: «В углублении шеи при внимательном взгляде можно видеть биение пульса».

За восемь десятилетий до шекспировского Гамлета Микеланджело изваял своего Давида, выразив в фигуре этого идеального юноши всепобеждающую силу нового человека, его веру в свой идеал и его глубокую встревоженность за судьбу этого идеала.

Постигая глубины духовной жизни нового человека, пластические искусства ощущали уже и грядущий распад «гармонии».

С алтарной фрески Сикстинской капеллы неслось грозное проклятие силам зла, разрушающим тот лучезарный мир, который сиял на фресках плафона. Фрески Микеланджело говорили о творческих порывах эпохи, ныне безжалостно и преступно попираемых.

В век предельно обострившихся противоречий содержание, атмосфера и колорит живописи со всей очевидностью драматизировались.

Трагическое напряжение и динамика сюжетов Микеланджело, взмятенные, клочущие души на картинах Эль Греко как бы предвещали скорое рождение того великого искусства, в котором драматическое является уже самой его сутью.

И действительно, в конце XV века в Италии начинают пробиваться ростки нового театрального искусства.

«Время театра» наконец-то пришло. На рубеже XVI и XVII веков в Испании и Англии он занял первенствующее положение среди других искусств. И произошло это потому, что драма — эта сердцевина театра — оказалась наиболее органиче-

ской формой для выражения драматизма самой действительности.

Драматическое искусство смогло наиболее явственно передать катаклизмы времени, столкновения его противоборствующих сил и развернуть самую действенную борьбу за идеал.

Идеал демократизировался. Сцена устанавливала живые, непосредственные связи между гуманистической мыслью и воззрениями народа. Согласно древней формуле, театр, «развлекая, поучал».

Он успешно справлялся с этой задачей, потому что, будучи детищем новой гуманистической культуры, имел своими истоками народные зрелища и, возродившись, стал жадно питаться огромным запасом народного поэтического творчества.

Это органическое скрещение гуманистического и народного позволяло театру легче, чем другим искусствам, вступать в контакты с массами и определенной выразить в своих творениях народную позицию. Взгляд, чуждый массам, был бы ими не понят и отвергнут. А спектакль, покинутый зрителями, как художественный фактор уже не существует.

Итак, рождение нового театра предопределили «зрелость времени» и «зрелость масс». Общеизвестна высокая оценка деятелями театра Возрождения народных суждений и народного вкуса. Народ густой толпой стоял перед подмостками итальянских импровизаторов, заполнял испанские корралы и театральные дворы на левом берегу Темзы. По ходу увлекательных представлений зрители-простолюдины усваивали новое мировоззрение, которое не расходилось с их пониманием добра и зла, чести и бесчестия. Собственные позиции народная аудитория угадывала и в расстановке борющихся сил новой драмы, когда герой восставал против древних зол — коварства и деспотизма или сталкивался с новейшими проявлениями цинизма и корыстолюбия. И сам этот герой по духу своему был близок народной аудитории — жизнелюбивый, пылкий, деятельный в комедиях и бесстрашно ищущий истины, благородный и сильный в трагедиях.

Связь театра с народом была изначальной и животворной: как ни прекрасны были идеи и образы ренессансной драмы, они зажили полноценной жизнью только после того, как оказались привитыми к жанрам народных зрелищ. Именно в этом смысле нужно понимать известное пушкинское выражение: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное». Не только беззаботное дитя карнавала — комедия дель, арте могла

похвастаться народным происхождением. Народны истоки даже самой философской трагедии Ренессанса — «Гамлет», имевшей своего «пра-Гамлета» — примитивный дедовский прототип.

Народная средневековая сцена передала новому театру весь свой фарсовый капитал, а также то (немногое), что было отобрано гуманистической драмой из арсенала мистерий и моралите.

Особенно плодотворными оказались связи ренессансной драмы с эпическим творчеством народа. Правда, ранний гуманизм, отдавший все свое внимание воскрешению античной мудрости и красоты, оставил в полном пренебрежении средневековую поэзию собственного народа. Эпический план был совершенно чужд итальянской «ученой драме». В стране Данте не нашлось ни одного автора, который замыслил бы создать в драме нечто подобное «Божественной комедии».

Прикоснувшись к «антеевой земле» — к народному зрителю, новая драматургия открыла для себя и национальный эпос, как могучий источник сюжетов, образов, поэтического языка. Неисчерпаемым богатством для испанской драмы стали героические романсы времени Реконкисты, а для английской — легенды и истории, вписанные в хартии веков или живущие в преданиях седой старины.

Но театр, зрелый плод Ренессанса, питался, конечно, не только соками отдаленных пластов народного творчества: он еще в большей степени зависел от достижений ренессансной поэзии и прозы, а также от обновленной античной литературы. Вбирая весь этот огромный поэтический материал, драма в удивительно короткий срок — менее чем за полвека — совершила стремительный подъем от своих примитивов к «Овечьему источнику» и «Королю Лиру».

Тайна этого взлета была не только в гении Лопе де Вега и Шекспира: эпос, лирика и новелла обучили творцов новой драмы видеть ширь человеческой истории, глубины человеческих переживаний и связанность человеческих судеб.

Так ренессансная драма достигла отражения объективно существующей действительности и внутренних переживаний человека (аспекты эпоса и лирики), раскрытых в своих сюжетных, причинно-следственных связях (аспект новеллы).

Исследуя мир и человека, ренессансная драма, по существу, синтезировала достижения всех остальных видов литературы.

Театр, подмостки которого еще недавно предназначались лишь для грубых увеселений, теперь бесстрашно вынес на пло-

щадь то, что называлось «дантовской темой», — взаимоотношения между миром и человеком. И оказалось, что театральное искусство обладает поразительной емкостью: оно свободно вообрало в себя и античные мифы, и средневековые легенды, и героические романы, и исторические хроники. В комические и драматические сюжеты претворялись композиционные схемы плутовских новелл, романтические мотивы лирических поэм, небылицы народных побасенок и притч. Тематическая и жанровая амплитуда театра была почти безгранична: от буффонного гаерства — до тончайших душевных переливов в духе петраркистской поэзии; от буйных баталий рыцарских поединков — до глубочайших философских раздумий на уровне Монтеня и Эразма Роттердамского.

Силу театра как глубинного исследователя жизни определяли не только синтетический характер драматического искусства и эстетическая емкость сцены, но и способность актера к воссозданию живого человека во всей сложности и многообразии его индивидуальных проявлений.

Гамлет и Фальстаф, Джульетта и Лауренсия сохраняли всю правду жизненно достоверного типа и одновременно содержали в себе огромный «общий смысл».

Этот «общий смысл» был смыслом жизни ренессансного героя, составлял его идеальное начало. Но идеальное выражалось не в идеализации, а в силе и цельности натуры, в бескомпромиссности суждений героя об истинных и ложных путях достижения счастья, в решимости вести борьбу за свой идеал до последнего дыхания — и, если надо, умереть во имя этого идеала. Такого рода характер передавал суть человеческой натуры, ее высшую реальность и не мог иметь в жизни прямых прототипов. Поэтому реализм искусства Возрождения не мог быть реализмом бытового плана, выраженным только в «формах самой действительности».

Конечно, взор художников Возрождения был обращен к жизни и только к жизни, классическая формула — «Искусство — зеркало действительности» оставалась для них главным законом творчества. Но самая жизнь виделась в поэтическом ореоле, когда жизненные краски становятся ярче и гуще. Быт в этом искусстве, сохраняя всю свою реальность, обретал образную силу — она передавала жизненное полнокровие и молодую энергию человеческого бытия.

Такое поэтическое видение жизни требовало создания некой идеальной среды, в которой герой мог жить свободно, по

внутренним законам природы и разума, как бы спасаясь в высоких сферах от прозы и тягот жизни. В этой опоэтизированной среде переходы от реальных картин жизни к фантастическим, сказочным были не только допустимы, но и закономерны. Герои шекспировских комедий жили по преимуществу именно в таких, необычных мирах. А если в испанских пьесах и не было фантастического элемента, то самый накал страстей, наполнявших существование героев, делал эти пьесы одновременно и картинами реальных нравов и поэтической мечтой.

Поэтическая атмосфера — в ее эксцентрическом варианте — царила и в веселых представлениях комедии дель арте. При всей реальности типов-масок, их импровизации и буффонады сохраняли спектакли комедии дель арте в сфере карнавального веселья, которая всегда была и реальной и фантастической.

Поэзия пронизывала собой и мрачный мир трагедий, где гармония представала уже в руинах. Идеальное разрушалось, но продолжало жить — как тоска по гармонии, как стимул титанической борьбы героев. Что же касается отрицательных персонажей, то эти «демоны зла», обладающие огромной энергией, тоже носились на крыльях поэзии, суровой и сумрачной. Грандиозность трагических конфликтов позволяла поэтам смыкать торжествующее зло с разрушительными силами природы, и тут снова переходы из реальной действительности в фантастику были столь же логичны, как и в гармоническом мире комедий.

Своеобразие реализма театра Возрождения заключалось в том, что, включая в «правду жизни» элемент фантастического, театр не создавал сказочных, стилизованных спектаклей. Фантастическое, как и реальное, было порождением одного и того же поэтического воображения. Неземное обладало чертами реального: тень отца Гамлета была «с бородой едва посеребрянной» и вводилась в трагедию не для того, чтобы придать пьесе легендарный, фантастический колорит, а для цели прямо противоположной — для обострения ее исторического конфликта.

Обладая богатейшей образной системой, театр Возрождения мог развернуть на своих сценических площадках все богатства человеческой жизни и духа — трагедии царств, семейные драмы, комическую игру интересов, мог заставить тысячную толпу внимать глубоким философским раздумьям, погружаться в музыку прозрачного лиризма или хохотать над солеными словечками горлопанов-шутов... И над всем этим царила поэзия, которая и была главным выражением жизнеутверждающей правды великой эпохи.

Часть первая

НОВЫЙ ТЕАТР
РОЖДАЕТСЯ

Глава первая

УМЫ ПРОСНУЛИСЬ

ИСКОМОГО ТРИЕДИНСТВА ЕЩЕ НЕТ

Новый театр рождался в Италии.

Рождение это не может быть отнесено к строго определенной дате, имени или произведению. Шел процесс длительный, многосторонний — и в «верхах» и в «низах» общества. Он дал исторически полноценный результат только после того, как было найдено необходимое триединство драмы, сцены и большой публики.

Сначала надо было сломать старое, традиционное триединство: «священных пьес», мистериальной любительской сцены и патриархально настроенной аудитории. И «правофланговым» движения за новый театр выступила новая драма — носительница гуманистического мировоззрения.

Драма дерзко пошла по непроторенной дороге и оказалась на длительное время (в условиях Италии) оторванной от площадной сцены и широкой зрительской массы. Если она и исполнялась на сцене, то только силами просвещенных любителей. Социально однородной была и публика этих зрелищ, даваемых в университетских аудиториях или во дворцовых залах.

Первое звено триединства развивалось без поддержки двух других. Искомый синтез не возникал.

Он будет складываться в низовых сферах итальянской сценической практики. Площадная сцена карнавалов, равнодушная к опытам гуманистической драмы, начнет самостийно впитывать в себя новое ренессансное мировоззрение, не меняя при этом своих фарсовых форм и не отваживая от себя веселящейся карнавальной толпы.

Именно карнавальное шутовство, а не многодумные замыслы гуманистов, стало той плодородной почвой новой театральной практики, которая дала первые ростки профессионального сценического искусства и стала приучать массовую аудиторию к новому, более высокому типу зрелищ.

О первых опытах ренессансной драматургии можно со всей определенностью сказать, что они были творениями пера, но отнюдь не сцены. Вышедшая из материнского лона литературы, гуманистическая драма если и покидала книжные полки, то лишь изредка и без особой надежды на сценический успех. А незамысловатые простонародные фарсы и импровизации карнавальных масок притягивали к себе толпы зрителей, хотя не обладали и десятой долей литературных достоинств писанных пьес. Именно на карнавале забил источник комедии дель арте — этой истинной прародительницы нового европейского театра. Но произошло это через полвека после того, как родилась новая драматургия: так драма и сцена «разделили» между собой XVI столетие, оставаясь соседствующими, а не «единосущими» искусствами.

Надо сказать, что на раннем этапе развития нового театра взаимоотношенность сцены и драмы пошла обоим на пользу. Драма оказалась свободной от примитивов фарсовой сцены, а сцена, то есть исполнительское искусство, лишенное драмы и предоставленное самому себе, получила возможность интенсивно развивать собственные творческие ресурсы.

Стало общим местом упрекать молодую итальянскую драматургию за ее слабую связь со сценой. Но ведь в ином случае авторам-гуманистам пришлось бы приноравливаться к требованиям площадных зрелищ и изменять собственной вере. В такую ловушку и попадали не раз знаменитые поэты XV века — Байардо, Пульчи, Лоренцо Медичи, бравшиеся писать для современной сцены (не забудем — мистерияльной). Обнаруживалось, что их драматургические опыты мало чем отличаются от стандартов «священных действий». Столь же неподходящим жанром для выражения новых гуманистических идей и вкусов оказался и простонародный фарс.

Для того чтобы гуманистическая мысль проникла в драму, нужен был решительный разрыв драмы со сценой. Задача заключалась в том, чтобы поднять драматургический жанр до художественного уровня повествовательной литературы и, сохраняя внешнее различие формы, сблизить их по содержанию, открыть драме ход в современную жизнь, насытить ее реализмом.

Преимущественно «литературному» взгляду гуманистов на драму способствовало многое: и книжный характер трагедий Сенеки — наиболее популярного в Италии драматурга древности, и укоренившееся со средних веков отношение к комедиям Плавта и Теренция как к материалу для чтения и, наконец, сама прак-

тика гуманистических штудий, когда драматургические произведения — латинские и греческие — становились наряду с прозой предметом филологического изучения.

Новая драматургия, чуждая современной сцене, была теснейшим образом связана со своими античными прообразами. В полном согласии с поэтикой Аристотеля и наставлениями Горация драматурги нового времени строго придерживались закона разделения жанров, полагая, что чистые формы трагедии и комедии дают возможность наиболее плодотворного развития их тематики, сюжетов и языка. Всякое же сближение жанров в представлении гуманистов грозило возвращением к той «стилевой анархии», которая царила на подмостках «варварского» средневекового театра.

И действительно, без «самоизоляции» не определилась бы самая природа жанров комедии и трагедии. Тут стабильность эстетических форм была главным условием последующей творческой свободы. Зная законы данного жанра, автор как бы держал в руках компас, помогающий не сбиваться с намеченной стилиевой линии. Знаменательно, что в годы рождения новой драматургии возникало одновременно множество «поэтик» — этих «лоций», с помощью которых драматург мог, не боясь рифов и мелей, совершать свои увлекательные плавания по новым водам. Так что иерархия жанров была продиктована не только пиететом перед древними поэтиками и кастовым предрассудком о высоком и низком стиле — резкое разграничение жанров трагедии и комедии имело еще и собственно художественный смысл. Правда, первые образцы трагедий и комедий, отличаясь жесткой жанровой определенностью, страдали односторонностью и нарочитостью стиля. Поэтому трагическое оставалось синонимом ужасного, а комическое нередко соскальзывало к фривольному. Тем не менее такое жанровое разграничение принесло свою пользу: сферы жизни были поделены, и это облегчало предмет познания.

ГУМАНИСТЫ ПИШУТ КОМЕДИИ...

Деятельность итальянских гуманистов XV века сыграла чрезвычайно плодотворную роль в возрождении античных знаний и искусства и во многом помогла формированию европейской культуры.

Знание стало подлинной страстью этих самоотверженных, пылких людей, и главным источником новых знаний были древние рукописи.

Следуя примеру своих прославленных учителей — Петрарки и Боккаччо, гуманисты XV века с величайшим энтузиазмом занимались выискиванием античных авторов в монастырских кладовых, освобождая «благородных узников» из «таких грязных помещений, в которые не решались бы бросить осужденного на смерть». Из рук невежественных монахов, варварски истреблявших бесценные пергаменты, паладины новой науки спасали творения Цицерона, Плутарха, Тацита, Квинтилиана, Плиния, Петрония, Лукреция. Гуманисты Салутати, Никколо Никколи, Поджо Браччолини сделали собирание древних рукописей и реликвий главной задачей своей жизни. Так были заложены основы первых национальных книгохранилищ — этих подлинных сокровищниц поэзии, философии и истории. За гуманистами следовали поэты и философы — Бруни, Валла, Фичино, Пико делла Мирандола, Леон Батиста Альберти, которые занимались переводами, комментированием античных писателей и конструировали новую философию, находя гибкие и красноречивые формулы для восхваления «божественной природы» человека.

Погружаясь в чтение древних манускриптов, ученые вовсе не отчуждались от бурной общественной жизни века: они выступали деятельными вероучителями новой идеологии, новых знаний. Создавая типовой образ такого проповедника гуманизма, А. К. Дживелегов писал: «Он обладает огромной памятью, даром слова, страстно увлечен всем античным и умеет передать слушателям свой энтузиазм. Он не сидит долго на одном месте. Ему претит однообразие, его все тянет к новому, хотя бы его лекции пользовались величайшим успехом, хотя бы ему предлагались самые блестящие материальные условия. Покидая тот или иной город, он часто сам не знает, куда он пойдет, но только он чувствует, что ему нужно идти, потому что он не видел еще стольких городов, потому что он боится губительного влияния чересчур однообразной обстановки. Это типичный сын Возрождения».¹

Сыны Возрождения занимались толкованием Платона, Аристотеля, Горация, Вергилия, а также Сенеки, Плавта и Терен-

¹ А. К. Дживелегов. Начало итальянского Возрождения. М., 1924, с. 183—184.

ция. Произведения древних драматургов в представлении ранних гуманистов оставались величайшими памятниками старины, прекрасными, поучительными, но, как всякое латинское сочинение, чуждыми непросвещенным людям. Перенос этих произведений на театральные подмостки, в среду простонародья казался делом немислимым, а по отношению к самим древним авторитетам — даже оскорбительным. Ученые знатоки и любители античного искусства ставили перед собой иную цель — лично постигнуть великую старину, слиться с ней душой и телом.

Стало обычаем проводить философские беседы на открытом воздухе по примеру древних: говорить о бессмертии души под сенью лавровых деревьев или читать Вергилия, расположившись на цветущем лугу у журчащего источника.

Особую изобретательность в этом отношении проявил профессор римского университета Помпонио Лето (1427—1497), решивший воссоздать в современном Риме театральные представления по античному римскому образцу. В 70-е годы XV века в саду профессора стали исполнять комедии Плавта и Теренция на языке подлинника.

Эти ли спектакли послужили поводом к обвинению Помпонио в «пристрастии ко всему языческому» или что другое, сказать сейчас трудно, но устроитель первых римских представлений был обвинен в атеизме и заключен в тюрьму. Последовал суровый допрос и даже пытки, но в конце концов судьи пришли к выводу, что в замысле любителя древности «больше игры, нежели серьезной опасности, и что мнимое язычество не шло дальше имен и слов».¹ Помпонио Лето вернули свободу, и он бесстрашно продолжал заниматься со своими учениками любимыми играми.²

Ученая «штудия» Помпонио Лето стала первым собранием любителей, сыгравших комедии Плавта. Персонажи, много веков пребывавшие в положении литературных героев, вновь зашагали по сцене (хотя, наверно, еще не очень уверенно).

Весть об открытии римского ученого вскоре разнеслась по всей Италии. Среди прочих зрелищ при дворах вошло в моду

¹ А. Гаспарини. История итальянской литературы, т. 2. М., 1897, с. 160.

² Любопытно заметить, что среди учеников Помпонио, принимавших участие в его спектаклях, были помимо итальянцев и двое славян — хорват Элий Цервин и поляк Ян Урсин, прославившиеся у себя на родине как ученые-гуманисты.

показывать и комедии Плавта. мода была столь велика, что Плавта на латинском языке сыграли и в Ватикане. Однако латынь понимали далеко не все, поэтому в конце 70-х годов гуманист Батиста Гуарини перевел произведения Плавта и Теренция на итальянский язык. Начался второй период освоения римского драматургического наследия.

Плавтовские герои впервые заговорили по-итальянски в Ферраре. Произошло это в 1486 году, когда на специально сооруженных подмостках в дворцовом саду герцога Эрколе I были даны «Менехмы» Плавта.

Но в придворном спектакле сюжет Плавта оставался поводом для эффектного зрелища, в котором мифологические интермедии привлекали внимание зрителей куда больше, чем само драматическое действие. Достаточно сказать, что в постановке этой, скромной по составу действующих лиц, пьесы принимало участие около двухсот человек. На сцене было выстроено пять домов, а в апофеозе спектакля даже «выплывал» корабль, на котором оба Менехма отправлялись в родные края.

Особой пышностью отличалось празднество по случаю бракосочетания Альфона Д'Эсте с Лукрецией Борджа (1504). Давались уже пять римских комедий с разнообразными интермедиями. Перед началом спектакля по сцене продефилировали сто десять участников представления в великолепных костюмах. Герцогский двор хотел показать публике, что средств на постановку не жалели. Исполнителями выступали молодые придворные-любители обоего пола.

При всей принципиальной важности этого культурного начинания само по себе оно не открывало путей развития национального театра. Постановочная помпа придворных зрелищ, по существу, глушила смысл вновь открытых римских творений.

Несомненно, уроки древности были чрезвычайно полезны. Произведения античных авторов высвобождали театральное искусство из религиозного плена, наглядно демонстрировали схемы логического построения действия. Но все же новое время смогло начать плодотворное освоение опыта римской комедии только после того, как национальные драматурги обратились к современной действительности и проделали тот путь, каким некогда шли Плавт и Теренций. За это плодотворное освоение опыта древности взялись авторы «ученой комедии».

Естественно, что процесс формирования новой драматургии должен был пройти стадию ученичества. Отпечаток древних форм остался на «ученых комедиях» и в пору их зрелости. Об

этом свидетельствует само наименование жанра — *la commedia egudita*. Но сквозь их каноничность все ощутичее стали проступать черты реальности.

Успешное развитие «ученой комедии» определялось тем, что традиционная античная схема — борьба юноши за обладание возлюбленной, охраняемой строгими родителями, и проделки увертливых и энергичных слуг — оказалась удобной для живых зарисовок современного быта. К тому же эта схема гибко подчинялась новым мировоззренческим установкам.

Во время карнавала 1508 года в феррарском дворце поэт Лодовико Ариосто показал свою «Комедию о сундуке». Начало жанру «ученой комедии» было положено.

И точно прорвало шлюзы, долго сдерживавшие животворный поток. В следующем году появляется вторая комедия Ариосто — «Подмененные», а в 1513 году кардинал Биббиена демонстрирует в Урбино свою «Каландрию». В 1514 году бывший секретарь флорентийской республики пронизательнейший Никколо Макиавелли пишет лучшую пьесу эпохи — «Мандрагору». Через двадцать лет одна за другой появляются вольнолюбивые комедии «бича королей» Пьетро Аретино. Комедия бесстрашного Джордано Бруно «Подсвечник» («Неаполитанская улица») венчает драматургию века. Здесь названы только вершины жанра; его представляли десятки пьес.

Было бы наивным объяснять рождение и успех «ученой комедии» одним усердием гуманистов, открывших Плавта и Теренция, или случайным появлением талантов, склонных к драматургическому творчеству. Сейчас же возникает вопрос: почему подобные явления не наблюдались в прежние века?

В том-то и дело, что настал новый век, шестнадцатый — время национальных катастроф и сильнейшего общественного кризиса. Ни о каких иллюзиях гармонического существования уже не могло быть и речи.

Захват турками Константинополя (1453), этой ключевой позиции итальянских купцов в их движении на Восток, открытие Колумбом Америки (1492) и прокладывание Испанией и Португалией новых морских путей в Индию — все это нанесло непоправимый удар экономическому могуществу итальянских городов.

Итальянская торговля, носившая по преимуществу транзитный характер и дававшая огромные прибыли, почти прекратилась. Падение переживала и промышленность. Итальянские купцы и предприниматели стали отходить от торгово-промыш-

ленной деятельности и вкладывать свои капиталы в земельную собственность. Шло явное сближение итальянской буржуазии с феодальной знатью. Восстанавливались феодальные нормы в деревне, куда переходили массы рабочих и ремесленников, попадая в косвенное закрепощение. В стране, которая еще недавно была «первой капиталистической нацией» (Ф. Энгельс)¹, «началось движение в обратном направлении» (К. Маркс).²

В эти же десятилетия Италия, раздираемая политическими интригами и междоусобными войнами, подверглась многочисленным нападениям со стороны сильных соседей — централизованных государств Франции и Испании. Иностранцы захватчики поддерживали феодальные силы страны и поддерживались ими. «Обратное движение» совершалось и в политической области.

В ответ на феодальное перерождение общества, на грабежи и насилия иностранных пришельцев вспыхивали многочисленные народные восстания, которые не прекращались в течение всего XVI века. Особенно значительным было восстание демократических масс во Флоренции в 1527 году. Медичи были изгнаны, а республика восстановлена и героически продержалась три года. Но затем вновь наступила власть тирании, поддерживаемой испанцами и папой.

С 40-х годов XVI века папы и испанские Габсбурги возглавили общеевропейскую реакцию, которая стремилась задавить широкое движение реформации, охватившее в XVI веке большинство европейских стран. В Риме было учреждено верховное инквизиционное судилище (1542), и начались жесточайшие преследования за любое проявление вольномыслия. Тридентский собор, созванный в 1545 году, выработал обширнейшую программу наступления католической реакции по всем странам Западной Европы. Верными «псами господними» выступали иезуиты; создание ордена иезуитов санкционировал папа Павел III в 1540 году. Периодически издавались «Индексы запрещенных книг», чтение неподобающей литературы могло привести к смертной казни. Запылали костры, на которые возводились ученые и философы.

Искусство Высокого Ренессанса вступило в свою позднюю стадию. Светлый жизнерадостный идеал, созданный художниками-гуманистами, еще продолжал существовать, но ему приходилось все активнее защищаться от феодально-католической

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, с. 382.

² Там же, т. 23, с. 728.

реакции. Сталкивались две непримиримо враждующие идеологии. Мир, представлявшийся идеальным, оказался как бы вывернутым наизнанку. Характерные для общественного сознания этого времени трезвость взгляда, сарказм и иронию ярче всего выразила комедия. Правда, «время театра» еще не вступило полностью в свои права. Примечательно, что крупнейшие творцы итальянской драматургии вошли в историю культуры не как комедиографы: Ариосто был величайшим поэтом Чинквеченто, Макиавелли — проницательнейшим политиком, Пьетро Аретино — прославленным публицистом, а Джордано Бруно — великим философом. Да и вообще литературный театр итальянского Возрождения при всех своих достоинствах явно меркнет рядом с бессмертными творениями резца и кисти.

Но «ученая комедия» зажгла светильник нового театра.

Герои «Комедии о сундуке» (1508) Лодовико Ариосто — работорговец с рабынями, проворные слуги и их легкомысленные молодые хозяева — пришли из мира старинного римского театра. И все же сквозь условные формы античной комедии пробивались ростки живого быта: то стилизованный герой, говоря о разорении отцовского дома, замечал: «...как будто там на постое уже год стояли испанцы», то предлагалось одолжить деньги у «еврея-ростовщика», то следовало такое описание дамского кокетства, какое нельзя было встретить в древние времена: «Без конца крутятся перед зеркалом, любуются собой, выщипывают брови, подкладывают бока и груди...»

Придворный комедиограф отваживался и на более серьезные намеки. Так, например, один из слуг комедии восклицал: «О, я отлично изучил повадки сильных мира сего... Они приказывают слуге стоять у двери и разрешают впускать только шулеров, сводников, разных подозрительных личностей, а честных, благородных граждан гонят в шею...» Эти слова метили, конечно, не в античных правителей.

Итальянская комедия относительно легко находила контакты с реальностью потому, что ее сферами были чувственная любовь и материальный интерес. В «Комедии о сундуке» в центре внимания находился короб с драгоценной парчой. Что же касается любовной страсти, то поданная без всяких лирических излияний, она служила лишь поводом для множества хитроумных проделок. Последнее обстоятельство неожиданным образом сближало новый академический жанр с фарсом.

В первой пьесе Ариосто слуги почти не покидали сцену, и это окрашивало пышное придворное представление в демо-

кратические тона. Помимо традиционной пары плавтовских про-тагонистов в «Комедии о сундуке» присутствовал чуть ли не десяток слуг разных возрастов, темпераментов и талантов. Одни из них действовали самолично, другие выступали сообща. И все были настроены на эпикурейский лад: хором воздавали хвалу господскому вину, готовы были «опрокидывать по целой бочке» и «плясать от радости».

Комическое действие рождалось как бы от переизбытка жиз-ненных сил. И слуги были самыми яркими носителями этой стихии. Их смекалка сплетала хитроумные планы комедии, а их талант и энергия доводили до счастливого финала любовные устремления молодых господ. Оставаясь бытовыми персона-жами, слуги комедий обладали ярко выраженными театраль-ными функциями.

На ранней стадии развития театр еще не скрывал своей иг-ровой природы. Игра была неотделима от правды, и правда могла быть передана только через игру. Представление, лишен-ное всякого рода проделок (сюжет) и ловкого притворства (ли-цедейство), не было бы признано театром. Сказывалась тради-ция фарса: как ни отгораживала себя «ученая комедия» от грубостей народной сцены, полностью обособить себя от низо-вой стихии комического она не могла.

Соотношение гуманистического и фарсового начал будет ме-няться по мере усиления реалистических устремлений комедии, по мере ее совершенствования в плане драматургической тех-ники.

Изучая итальянские комедии XVI века, можно заметить, что их авторы следили не столько за бытовой правдой поведе-ния своих героев, сколько за логикой их поступков, совершае-мых по заданным сюжетным схемам. Сюжетная структура про-изведения имела преобладающее значение. Именно она органи-зовывала, дисциплинировала жизненный материал.

Поскольку в большинстве пьес единственной движущей си-лой действия выступало любовное влечение и все было направ-лено к достижению вполне определенной цели, сюжетные ка-налы тут могли оставаться однолинейными. Условность харак-теров делала героев удобными фигурами для передвижения по лабиринтам сюжета. Усложнение характеров, их многосторон-нее развитие позже привело к большей естественности и про-стоте сюжетного построения.

В зависимости от того, какой из этих путей избирался дра-матургами, определялся и тип комедии — чисто развлекатель-

ной или с элементами реализма и сатиры. В пьесах Ариосто¹ были заложены обе тенденции.

В условиях усиливающейся реакции преобладающее положение заняла развлекательная комедия интриги. Первым образцом такого рода драматургии была «Каландрия» (1513) — комедия Бернардо Довици, будущего кардинала Биббиены. Используя сюжет плавтовских «Менехмов», драматург превратил близнецов в брата и сестру и, для большей пикантности ситуаций, поменял им платья. А так как на долю обоих выпадало немало любовных приключений, то по ходу действия возникало множество комических и не всегда пристойных ситуаций. Комедия была поставлена при герцогском дворе в Урбино со всей возможной роскошью — в великолепных декорациях и с пышными мифологическими интермедиями.

Ориентация на аристократическую публику, атмосфера пиршества и придворных забав, сопровождавших спектакли, не способствовали развитию реалистических мотивов комедии, но все же не убивали их. Шло наступление на аскетизм (парадоксально, что в нем участвовал кандидат в кардиналы) — творение Биббиены было полно жизненного азарта, стремительного действия и беспечного веселья.

Итальянская комедия XVI века выработала некий стандарт динамических сюжетов: здесь постоянно повторялись одни и те же ситуации с подмененными детьми, с переодетыми девицами, плутнями слуг и комическими фиаско влюбленных стариков.

На фоне этих легковесных творений отчетливо выделяется комедия Никколо Макиавелли «Мандрагора»: реалистические и сатирические устремления первых опытов Ариосто она довела до идейной и художественной зрелости.

Жизнь нового века, открывшаяся требовательному и вдумчивому взору, уже не давала оснований для безоблачного счастья. Комическая стихия окрашивалась сарказмом.

«Мандрагора» начиналась пасторальным хором, но нимфы и пастухи, не поймешь, в шутку или всерьез, пели:

Недолги жизни годы,
и мукам нет числа,
что смертным причиняют сто́лько зда,
что мир погряз в обмане,

¹ Помимо «Комедии о сундуке», Ариосто написал еще четыре комедии: «Подмененные» (1509), «Студенты» (1518—1519), «Чернокнижник» (1520) и «Сводня» (1528).

и бед не видит тех,
что превращают всех в объект страданий.¹

После такой мрачноватой канцоны разворачивалось действие, полное веселого задора, но и подтверждающее, что «мир погряз в обмане».

Время и место действия комедии — современная Флоренция. Глупый и богатый доктор прав мессер Нича попадает в хитро расставленные сети интриги. В его красавицу жену Лукрецию влюбляется юноша Каллимако и с помощью плута Лигурио достигает желанной цели. Хитрецы используют то обстоятельство, что мессер Нича страстно хотел иметь сына, супруга же его оставалась бесплодной. Назвавшись знаменитым врачом, Каллимако заявляет, что ему ведомо чудотворное средство от бесплодия: женщина должна принять настой корня мандрагоры, и рождение ребенка обеспечено. Но «первый мужчина, который будет иметь с ней дело после того как она примет это питье, умрет в течение восьми дней». Мессера Нича такая перспектива не устраивает. Тогда ему предлагают выход: в спальню к мадонне можно подсунуть первого попавшегося бродягу — пусть себе потом умирает. Зато после первой ночи яд мандрагоры уже безвреден. Нича согласен. Как ему, бедняге, догадаться, что этим «первым попавшимся бродягой» будет Каллимако.

Простодушный муж легко попался на удочку. Разумную и добродетельную Лукрецию провести не так-то просто. Из хитрой затеи ничего бы не вышло, не возмись за дело монах — фра Тимотео, духовник Лукреции. Толкая женщину на любовную связь, монах лицемерно заявляет: «Я провел более двух часов над писанием, исследуя этот случай, и после внимательного изучения я нахожу многое в частности и в общем, что может быть истолковано в нашу пользу». «Что же касается самого действия, то сущая басня, будто это грех, ибо воля наша согрешает, а не плоть; жена грешит, если причиняет неудовольствие мужу, а вы угождаете ему; грех в наслаждении, а для вас это только неприятность». Завершаются эти назидания патетической фразой: «Ваша цель обрести для рая новую душу и убоготворить своего супруга».

Золотые слова (за них заплачено 300 золотых флоринов!). И они оказывают свое действие. Лукреция дает себя убедить.

¹ Н. Макиавелли. Мандрагора.— Цит. по кн.: Комедии итальянского Возрождения. Пер. Н. Ракинга. М., 1965, с. 267.

При всей анекдотичности сюжета комедия жизненна; подобная ситуация не возникла бы, не будь нравы столь испорчены. Мессер Нича, этот «самый большой олух Флоренции», обзавелся столь красивой женой только потому, что он обладатель немалого капитала. Немногим привлекательнее мать Лукреции, способствующая обману; «продувная баба», со склонностями сводни, к тому же одураченная иезуитской казуистикой монаха. Но особенно низок и подл сам монах, о котором говорится: «Узнай одного из них, и ты узнаешь всех».

Как ни глуп мессер Нича, он попался на удочку все же из благих побуждений. Как ни нагл Каллимако, его действиями все же двигала любовная страсть. Фра Тимотео вел свою игру, преследуя лишь один грубый расчет. И средством достижения прибыли тут была не хитроумная проделка, а циничное использование «слова божьего».

В списке предшественников мольеровского Тартюфа фра Тимотео стоит на первом месте.

Растрепанной морали церковников Макиавелли противопоставляет естественную мораль, выраженную в страстном чувстве Каллимако. Лукреция, убедившись в глупости мужа и подлости духовника, соглашается признать умного, пылко и ловкого Каллимако своим «господином, защитником и руководителем». Торжествует чисто ренессансное начало, торжествует «природа» — ведь молодой Каллимако имеет больше прав на любовь юной Лукреции, чем ее муж — тупой богач Нича.

Так на сцене зазвучал гимн свободному чувству: Макиавелли вывел комедию на линию идейной борьбы. В поход против запретов и ограничений шла сама плоть — здоровая, сильная, неотделимая от добрых начал человеческой природы, от самых дерзких и светлых порывов ума.

Сила прогрессивного мировоззрения на первом этапе его развития была именно в этом единстве интеллектуального и чувственного. Книжному схоластическому мудрствованию противопоставлялся живой, радостный взгляд на жизнь.

Сатирическая комедия получила свое дальнейшее развитие в творчестве двух выдающихся авторов XVI века — публициста Пьетро Аретино (1492—1556) и философа Джордано Бруно (1548—1600).

Пьесы Аретино «Кузнец» (1533), «Придворная жизнь» (1534), «Таланта» (1542), «Лицемер» (1542) и «Философ» (1546) решительно удалялись от плавтовских образцов. Драматург признавался, что в его творениях «классический стиль

в должном порядке не соблюден, ибо в Риме живут на иной манер, чем в Афинах».

По части содержания произведения Аретино обнаруживают явное преимущество над комедиями интриги: здесь выведено множество современных типов и в сатирическом освещении даны живые картины нравов. Но в сценическом отношении эти пьесы проигрывают.

Жизненные наблюдения не укладывались в прокрустово ложе стандартной сюжетной схемы. Возникла альтернатива: сценичность за счет жизненности или богатство жизненных зарисовок за счет разрушения сюжетной цельности. Верный своему публицистическому темпераменту, жадный до жизненных впечатлений, Аретино жертвовал сценичностью ради реализма.

Сильным сатирическим запалом обладала и последняя комедия итальянского Возрождения — «Подсвечник» Дж. Бруно (1582). Изображая в своей пьесе развратников, педантов и шарлатанов, драматург обличал воцарившиеся в обществе распутные нравы и алчную жажду наживы. Но композиция пьесы была далеко не совершенной.

Так складывалась парадоксальная ситуация: для того чтобы комедия получила свое дальнейшее развитие, сблизилась с действительностью, ей нужно было отказаться от тех свойств сценичности, которые она с таким трудом (усваивая античный опыт) накопила. Она вернется к ним на новой фазе своего бытия, когда сама жизнь, отраженная в органичных ей конфликтах, будет подсказывать сюжеты для пьес. Тогда богатейший материал наблюденного в реальности и созданного в воображении обретет форму четкого и целенаправленного театрального действия. Но произойдет это уже не в Италии.

XVI век двигался к своему концу, реакция в стране нарастала, и зловещим пламенем костра, на котором был сожжен в Риме Джордано Бруно, открылся следующий, XVII век.

Жанр сатирической комедии в подобной общественной атмосфере закрепить свои реалистические достижения, конечно, не мог. Развитию итальянской литературной комедии препятствовала к тому же ее изолированность от живой практики сцены. И все же «ученая комедия» сыграла выдающуюся роль в истории западноевропейского театра: это она воскресила великий опыт античной комедии и, направив театр в сторону реализма и общественной сатиры, стала исходным моментом для формирования новой европейской комедиографии.

Вторым жанром гуманистической драматургии была трагедия.

Итальянские гуманисты усиленно занимались изучением наследия Сенеки; затем в орбиту их интересов попали греческие трагики — Софокл и Еврипид. Под воздействием названных античных авторов и родилась итальянская трагедия Ренессанса, первым образцом которой явилась «Софонисба» Джанджорджо Триссино (1515).

Триссино был образованным эллинистом, глубоким знатоком древнегреческого театра. Сочиняя собственную трагедию, он ориентировался на творения Софокла и Еврипида. В «Софонисбе» использовались все компоненты античной трагедии — хор, наперсники, вестники, отсутствовало деление на акты, соблюдались законы трех единств и трех актеров. Но в трагедии не было главного — значительной общественной темы, динамики страстей, целостного действия.

Хотя мотив свободы, мелькнувший в финале, свидетельствовал о том, что у итальянской трагедии были поползновения выйти на дорогу большой гражданской тематики, эта тематика осталась за ее пределами. Современная аудитория интересовалась трагическим жанром или в плане чисто академическом, или же с расчетом найти тут пищу для «потрясений».

Такую пищу итальянская трагедия давала с избытком, все явственнее тяготела к кровавым сюжетам Сенеки. Современник Триссино — Джованни Ручеллаи в своей трагедии «Роземунда» поначалу отталкивался от софокловской «Антигоны»: Роземунда, вопреки запрету царя Альбоина, хоронила своего отца, сраженного самим царем. Но тема столкновения морали и закона развития не получала. Сюжет сворачивал на романтическую стезю: царь Альбоин, воспылав страстью к Роземунде, принуждал ее к браку и во время свадебного пира заставлял испить вино из черепа ее отца. Влюбленный в Роземунду рыцарь Альмагильд убивал царя.

Знаменательно, что итальянская трагедия лишь изредка обращалась к мифологическим сюжетам, — ее больше интересовали исторические легенды, повествующие о жестокой борьбе внутри царских родов, об убийствах, изменах, отравлениях, о диких страстях, свирепой мстительности и кровосмесительных браках. Всюду действовала роковая страсть: любовь рушила все моральные преграды, а ревность толкала на злодеяния.

Новая трагедия стремилась «захватить дух» зрителей. Отец убивал детей своей дочери, рожденных от тайного брака, и подносил ей на блюде их головы и руки, потрясенная дочь убивала отца и закалывалась сама («Орбекка» Дж. Чинтио, 1541). Жена, брошенная мужем, заставляла соперницу убить прижитых от него детей, после чего убивала ее и посылала мертвые головы своему мужу; муж, в свою очередь, обезглавливал любовника жены. К финалу жестокосердные супруги отравляли друг друга («Далида» Л. Грото, 1572).

«Трагедии ужасов» ошеломляли своими кровавыми сценами, не пробуждая мысли, не ставя вопросов о смысле жизни и обязанностях человека. Исполняемые силами любителей, эти произведения пользовались известной популярностью в обществе, где цинизм и жестокость стали нормой существования.

Мрачная житейская философия об изменчивости судьбы, непрочности счастья, бренности всякого величия, проводившаяся в этих пьесах, открывала возможности для проявления самых необузданных страстей. Все это отвечало упадочным настроениям и вкусам аристократического общества времен феодально-католической реакции.

Единственным произведением, проникнутым идеями свободы и гражданственности, была «Трагедия о Горациях» (1548) Пьетро Аретино. Знаменитый памфлетист и комедиограф избрал для своей пьесы патриотическую историю, рассказанную древнеримским писателем Титом Ливием. Военный спор между Римом и соседней Альбой решался в поединке трех братьев Горациев с тремя братьями Куриациями. В битве погибли двое Горациев и все Куриации — торжество младшего Горация приносило победу Риму.

Драматург строил свою трагедию по античным нормам; здесь участвовали наперсники, вестники и хор, а слово преобладало над действием. Самая обрисовка характеров была по преимуществу риторической. Но при всем том «Трагедия о Горациях» обладала внутренней динамикой, которую порождал не только драматизм основной ситуации, но и острые столкновения политического и этического начал. Первая половина трагедии носила драматически напряженный характер. Вслед за радостной вестью о победе Горация происходит сцена столкновения героя со своей сестрой Челней, невестой одного из Куриациев. Челня, обезумев от горя, клянет Горация и называет его убийцей, разгневанный Гораций в порыве возмущения убивает сестру (за кулисами) и при этом говорит:

И так окончит каждый — коль посмеет
Оплакать гибель Родины врагов.

Вторая часть трагедии имела свою драматическую опору в споре о том, виновен или невиновен Гораций. В зависимости от ответа на этот центральный вопрос Гораций предстал то национальным героем, то жестокосердным убийцей.

Гораций — спаситель родины, любимец толпы; ему покровительствует сам царь. Но он убил сестру. Что это — поступок справедливо разгневанного патриота или злодейское пролитие родной крови?

Персонажи трагедии в пространных монологах рассказывают о том, что свершается за сценой. Вот Гораций предстал перед царским судом: «Он обезоружен, без лат, но чело его сияет доблестью и силой, а когда он улыбается, кажется, что это улыбается солнце».

Приходит весть о том, что суд приговорил Горация к казни. С покрытой головой и с петлей на шее его повели к виселице, но поднялась чернь и отбила Горация у его палачей.

Снова разгорелся горячий спор. По словам вестника, «мнения бушевали как волны», и «как утес в море» стоял неколебимый в своей уверенности герой.

Все ждут решения народа, которого изображает хор. И тут действует старая латинская формула: *Vox populi — vox Dei* (глас народа — глас божий). Раздается голос с неба.¹ Он призывает народ сменить гнев на милость, а затем, обратившись к Горацию, требует, чтобы тот склонил голову перед народом. Пусть Гораций очистит себя от греха — чтит Закон, любит царя, родину и родителя. И пусть будет воздвигнут храм — не только в честь погибших братьев Куриациев, но и в честь преданно любившей Челии.

Народ, «склонившись к жалости», решает простить Горация, но требует от него очистительного жертвоприношения: он должен ежегодно с покрытой головой являться на могилу сестры и молиться за нее.

Гордыня Горация сломлена, он признается, что страшится богов, любит народ и готов внять его голосу. Он молит только об одном: чтобы не эти унижения, а его доблесть осталась в памяти народной. Ведь, совершив подвиг, он спас родину

¹ Любопытно наименование этого символического персонажа: *Voxe udita in aëria* — Голос, раздающийся в воздухе.

и заслужил бессмертную славу. Народ советует Горацию новыми подвигами преодолеть душевную горечь.

В суровом сюжете Тита Ливия Аретино искал примирения между патриотическим и гуманистическим началами и если не самими характерами, то столкновениями различных убеждений доказывал возможность гармонии между государственным долгом и человечностью.

Событийная скудость трагедии (особенно ее второй части) способствовала более внимательному исследованию внутреннего мира героев. Каждый из них, будь то сам Гораций, его отец Публий, царь Тулий или Челия и ее кормилица, по-своему воспринимал сложившуюся трагическую коллизию.

Так на раннем этапе созревания жанра статичность обнаруживала свой положительный смысл. Несценичная ситуация — столкновение различных мнений — давала возможность ввести в драматическое действие мысль, во всех поворотах, в динамике ее развития. До сих пор драматический жанр такой нагрузки не выдерживал: казалось, что интерес трагического сюжета могли поддерживать только кровь, яд, злоба и месть. Мысль же оставалась прерогативой философии и литературы. Теперь она вошла в драму — в своем первичном, логическом виде, чтобы со временем, завладев внутренним миром героя, стать подлинной идеей действия.

Лучшая трагедия итальянского Ренессанса не была показана зрителю и оказалась основательно забытой. Лишь через сто лет без малого под пером Пьера Корнеля сюжет Тита Ливия обрел славу. Во времена же Аретино идеи о всеилии народа и о героическом служении родине не имели своей опоры в общественной и политической жизни страны.

Пагубного воздействия «трагедии ужасов» не избежало и наиболее поэтичное создание итальянского театра XVI века — «Король Торисмунд» (1586) знаменитого поэта Торквато Тассо.

Раздробленная Италия билась в тисках реакции. Былой престиж был потерян. Положение Италии никак не походило на то, что переживала Испания, героически завершавшая освобождение страны от мавританского ига, или Англия, одолевшая силы феодализма, победоносно выступившая против испанской агрессии.

Трагедия, насыщенная героической тематикой и страстным патриотическим чувством, в условиях Италии развиваться не могла.

В век, когда комедия клонилась к упадку, а трагедия не вышла на большую дорогу искусства, победительницей на драматургической арене оказалась пастораль.

Поначалу пасторальное направление, имевшее своей «моделью» «Буколики» («Пастушеские песни») Вергилия, получило наиболее яркое выражение в поэзии — в произведениях Боккаччо («Амето», «Фьезоланские нимфы») и в лирике петраркистов. Но вскоре родился и новый драматургический жанр.

Если в трагедии главенствовала роковая страсть, а в комедии преобладало чувственное влечение, то в пасторалях царила «чистая любовь», представлявшая вне конкретных жизненных связей как некий поэтический идеал.

Чувство, освобожденное от гнета средневекового аскетизма, рождало ощущение гармонии, единства человека и природы. Эту гармонию пастораль выразила не только в словах и музыке, но и в картинах живого действия.

Пасторальная пьеса «Сказание об Орфее», написанная Анджело Полициано в 1471 году для дворцового празднества в Мантуе, стала первенцем итальянской сцены.

Каждая строка «Сказания» дышала новым жизнеощущением. Сладостная гармоническая поэзия петраркистов соседствовала у Полициано с простодушными, но яркими мелодиями народной поэзии, которую юный поэт почитал, быть может, не меньше, чем античные образцы. Общий тон произведения говорил о том, что зародилось оно «среди танцев, празднеств и пиршеств» (Де Санктис).

Пьеса звучала гимном любви и природе. Со сцены впервые и в полный голос утверждалась облагораживающая сила любви.

Всемогущее чувство вспыхивало в сердце молодого пастуха Аристея:

Мой голос сладостный услышь, дуброва,
Коль Нимфа моего не слышит зова.
Прекрасной ей что до моей свирели?
Она глуха для жалоб безнадежных.
Вон и стада, стеная, присмирели
И не хотят у светлых струй прибрежных
Смочить копыт и трав коснуться нежных.
Так жалко им их пастуха младого.
Мой голос сладостный услышь, дуброва!

(Перевод С. В. Шервинского)¹

¹ А. Полициано. Сказание об Орфее. М.—Л., 1933.

В вольном течении стихов человеческое чувство и живое дыхание природы сливались воедино. Концона Аристея — одна из жемчужин лирической поэзии итальянского Возрождения.

Рядом с облагороженным пастухом Аристеем существовал простоватый пастух Тирс. Изнеженная лирика соседствовала с немудреной крестьянской речью, чарующей свежестью красок. Поймав убежавшего теленка, Тирс искренне радовался:

Попался. На петле привел находку!
А то уж он бодать меня кидался,
Хотел вспороть мне самую середку,
Но все же с ним до хлева я добрался.
Могу сказать, себе набил он глотку.
На ниве хлебной так наполнил брюхо,
Что сам перевести не может духа.

Спасаясь от преследования Аристея, Эвридика наступала на ядовитую змею и погибала. Орфей в отчаянии спускался в ад за своей возлюбленной и сладкогласным пением смягчал сердца его владык. Плутон и Прозерпина возвращали Эвридику Орфею, но по пути из ада он вновь терял ее и клялся вовек не знать женщин. В финале представления певец становился жертвой вакханок, безжалостно растерзавших его за пренебрежение к женщинам.

Пьеса в полный голос прославляла любовь и природу — Орфея казнили именно за сопротивление ее законам, а кровь певца, «питающая травы луговые», символизировала его возврат к природе.

«Сказание об Орфее», этот классический образец ренессансной лирики, строго говоря, являлось не драматическим произведением, а драматизированной композицией стихотворений — монологов и дуэтов — и музыкальных номеров, чередующихся согласно движению мифологического сюжета.

Но, как всякое действие, «Сказание» должно было иметь свою, хоть и примитивную, драматическую конструкцию. И вот тут на помощь поэзии, пронизанной чуть ли не языческими тонами, приходил современный, то есть религиозный театр. Первенец новой итальянской драматургии еще находился в полной власти мистериальных форм. По традиции пьеса начиналась с пролога, только произносил его не христианский проповедник, а мифологический бог. Действие, опять-таки по средневековому канону, меняло свое место, деления на акты не существовало, а перед репликой персонажей стояла, как в мистерии, описательная ремарка и обязательное: «Говорит так». Аксессуара-

ром мистериального театра была и отсеченная голова, которую выносили на сцену вакханки.

Введение лирической тематики в форму «сасга» стало широко практиковаться на дворцовых празднествах. Пасторальные сюжеты, сплетаясь с мифологическими, нередко становились поводом для пышных восхвалений владетельных особ. «Сасга», преобразованная на светский (точнее великосветский) манер, конечно, путей для новой драматургии не прокладывала.

И все же процесс брожения шел и в этих стародавних формах: «Сказание об Орфее» Полициано — яркое тому подтверждение. В противоречивом сочетании нового содержания и старой формы ведущее начало принадлежало содержанию. В ходе развития театра оно неминуемо должно было отыскать для себя адекватную форму.

Поиски эти лежали в направлении, уже проложенном старшими жанрами. Речь идет об уроках античного сюжетосложения, успешно освоенных литературной драмой.

Постепенно вместо элегически расслабленного, медлительного — в смене своих картин — действия в пасторали появляется стремительно движущийся сюжет, полный драматических поворотов и душевных треволнений. Теперь страсть не только волнует героев, но и толкает их на решительные, а то и сумасбродные поступки. Из всех жанров пастораль оказалась, пожалуй, сценически наиболее напряженной. Сказывался опыт, перенятый у трагедии и комедии.

В атмосфере общественного застоя, который не благоприятствовал развитию трагедии и комедии, пастораль стала излюбленным жанром. Она приносила отдохновение от мирских забот. Она создавала видимость желанной гармонии.

Пастораль, с ее изнеженными пастухами и пастушками, олицетворявшими собой благородство «избранных натур», с ее исключительным интересом к любовным переживаниям, с отчужденностью от всего реального, грубого и пристрастием ко всему изысканному, изображала в идеализированной форме куртуазные, аристократические нравы.

Расцвела пастораль в придворной Ферраре. Здесь были показаны пастушеские пьесы — «Эглэ» Джиральди Чинтио (1545), «Жертвоприношение» Агостино Беккари (1554), а также «Аминта» Торквато Тассо (1573) и «Верный пастух» Джованни-Батисты Гуарини (1585).

Наибольшей поэтической силы жанр пасторали достиг в «Аминте» Торквато Тассо.

Герой этой пьесы, пастух Аминта, после ряда драматических перипетий покорял сердце гордой Сильвии, презирающей мужчин и отдавшей служению богине девственности Диане. Несмотря на аристократизм своих воззрений, Тассо все же сохранял здоровое ренессансное мироощущение. Он пылко прославлял любовь, способную преодолеть все препятствия. И лишь легкая дымка меланхолии, обволакивающая сценическое повествование, говорила о том, что «Аминта» — дитя не расцвета культуры Возрождения, а ее заката.

Итальянская пасторальная драматургия была образцом, по которому создавались пастушеские драмы во всех странах Европы. Хуан дель Энсина в Испании, Джон Лили в Англии, О де Ракан и Александр Арди во Франции — наиболее прославленные авторы пасторалей. К этому списку можно прибавить еще и имена создателей пасторальных романов — Сервантеса, Лопе де Вега, Д'Юрфе и других. При всей своей стилизованности пастораль имела немалое историческое значение. В пасторальных пьесах (и романах) зазвучала прекрасная поэтическая речь, открылась возможность заглянуть во внутренний мир персонажей, а нравственный идеал, пусть еще в форме рыцарского служения даме, был возведен здесь в норму поведения героя.

ДОМА БЕЗ ПОСТОЯННЫХ ЖИЛЬЦОВ

Непременным эстетическим законом существования комедии, трагедии и пасторали была их резкая жанровая разграниченность. Для сценического воплощения каждый жанр имел раз и навсегда установленное декоративное оформление. Для трагедии — дворцовая площадь, для комедии — городская улица, для пасторали — роща с ручьем.

Декоративное убранство определяли не сюжеты пьес, а их стилевая природа. Никакое трагическое событие не могло произойти около трактиров или лавок — в таком случае оно лишилось бы своего величия. В свою очередь нельзя было допустить грубый смех и пошлую передерягу под дворцовыми сводами или у подножья храмов и алтарей. А появление аркадских жителей на городской площади выглядело бы абсурдным — ведь смысл пастушеских сюжетов заключался в том, что герои устремлялись из душных пределов в «рощи Аркадии».

Определенность сценических пейзажей отнюдь не делала их реальным местом действия. Герои выходили из дворцов, домов и гротов, само же действие в эти «интерьеры» входить не могло — от этого оно потеряло бы свой зрелищный, площадной характер, превратилось бы в показ частного эпизода, который сам по себе, без момента игры, без сценической демонстрации интереса для публики не представлял. Поэтому тайные разговоры или хитроумные интриги задумывались не в тиши домов, а на площадях и улицах, а самые интимные признания делались не в тени гротов, а под ярким солнцем и на самом видном месте зеленого пригорка. Иными словами, декорации лишь обозначали место действия, а не были им. Они составляли фон действия и в этом своем качестве подчинялись законам живописи, а не театра.

На ренессансной сцене актеру, собственно сценическому действию отдавалось только узкое пространство просцениума. Все же остальное пространство сцены — ее середина и глубина — заполнялись изображением — объемным и плоскостным — той «картины», которую требовал данный жанр.

Итальянские декораторы, а среди них были Леонардо да Винчи, Рафаэль, Мантенья, Брунеллески, использовали в сценическом оформлении композиционные достижения живописи.

На смену симультанному принципу одновременного изображения различных мест действия, характерному для мистерийных представлений, пришла новая система сценического оформления. Теперь на театральных подмостках устанавливалась декорация, обозначающая единое место действия, и виделась она зрителю в масштабах, соответствующих реальной действительности. Достигалась такая иллюзия благодаря использованию законов живописной перспективы. Изобретение перспективной декорации приписывается знаменитому итальянскому архитектору Донато Браманте и относится к самому началу XVI века. Первыми же декораторами, которые применили новый принцип оформления, обычно считаются Пеллегрини да Удине (Феррара) и Бальдассарре Перуцци (Рим).

По обеим сторонам сцены устанавливались колонны дома или деревья, постепенно уменьшающиеся в своем масштабе и создающие впечатление перспективно удаляющейся площади, улицы или леса. Это впечатление усиливал и поднимающийся планшет сцены. Объемная часть декораций сливалась с задником, на котором изображалось продолжение пейзажа — также в перспективе.

На заднем плане выводились куклы — казалось, что это люди передвигаются в глубине сцены. Приближаться ко второму и третьему планам сцены актерам не позволялось — дабы не нарушалась иллюзия реальности. Для большего ощущения перспективы между сценой и зрительным залом оставлялось специальное пространство.

Такого рода канон сценического устройства предложил архитектор Себастьян Серлио в книге «Об архитектуре», выпущенной в 1545 году.

В основу своего плана итальянский зодчий положил принципы планировки римского театра: сцены, полукруглая орхестра и амфитеатр. Но все три «элемента» древнего здания были изменены согласно требованиям современного придворного вкуса — сцена, как уже указывалось, служила главным образом живописным фоном действия, идущего на авансцене; орхестра, отделяющая авансцену от первого ряда зрителей, выполняла только служебную роль «пустого пространства»; сам же зрительный зал, хотя и сохранял амфитеатральное расположение, был втиснут в прямоугольник дворцового зала и, что особенно показательно, разделялся — согласно ранговому принципу — на три части. В первых двух отсеках сидели знатные и богатые, задние ряды предназначались челяди — вот куда оказался загнанным «*populus romanus*», для которого в Древнем Риме воздвигались здания театров и коллизеев.

Проект Серлио не был осуществлен, но изложенные им принципы стали основополагающими для многих итальянских театральных архитекторов. Особенно удачно соединил идеи амфитеатра и перспективной сцены архитектор Андрео Палладио в театре Олимпико.¹

Любопытно отметить, что строительство этого театра началось лишь в конце XVI века, когда литературная драма Ренессанса уже заканчивала свой путь.

Театр Олимпико, сохранившийся до наших дней, является выдающимся образцом театральной архитектуры Ренессанса.

Задняя стена просцениума, богато украшенная статуями и колоннами, связывала сцену с полукруглым, увенчанным колоннами, зрительным залом и через три огромные арки открывала перспективу улиц «идеального города».

¹ Театр Олимпико построен в городе Виченце. Начатый Андрео Палладио в 1580 году, он был завершен его сыном и учеником Винченцо Скампи в 1584 году.

Совершенство общей планировки, гармоническое соотношение архитектурного и скульптурного убранства, безукоризненное выполнение каждой детали «глубинных улиц» делало театр Олимпико подлинным шедевром зодчества. Но если рассматривать сцену этого знаменитого здания с театральных позиций, то она окажется не столь уж совершенной. Узкий просцениум, недоступное актерам заарочное пространство лишали игру оживленности. Принцип статуарной и однолинейной мизансценировки, подсказываемый такой сценой, говорил о неразвитости самого сценического искусства. Так что театр Олимпико в Виченце был скорее празднеством архитектурного, чем театрального искусства. Фигуры двигающихся и декламировавших актеров служили тут лишь дополнительным украшением дворца. В день открытия театра шла трагедия Софокла «Царь Эдип», исполненная силами любителей. Имена их история не зафиксировала, а имя Андрео Палладио по праву заняло свое место рядом с именами наиболее прославленных художников итальянского Возрождения.

Таков был разрыв между достигшим высокого совершенства зодчеством и сценическим искусством, которое еще не вступило даже в свой профессиональный этап. Надеяться на то, что итальянская литературная драма подчинит своим требованиям сцену, не приходилось. В год открытия театра Олимпико (1585) драматургия гуманистов находилась в полном упадке. И если сценическая техника все-таки усовершенствовалась,¹ то только в связи с потребностями музыкального театра.

Драматическое искусство свило себе гнездо не в театральных дворцах, а на скромных деревянных подмостках комедии дель арте. В театральных же дворцах постоянных жильцов не было.

¹ На сцене музыкального театра будут использованы сперва телари (трехгранные призмы, вращающиеся на оси), а затем кулисы, что даст возможность частой смены декораций.

Глава вторая

L'ANIMA ALLEGRA

ПОЧЕМУ СМЕЯЛИСЬ МАСКИ?

Театральная жизнь Италии преобразилась с необычайной быстротой. Еще недавно спектакли давались лишь время от времени, где-нибудь в праздничном палаццо или в ученых аудиториях силами любителей, а затем на театральном фронте наступала привычная тишина. Сценическое искусство никого особенно не трогало: во всяком случае, в воспоминаниях современников, полных восторгов от увиденных картин, статуй и прочитанных книг, горячих строк, посвященных театру, найти нельзя. И вдруг там, где дальше умеренных одобрений дело не шло, родилось такое зрелище, от которого «у всех сворачивались челюсти от смеха».

Сила нового искусства была воистину магической. Хозяева положения, драматурги, запротестовали в один голос. Как тут не возмущаться, если публика предпочитает благородным пьесам «импровизационную глупую болтовню о старом венецианце и бергамском слуге, сопровождаемую двумя-тремя непристойными кривляниями»?¹ Как не гневаться, если комедия осуждена только потому, что она «росо alla zanesca», то есть в ней мало дурачества дзанни?² Как не укорить просвещенных зрителей, которые «совершенно забросили более высокую флорентийскую комедию»?³

Если даже в верхах общества старым зрелищам предпочитали новое, то простонародные зрители уже без всяких стеснений освистывали «ученую комедию» и приветствовали родившуюся комедию масок. Историк итальянского театра Мартелли рассказывает: «Ариостова Схоластика, представленная в Венеции отличными комиками. . . не только не имела успеха, но шла

¹ Жалоба Кристофоро Кастеллети в прологе к комедии «Любовная ошибка».

² Слова Радии по поводу неудачи его комедии «Balìa».

³ Свидетельство Ласки в прологе к пьесе «Ведьма».

под сплошные зевания, шепот и насмешки публики и была настолько провалена, что пришлось опустить занавес раньше конца. Толпа матросов, высказывая свое суждение свистками, поглотила мудрые аплодисменты шести десятков патрициев... Соглашаясь с мнением других, я должен сознаться, что эти ремесленники и матросы скорей идут в театр для того, чтобы смеяться над Доктором, Панталоне, Арлекином или Финоккио, чем для того, чтобы услышать «Сводню», «Чернокнижника», «Комедию о сундуке» или «Студентов»,¹ так что ни одна комедия, как бы она ни была смешна, умна, пикантна, жива и прилична, не может противостоять комедии итальянских гистрионов...»² Хотя свидетельство Мартелли относится ко второй половине XVII века, суть дела от этого не меняется.

Объясняя повсеместный успех новорожденной комедии дель арте, ее современник, театральный деятель Леоне де Сомми писал: «Куда лучше грубая комедия, но хорошо представленная, чем прекрасная, но плохо показанная».

Слова эти знаменательны. Шла речь о совершенстве театральной игры, родившейся как профессиональное искусство на подмостках народного театра комедии дель арте. Эта искусственность, мастерство — *arte*³ были зафиксированы в самом наименовании нового жанра.

Но, конечно, не чисто техническое владение словом, жестом и движением привлекало публику. Тайна успеха комедии дель арте заключалась в огромной жизненной энергии этого театра, в его «*l'anima allegra*» (веселая душа).

«Душа» эта получала живительные токи от страстей лицедействующего актера. Прекращалась игра актера — замолкала и «*l'anima allegra*». Это естественный закон театра. Но если во всех других случаях мы можем получить какое-то представление о сценическом творчестве через пьесы, где отраженно светится живой театр прошлого, то тут мы находимся в весьма затруднительном положении: ведь комедия дель арте имела вместо пьесы лишь общую схему сценария, который бессилён передать нам поэзию, страсти и юмор былых театральных триумфов.

«Орацио рассказывает Капитану, почему он не хочет, чтобы узнали о его приезде в город. Причина эта — его любовь

¹ Комедии Л. Ариосто.

² К. Миклашевский. *La commedia dell'arte*. Ч. I. Спб., 1917, с. 41—42.

³ *Arte* — искусство, мастерство, умение (итал.).

к Изабелле и желание видеть ее и говорить с ней прежде, чем он покажется отцу. Капитан хочет отговорить его от этой любви, указывая на то, что Изабелла замужем. Орацио отвечает, что отказаться от Изабеллы выше его сил».

Попробуйте извлечь из этого конспекта нечто увлекательное и веселое. Прав историк, сравнивающий комедию дель арте с блистательным фейерверком, оставившим после себя «обгорелые остовы» и «унылые арки из проволоки».¹

Наука сделала немало для того, чтобы вернуть жизнь старинным формам комедии дель арте, и все же «веселая душа» театра в ученых трудах не раскрывается. Такое может совершить только сам театр.

В этом отношении велика заслуга миланского Пикколо-театро, который в спектакле «Слуга двух господ» превратил старинный гербарий комедии дель арте в живые благоуханные цветы.

Спектакль этот показывался в Москве летом 1960 года.

Сцена Московского Малого театра была обнажена, и на ней миланский Малый театр водрузил свой длинный и узкий помост, над которым парили белые облачка легкой волнистой материи. Так художник Эцио Фриджеро создал ощущение и бродячей труппы и южного светлого дня. Фоном помосту служили писанные декорации; в них угадывались очертания богатого дома с капителями, нишами и колоннами. Декоративный фон был намного шире помоста, и от этого создавалось впечатление, что комедианты выстроили свою сцену прямо на улице.

Актеры толпились на подмостках и лихорадочно готовились к представлению. Доносились отрывки реплик, обрывочные музыкальные фразы, мелькали танцевальные пируэты, какие-то сложные пробеги и прыжки, тренькали без всякого согласия гитары и мандолины — в общем, на сцене царил суеда. И в этой веселой суеде была своя прелесть: будто мы заглянули за кулисы до начала представления и увидели то, что через минуту начнет действовать как целостный организм.

Пробившись через толпу, на сцену вышел ливрейный слуга. Он громко постучал деревянной булавой об пол, и в миг какие-то персонажи исчезли со сцены, а другие замерли на месте — каждый в своей позе. Вот тут мы и узнали героев комедии дель арте. В центре в грациозном поклоне — пара влюбленных. Поодаль, склонившись один к другому, два старика: Панталоне

¹ Вернон Ли. Италия. Часть вторая. М., 1915, с. 80.

с подвязанной бородой и Доктор с нафабранными усами. У края подмостков, чарующе улыбаясь, застыла служанка Смеральдина. В глубине сцены виднелся Бригелла в своей волосатой маске и в белом костюме с позументами. А затем выпорхнул сам Арлекин — в разноцветных треугольниках, в белой остроконечной шапочке и большой черной маске.

С появлением Арлекина все на сцене стремительно задвигалось. Действие стремглав помчалось от эпизода к эпизоду, от монолога к монологу, от трюка к трюку, и так — до самого финала, когда актеры, весело прощаясь с нами, чуть ли не попрыгали со сцены в зал. Нам был показан не только спектакль «Слуга двух господ» — здесь в театральных вихрях жила и творила воскресшая труппа комедии дель арте.

Овладеть мастерством актеров-импровизаторов, выступавших в масках, — значит достичь совершенства в искусстве, которое имеет отношение не только к театру, но и к цирку, балету и эстраде, и живет в горячей атмосфере искрометного площадного лицедейства.

Современное искусство сценического перевоплощения использовалось для освоения старинного сценического мастерства. Миланские актеры должны были ощутить в себе бесстрашие народных умельцев, поражавших некогда своих зрителей избытком веселости, темперамента и остроумия. Нужно было так настроиться, чтобы каждый действующий на сцене актер излучал «веселую душу», чтобы насмешливые реплики и лирические тирады рождались как бы на лету, чтобы актер в любую секунду был готов сделать самый замысловатый трюк и имел право на самую смелую буффонаду: мог выхватить шпагу и сделать шикарный выпад, ударить об пол ногой и пуститься в пляс, по первому зову сердца закатить лирический монолог или пропеть серенаду, и проделать еще десятки других номеров, оставаясь всегда в образе, хотя на лице маска, будучи всегда искренним, хотя действие далеко от бытового правдоподобия, сохраняя поэзию театра, хотя вокруг царит смех.

На сцене творились сущие пустяки — слуга двух господ запутался в своих обязанностях, а две пары влюбленных поочередно попадали впросак, но миланские актеры в каждую ситуацию вкладывали столько искренности, темперамента и желания победить, что малое становилось большим. Изумительный Арлекин — Марчелло Маретти втягивал в стремительный хоровод действия не только своих партнеров, но и нас, зрителей. Вот в этом, пожалуй, и был главный секрет успеха комедии дель

арте: развернуть стихию вселюсь так, чтобы она захлестнула всякого, подошедшего к подмосткам импровизаторов.

Не зная отдыха, итальянцы не давали его и нам. Только что один актер отвалил с пылу, с жару любовный монолог, как другой, задыхаясь и захлебываясь, уже выплескивает свои комические слова, к нему присоединился третий, а к третьему мчится на подмогу четвертый. И так звено к звену, звено к звену срабатывает стремительный механизм спектакля. Теперь уже вся труппа в коллективном действии, один работает на другого, и все на одного, каждый играет с полной самоотдачей и такой же пламень перехватывает от партнера: сочиняет текст, поет песни, залихватски танцует, выкидывает всякие коленца.

Вот она, дивная стихия театра: творить сообща, творить от себя, творить безостановочно, с разгоном на весь спектакль, с захватом в свою «орбиту» всей публики. И все это — под оглушительный хохот зрителей, под шум аплодисментов.

Так было на представлении труппы из Милана, на спектакле «Слуга двух господ», поставленном режиссером Джорджо Стрелером по законам импровизационного театра XVI века.

КОЛЫБЕЛЬ НОВОРОЖДЕННОГО

Если посмотреть исторически, то выяснится, что комедия дель арте, лишенная драматургии, представляет собой нечто меньшее, чем обычный театр, и в то же время она в чем-то значительнее его, ибо является не только сценическим действием, но и как бы частью самой жизни.

Родившись в тот век, когда жизнедеятельная сила людей наконец-то раскрепостилась, комедия дель арте выразила эту свободу духа и плоти в непосредственном, почти физически осязаемом виде. Актеры вольно или невольно чувствовали себя аккумуляторами праздничной энергии масс, собиравшихся вокруг подмостков.

Эта энергия, эта жизнедеятельная сила клокотала в народе издревле, во все столетия средневековья, но социальные и идеологические барьеры отпускали ее из неволи лишь в редкие праздники. В новые времена она получила полную свободу, и по мере того как новое мировоззрение ширило свое воздействие, игра масок приобретала все большую осознанность.

Середина шестнадцатого века в Италии, как было уже сказано, ознаменовалась началом резкого реакционного поворота, вызвавшим, в свою очередь, усиление демократического сопротивления. Страна была взята в тиски испанскими и австрийскими Габсбургами и их итальянскими приспешниками. Свободной от иностранного засилья оставалась только венецианская республика.

«Правда, Венеция была не прежняя, — пишет А. К. Дживелегов. — Крылатый лев св. Марка не парил уже победно над морями. Республика перенесла два тяжелых потрясения...»¹ Захват турками Константинополя и открытие морского пути в Индию подорвали мощь сильнейшей итальянской державы, но ее капитал был еще весьма значителен, флот достаточно велик, политические устои прочны. От первых ударов буржуазная республика не пошатнулась, а даже обрела энергию для сопротивления.

Консервативность республиканского строя Венеции сдерживала ее соседей от прямых наскоков. Мирному исходу конфликтов способствовала и искусная дипломатическая игра венецианской синьории. В силу своего республиканского строя Венеция была гарантирована от внутреннего феодального перерождения. Славу жемчужины Адриатики укрепила и ее независимость от иностранных захватчиков. Естественно, что в Венецию потянулись многие передовые мыслители и художники. Здесь получило самое широкое распространение книгопечатание. Здесь расцветал гений великих живописцев — Тициана, Джорджоне, Тинторетто, Веронезе. Тридцать лет, с 1527 года до самой смерти, тут жил, спасаясь от реакции, Пьетро Аретино — отсюда он слал свои воинственные инвективы сильным мира сего, с гордостью величая себя «Per la grazia di Dio uopo di libego».²

Венеция была единственной свободной землей Италии, и жизненный пульс здесь бился с удвоенной, утроенной силой. Закономерно, что именно в Венеции и произошло рождение театра, душа которого была названа «веселой».

Что же это за чудо-город? Какова она, колыбель нового театра?

Живая, сияющая, ликующая — такой предстает Венеция перед каждым, кому посчастливилось в ней побывать. Голубой

¹ А. К. Дживелегов. Итальянская народная комедия. М., 1962, с. 33.

² Милостью божьей свободный человек (итал.).

купол неба, залитый солнцем; мириады солнечных брызг на изумрудных волнах Большого канала; черные, лакированные, лоснящиеся на солнце гондолы — все в движении, в порыве, в игре. Всюду шумный, стремительный людской поток — на горбатом мосту Скальци, на привокзальной площади, в соседних переулках. Возгласы гондольеров, выкрики разносчиков, гомон, смех, стаи голубей, волнами взмывающие в небо.

Вдоль Большого канала — мраморные дворцы. Они разных возрастов — от XII до XVIII века, разных стилей — от готики до барокко, но в чем-то главном — родные братья. Их роднит лазоревый свет Венеции, навстречу которому устремлены все лоджии, все аркады, все широко раздвинутые окна дворцов. Ни одной замкнутой в себе конструкции — все дома открыты небу, все глядят в быстротечный канал.

Перед домами ни порошка, ни терраски. Они вырастают прямо из вод канала, их цоколи покрыты ярко-зеленой тиной, и у дверей вместо травы вьются водоросли — похоже, что над зелеными лопухами водных лилий раскрылись коронками дивные мраморные цветы.

У голубых вод Brenty, точно вторя морскому простору, раскинулась площадь св. Марка со своей знаменитой базиликой, чудом перенесенной из восточной сказки, с дворцом Дожей из золотисто-желтого мрамора, с колокольной, сложенной из красного кирпича и вонзающей в небо жесткое острие своей башни, с крылатым львом — гордым символом города, застывшим на мраморном столбе и властно поднявшим упругий сильный хвост. А по другую сторону залива стоит монументальная, но поразительно легкая, как будто летящая по волнам, церковь Санта Мария делла Салуте.

Многие дворцы канала Гранде, наверное, одногодки лондонского Тауэра. Но какой затхлой стариной и холодом веет от камней английской крепости, — единственные живые существа там — столетние вороны. И как молода, бессмертно молода и красива Венеция со своими рыцарями — стройными, молодыми красавцами гондольерами.

Необычность Венеции не только в аромате истории. Конечно, история живет тут в каждом камне, за каждым поворотом канала; конечно, Венеция в целом — великий памятник архитектурного и сокровищница изобразительного искусства, и все-таки не только в этом ее очарование.

По своему духу Венеция более всего близка к театру, то есть тому синтетическому искусству, которому все остальные

его виды несут свою дань. А главное, этот город рождает особое чувство. «Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свидание с куском застроенного пространства, как с живой личностью»,— писал Б. Пастернак в своей «Охранной грамоте».

Это чувство очень простое, оно вовсе не удел только избранных натур и тонких знатоков. Оно возникает у всякого человека, способного по-молодому радоваться жизни и, выйдя на площадь св. Марка, поднять руки и приманить парочку-другую голубей прямо себе на ладонь. Так на этой площади делают все, и все на ней днем фотографируются, а по вечерам танцуют.

А когда бьют часы на *Torreo d' Orlogio*, все задирают головы, а некоторые даже залезают на самую башню и смотрят, как два железных гиганта колотят молотами по колоколу, выбивая часы и четверти. И все обязательно взбираются на верхний портал базилики св. Марка и оттуда любуются площадью, а снизу поднимается певучая музыка оркестров, гул и смех все возрастающей толпы.

В самом воздухе Венеции есть что-то живительное и вдохновляющее. На площади св. Марка ощущаешь, что «переизбыток жизненных сил», о котором говорят историки, изучающие искусство Ренессанса, не теоретическая формула, а живое, реальное чувство. И уже не надо иных доказательств тому, что именно эта знаменитая площадь была колыбелью нового театра.

Все же обратимся к документам.

Три старинных рисунка. На первом — площадь св. Марка, знакомые здания дворца Дожей и дворца Синьории, обелиски с крылатым львом и с фигурой святого, простор моря и воздушная церковь Санта Мария делла Салуте. Все это похоже на великолепные декорации, установленные в строгой перспективе. На скамьях, выстроенных амфитеатром у подножия двух дворцов, разместились зрители, а на середине площади — широкое место действия: здесь идет бурное карнавальное веселье. В центре, на помосте, гимнасты взгромоздили четырехъярусную пирамиду тел, а рядом дрессировщики играют с молодыми бычками. Игра, наверное не безопасна, потому что один бык бросился прямо на публику, и толпа в страхе отпрянула; на быка яростно лает пес, за ним гонятся люди, а один из тореро ухватил рассерженное животное за хвост. Игра с быками идет и на других участках площади. На первом плане — торжественное масленичное шествие, впереди несут знамена и два

«майских дерева», шагает гвардия с пиками, а за ней — какие-то комические фигуры.

На втором рисунке изображены театральные подмостки на той же площади св. Марка. Перед подмостками стоит многоядная толпа зрителей; среди них фигуры разных национальностей с надписями — «грек», «француз», «испанец», «турок», «англичанин». Толпа глазет на базарного шарлатана и его подручных, которые дают представление и тут же рекламируют лечебные снадобья. Сам хозяин держит в руке извивающуюся змею, его помощник, вынув из шкатулки лекарство, показывает его публике, тут же молодая женщина с гитарой и карикатурный бородатый старик в маске. На втором плане изображены другие подмостки и публика, а рядом — танцор, окруженный толпой. В глубине площади тоже идет театральная игра.

На третьем рисунке — опять знакомая стена дворца Дожей, на ее фоне деревянный помост, на котором идет комедийное представление: на краю сцены Арлекин в белом с горошинами костюме обращается к зрителям, к ним же адресован и жест героини. Из публики руки тянутся к актерам. Толпа обступила подмостки с трех сторон, но не все смотрят спектакль. На площади кипит жизнь: парень замахивается кулаком на обидчика, мальчишка собирается залезть в карман к зазевавшейся зрительнице, а на первом плане прогуливается вереница масок. Это карнавальная толпа: паяц в высокой шапке и с длинным крючковатым носом, две маски в белых накидках и с лицами негритянок, восточная маска в богатом одеянии, маски с жабо, дамы в полумасках и кавалеры в обычных элегантных одеяниях.

Знаменитый венецианский карнавал — это маски на сцене и маски в жизни, игра на подмостках, но еще более увлекательная игра в толпе. Отчетливо видна мизансцена — высокий кавалер в остроконечной шапке и маске настойчиво преследует стройную даму, интрига явно завязалась.

О таких веселых карнавалах писал французский путешественник, знаменитый французский поэт Июахим Дю Белле:

А вот и карнавал! Возьмем с собой подружек,
Пойдем гулять в толпу и в масках танцевать,
Пойдем смотреть, как Дзанни иль тот же Маркантоньо
С Манифико дурят венецианским.

Стихи эти писались в Риме в 1555 или 1556 году. Значит, в эти годы на карнавалах — и не только в Венеции, но и в других итальянских городах — уже выделялись наиболее яркие,

типовые маски, успевшие стать любимцами толпы. Очень скоро эти маски поднимутся на театральную сцену и из карнавальных персонажей превратятся в действующих лиц комедии дель арте.¹

Самыми популярными масками венецианских карнавалов были Дзанни и Манифико (так поначалу звали Панталоне). На карнавальных подмостках они представляли как бы два антагонистических слоя городского населения. Дзанни — это бергамское или венецианское произношение имени Джованни (Иван). Русским эквивалентом слова Дзанни может служить «Ванька». Имя Манифико в переводе значит — Великолепный.

Комический дуэт Дзанни и Манифико вырос из традиции площадных зрелищ. Слуга и господин на ярмарочных представлениях всегда партнеры, а смысл их игры состоит в том, что слуга на потеху толпе позорит и поносит господина. То же самое проделывал и Дзанни. Тот, кто стоял на самой нижней ступени общественной лестницы, брал верх над самим хозяином города — Il Magnifico.²

Итальянский ученый Марио Аполлоньо, исследуя карнавальные истоки масок, пишет, что антагонизм Дзанни и Манифико отражал «контраст классов, разума и областей». Но тут же ученый замечает: «Однако шутовство, которое их связывало, было отмечено чертами сердечности, фамильярности и даже добродушия».³

Этот, казалось бы, неожиданный поворот в поведении масок-антиподов объяснялся тем, что Дзанни и Манифико, представляя на карнавале реально борющиеся силы, оставались участниками общей карнавальной игры. А карнавал издревле имел свои законы, которые с глубоким проникновением в суть явления недавно определил М. М. Бахтин.

«Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы... В этом отношении карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала)... В карнавале сама жизнь

¹ В римском архиве хранится документ, в котором названный Дю Белле карнавальный персонаж Маркантонио сперва упоминается как «буффон», а затем уже как «Маркантонио из комедии».

² Прославленного владетеля Флоренции Лоренцо Медичи звали Великолепным.

³ Mario Apollonio. Storia della Commedia dell'arte. Roma — Milano, 1930, p. 73.

играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия.

Карнавал — это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха. Это его п р а з д н и ч н а я ж и з н ь... Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступившего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия... На карнавале все считались равными. Здесь — на карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной, то есть внекарнавальной, жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения... Идеально утопическое и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении».¹

Такого рода мироощущение подсказывало маскам слуги и господина и право на потерю сословной субординации, и чувство взаимной веселой приязни. Этот двойной план отношений был предопределен двойным характером карнавального смеха, который «амбивалентен: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает».²

Там, где Дзанни поносил и высмеивал Манифико, народный смех выполнял свою сатирическую функцию. Там, где маски действовали «сообща» и веселили народ, смех был выражением утверждающей, праздничной энергии народа.

Итальянские карнавалы имели давнюю традицию. Первые народные шествия и гуляния в масках появились в XIII веке. В XV и XVI веках карнавал — благодатная почва, на которой произрастают ростки демократического искусства: в карнавальных стихах (например, у брадобрея Буркиелло) звучат мотивы острой бунтарской сатиры, в карнавальных песнях — зачатки новой музыки, в карнавальном маскараде и веселых перепалках проглядывают элементы будущего театра.

Хотя карнавал нового века был еще верен заветам средневековых мясоедов, он существенно изменился. Изменилось само соотношение между духом карнавала и воздухом новой действительности. Если в старину в карнавале проявлялся «подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный ас-

¹ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 10—14.

² Там же, с. 15.

пект мира человека и человеческих отношений»,¹ то теперь такой полярной позиции по отношению к общественному укладу и духовной культуре уже не существовало.

Имея общие черты с культурой Ренессанса, карнавал к пятидесятым годам XVI века вырос в себе зрелища, таящие сильнейший сатирический заряд. Оставаясь плотью от плоти карнавала, комедия дель арте пошла на дальнейшее сближение с гуманистической поэзией, развила сатирическую устремленность народных зрелищ. Эта связанность с карнавалом (а также с демократическим фарсом) определила исходную позицию нового театра: комедия дель арте усваивала ренессансную поэзию через карнавальную традицию.

Карнавал требовал от своих участников, — а вихрь его подхватывал всех, — таланта, изобретательности и остроумия. Попав на карнавал, надо было придумать себе маску и действовать от ее имени. Эти маски, по свидетельству историка, были не обязательно экзотическими. Чаще театрализации подвергались знакомые, житейские типы; в карнавальную толпу вливалась масса — булочники, сапожники, ветошники, погонщики мулов, отшельники, нищие. Некоторые маски выступали в паре; например, «крестьянки, которые отыскивали своих мужей», или «девушки, спорящие с болтливыми сплетницами».²

Комическая затея могла воодушевить и целую компанию, и тогда на площадь являлась процессия с ревушим ослом (бедняге подбавляли темперамента, поддувая его сзади мехами), с восседающим на осле «князем карнавала», в тиаре, с державным жезлом, и двумя амурчиками в масках. «Князя» окружала «свита», которая резво плясала, прыгала и играла на гитарах, скрипках, дудках, трубах, грохотала бубнами, кастаньетами, барабанами.

А навстречу могла идти другая процессия, перекрывающая музыку диким кошачьим концертом. Это затейники, нарядившись турком, негритянкой, Арлекином или мужичком в вывороченном тулупе, приходили на площадь с запеленованными «младенцами» — самыми настоящими кошками.

Со временем в толпе масок все чаще появлялись уже знакомый нам бергамский паренек и венецианский старик купец.

¹ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, с. 8.

² А. Гаспарри. История итальянской литературы, т. 2. М., 1897, с. 223.

В силу сатирической емкости и внутренней динамики эти маски приобретали все большую популярность. Из года в год, от карнавала к карнавалу черты их становились определенной. Так и родились знаменитые буффонные фигуры Дзанни и Манифико.

Любитель карнавальных забав мог прославить себя на весь город как остроумнейший носитель своей маски. Так постепенно маски фиксировались, создавались «кадры» комедиантов. Сюда же, на карнавал, тянулись и старые мастера смеха — всевозможные «шуты» и «дураки» средневекового быта.¹ Именно этот веселый, дерзкий народ задавал тон в карнавальных вакханалиях.

Возникала особая атмосфера. Все были в масках, и все знали друг друга. Все помышляли о романтических приключениях, и любая дерзость сходила с рук как дань карнавалу. Хохот, шутки, песни, музыка не умолкали, но каждую минуту могла вспыхнуть и потасовка. В комическом азарте буффоны бились на палках, пародируя рыцарей, а кавалеры дефилировали, напялив на головы коровьи морды и пришив к штанам хвосты; парни одевались девицами и вытворяли черт знает что. Плоть, высвободившаяся из подчинения церковной аскезе, не хотела знать границ, инстинкты восставали против разума. Это всегда было присуще масленичным гуляньям. Но теперь в привычные забавы стали проникать и новые мотивы — в шуме карнавального веселья все настойчивей раздавались голоса новой ренессансной поэзии. Карнавальные стихи теперь писали знаменитые поэты — Антонио и Луиджи Пульчи, Анджело Полициано, Ласка и даже сам правитель Флоренции — Лоренцо Медичи, возглашавший:

Юность, юность, ты чудесна,
Хоть проходишь быстро путь.
Счастья хочешь — счастлив будь
Нынче, завтра — неизвестно.

(Перевод В. Я. Брюсова)

Стихи становились гимнами веселых праздников. Происходил знаменательный процесс — карнавал, чуждый официальной идеологии феодальных верхов, ныне, сохраняя свою плотскую природу, прикоснулся к высокой духовной культуре. Вместе

¹ М. Бахтин говорит о шутах и дураках: «Они были как бы постоянными, закрепленными в обычной (т. е. не карнавальной) жизни, носителями карнавального начала» (М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, с. 11).

с ренессансной поэзией сюда проникло и современное пластическое искусство. Знаменитые художники оформляли карнавальные колесницы, лепили бутафорских богов, трудились над созданием масок и костюмов. Возникали живые контакты между древней маскарадной игрой и художественной культурой современности.

На этой почве и зарождался новый театр: в каждой маске, в каждой сорвавшейся с уст шутке, в каждом на лету родившемся розыгрыше, в каждом танце и в каждой песне жил микрон театра. Новую стихию театральности конденсировали в себе лица, решившие отдалиться этому несерьезному делу всерьез, на всю жизнь. Они были чаще всего выходцами из демократических низов, всегда чувствовавших себя хозяевами площадных увеселений. Современник комедии дель арте Томазо Гарцони в любопытной книге «Универсальная площадь всех профессий мира» (1585) особо прославлял искусство ярмарочных буфонов — этих предтеч новой сцены.

«...Хотя театра еще не было,— пишет Дживелегов,— все же можно сказать, что вся площадь — и буфоны, и зазывалы, и мимы уже были вовлечены в движение, предвещающее появление театра».¹

Став искусством, театр не оборвал своих связей с карнавальным мировоззрением. Он сохранил верность духу свободы и праздничности карнавала. Он уберег и развил важнейший принцип народных увеселений: здесь стирались грани между утопическим миром веселья и миром реальных отношений. На сцене комедии дель арте рождалась особая жизнь, в которой маска и буффонада были формой обостренного восприятия действительности, восприятия ликующе жизнелюбивого и одновременно саркастически злого.

ПРАРОДИТЕЛИ НОВОГО ТЕАТРА

Новый театр выделился из карнавала только после того, как комедия дель арте воспользовалась опытом близкого ей плебейского фарса, а также (очень по-своему) опытом ренессансной литературы.

¹ А. К. Дживелегов. Итальянская народная комедия, с. 46—47.

Появившись несколько раньше литературной комедии — в последней четверти XV века, итальянский фарс существенно отличался от фарсов других европейских стран. Если французский фарсовый театр к середине XV века уже сложился как народный и остросатирический жанр, то о ранних итальянских фарсовых опытах этого сказать нельзя. Связанный далекими истоками с искусством гистрионов, итальянский фарс появился в эпоху расцвета ренессансной литературы, после того, как повластно утвердилась новелла, влияние которой фарс, естественно, на себе испытал.

Ранние фарсовые писатели — неаполитанец Караччо или пьемонтец Алионе — избирали объектом своих насмешек, главным образом, крестьянских недоумков, следуя тут авторам новелл. Из новелл переходили в фарс и многие сюжетные конструкции. Крестьянин со своим патриархальным взглядом на жизнь, попадая в город, конечно, казался смешным и старомодным, и новая литература всячески потешалась над ним.

И все же, при известной неустойчивости идеологической позиции, ранние итальянские фарсы содержали в себе ярко выраженный элемент народности — это сказывалось и в сатирических выпадах против законников и любвеобильных попов, и в стилевой природе фарсов, писавшихся «низким» народным языком на различных диалектах.

Решительный поворот в сторону подлинной демократизации фарса сделал Анджело Беолько, первый драматург и актер народного театра, занявший в истории сценического искусства место предтечи комедии дель арте.

Анджело Беолько (1502—1542), внебрачный сын образованного и богатого врача-падуанца, провел юные годы в деревне и не только хорошо знал крестьянское окружение, но, кажется, первый в итальянской литературе стал изображать крестьян правдиво, сочувствуя их тяжелой доле. Получив основательное гуманитарное образование, Беолько с восемнадцати лет выступал на сцене и организовал с несколькими товарищами труппу. Труппа играла небольшие сценки (Диалоги) из падуанского деревенского быта, написанные Беолько. В этих Диалогах неизменно выступали одни и те же персонажи (*tipi fissi*), получавшие различную психологическую и бытовую окраску. Сам Беолько исполнял роль Рудзанте¹ — веселого, разбитного дере-

¹ Дословно — «шутник» (итал.). От слова *guzzone* — шуметь, возиться, играть.

венского парня с бесконечными шутками на устах. Выступая в пьесах то в роли обманутого мужа или нетерпеливого любовника, то в роли глупого слуги или хвастливого солдата, он во всех случаях сохранял особенности своего происхождения и юмор. Актеры труппы Беолько — Альваротто, Дзанетти и Кастеньола тоже выступали как «постоянные типы». Альваротто действовал в обличье лицемера и интригана Менато; Дзанетти был ловким, вероломным слугой Ведзо; Кастеньола превращался в хитрого крестьянина Билору; венецианец Корнелио исполнял под собственным именем роли стариков. Женские роли играли мужчины, хотя в труппе числились две сеньоры: певица и танцовщица.

Славу труппа Рудзанте обрела на венецианских карнавалах, во время которых она с 1520 по 1526 год выступала во дворце Фаскари. Празднество 1520 года включало в себя различные зрелища: бой быков, балет, момерии (пантомима под музыку), танцы на открытом воздухе. В этой праздничной атмосфере «была представлена падуанская крестьянская комедия и некто, именуемый Рудзанте, и другой, именуемый Менато, исполняли роли крестьян».¹ Эти выступления были неотделимы от других театральных представлений карнавала. Любопытно, что в 1526 году Беолько с товарищами играл на одних подмостках с прославленными карнавальными комиками Керее и Чимадором, знаменитым буффоном, сыном еще более знаменитого венецианского мима Дзуана Поло. Компания была самая подходящая.

Документально засвидетельствованы только придворные выступления Беолько в Венеции. Но для того, чтобы получить приглашение ко двору, нужно было завоевать признание «большой публики». У нас нет прямых подтверждений тому, что Рудзанте играл на площади св. Марка, но то, что он знал ее прославленных комиков и даже играл вместе с ними, нам известно точно. В записях дворцового мажордома Мессибуго описывается праздничный обед у герцога Феррарского, во время которого седьмая смена блюд «прошла под веселые диалоги венецианских и бергамских скоморохов, а также падуанских крестьян».² Последние — труппа Рудзанте.

Сухие строки стародавней записи не дают представления об искусстве Беолько и его труппы. И если мы хотим окупиться

¹ Из записи современника Марино Санудо.— Цит. по кн.: А. К. Джигелегов. Итальянская народная комедия, с. 76.

² Там же, с. 77.

в живой мир театральных страстей, то нам вновь придется прибегнуть к помощи современного искусства. На этот раз нам поможет режиссер Джанфранко Дебозио и его молодая труппа из Турина.

.. Все начинается со старинных народных песен, плясок, игр, которые переходят в веселую потасовку, а затем является сам знаменитый Весельчак — парень что надо, с белозубой улыбкой, со вздернутым носом и всклокоченной шевелюрой. Он врывается в действие прыжком с вершины лестницы и сразу же заводит свой нескончаемый, на все представление, искрящийся умом и юмором монолог. Рудзанте говорит о любви, которая везде и всюду — в человеке, в тварях, на земле и под землей. Любовь, которую славит Рудзанте и которая томит самого героя, — земная, горячая.

Молодой, стремительный Джанкарло Дзанетти трудится на славу. Каждое его слово и жест направлены в зал: возрожден «сказ» базарных зазывал и скоморохов. Но в действие включена и «большая комедия»¹ с переодеваниями, путаницей, узнаванием и прочими аксессуарами плавтовской сюжетики. Хитроумные сюжетные конструкции нужны Рудзанте, как гимнасту воздушные трапеции, — чтобы ловко перелетать с темы на тему и подтрунивать, хохотать, дерзить, бесцеременно вмешиваясь в дела главных романтических любовников.

Но Рудзанте в пьесе Беолько (и в спектакле Дебозио) сам — главное действующее лицо, потому что он жарче всех влюблен, готов от страсти лезть на стены, кататься по полу, горланить песни и щедро сыпать остротами с крупной солью. Рамки приличия явно трещат (венецианские власти не раз корили маскированных лицедеев за то, что они «произносят слова и производят действия позорные, бесстыдные и недостойные»), но все так молодо, искренне и свежо, что публика (как и встарь) без удержу смеется и шумно аплодирует.

Особенно весело становится в ту минуту, когда на сцену выходит постоянный партнер Рудзанте — ветхий сеньор Тонио, который вот-вот рассыплется от распирающей его страсти. Сталкиваются правда природы и правда мощны, и дерзкий Рудзанте сто раз побивает — морально и физически — этого сластолюбивого богатея, родного брата венецианского Манифико.

¹ Была показана «Анконитанка», одна из пьес Беолько, написанная с применением техники «ученой комедии».

Путаный сюжет «Анконитанки», подгоняемый Рудзанте, мчится резвым аллюром, трюки сыплются как из мешка, и при всем том рука старинного автора (и современного режиссера) даже на самых невероятных комических поворотах сохраняет действие на твердой падуанской земле; отсюда, из крестьянской удали и насмешки, произрастает здоровая мораль пьесы, ее отчетливо намеченный социальный мотив.

Этот социальный мотив еще явственней слышится во второй постановке — в «Диалогах Рудзанте».¹ В этом жанре драматург был более свободен от условностей большого сюжета и писал сценки с натуры, подчиняясь жизненной правде. Рудзанте и здесь сохраняет свой нрав весельчака и остролова, но тяготы войны, нищеты и бесправия наложили на него заметную печать. Беолько характеризует своего любимца без всяких прикрас: на войне тот отнюдь не показал себя героем — ведь куда благоразумнее во время боя спрятаться, чем рисковать жизнью. Вот его товарищ Менато воевал по-настоящему, а вернувшись с войны, этот бравый тип сумел отбить у Рудзанте молодую жену. Веселый диалог неожиданно оборачивается драматической стороной. Еще драматичнее финал «Второго деревенского диалога», где действует вторая крестьянская маска — Билора, хотя тут победа остается за героем. Проведав о неверности своей жены, которая спуталась с богатым стариком, Билора ввязывается в буффонный диалог с соперником, но сквозь фарсовую оболочку обманутого мужа отчетливо просвечивает живая, страдавшая душа. Злость крестьянина на наглого соблазнителя достигает предела. Билора выхватывает нож и насмерть поражает его.

Беолько изображал крестьян, не скрывая их невежества и грубости, но никогда не делал эти стороны их природы поводом для беспечального веселья. Рудзанте веселит только тогда, когда ему самому весело, когда же он попадает в беду, автор предлагает поразмыслить над судьбой своего героя и задуматься над тем, почему он груб и невежествен.

Иногда Беолько, надев на себя платье падуанского селянина, выступал в прологе с прямой речью в защиту крестьян. И речи эти были обращены к владельческим господам. «Мы потеём, и у нас никогда ничего нет, а другие, которые не потеют, едят всласть» — возможно, эти горькие слова произносились во время очередной смены блюд.

¹ В наследии Беолько помимо больших пьес имеются два «Деревенских диалога».

Беолько определил изначальные позиции нового театра как демократические, но при этом он чувствовал, что без слияния традиционных фарсовых форм с гуманистическими рождение театра произойти не может. Чтобы осуществить эту задачу, он (как мы видим) помещал своего излюбленного героя в пятиактные конструкции «ученой комедии» или переводил пьесы Плавта на родной падуанский диалект.¹

Все же Беолько не удалось органически слить фарсовую и гуманистическую стихии. Рудзанте действовал в заданном, а не созданном сюжете. Своими шутками и проделками он мог только разрушать условности «ученой комедии», настоящая же увлекательная игра возникала лишь в том случае, когда помимо сюжета ее рождала воля самого Рудзанте.

Многоплановые сюжетные схемы, помогая конструировать целостные сценические композиции, в то же время сковывали живые силы нового театра. Они были строительными лесами, которые указывали объемы будущего сооружения, но самое здание нового театра нужно было воздвигать на фундаменте фарсовых традиций.

И в этом отношении Анджело Беолько сделал чрезвычайно много. Без него не могло возникнуть прямого контакта между карнавалом и комедией дель арте, потому что карнавальная игра, как уже говорилось, была аморфна: маска не обнаруживала реальной возможности преобразиться в характер, а у карнавального розыгрыша не было никаких поползновений стать сюжетом. Все это появилось в пьесах Беолько — он создал главного героя нового театра, превратив крестьянский тип в буффонного Весельчака, и вывел на сцену другие типовые фигуры. Он разработал развернутую форму сценического монолога и диалога. Он утвердил народную диалектальную речь как языковую основу площадного спектакля. Он ввел в драматическое действие танцы и музыку, и, наконец, он, Беолько, запалил в новом театре огонь жизнелюбивой ренессансной поэзии.

Всем этим богатством воспользовалась комедия дель арте после того, как творцы нового сценического искусства окончательно вывели свое искусство на широкую народную аудиторию.

Новый театр родился тогда, когда его создатели вырвались на свободу и, сломав преграды ученых сюжетов, стали действовать с той непосредственностью и смелостью, с какими дей-

¹ Речь идет о комедиях «Корова» и «Пьованна».

ствовали в своих импровизациях маски карнавала, и с тем мастерством, каким уже обладали площадные буффоны.

Этих карнавальных талантов с каждым годом становилось все больше и больше. Но площадные импровизаторы выступали в случайном окружении и на свой страх и риск. Театр же требовал осознанного и коллективного творчества. И тут Беолько указывал верный путь — на сцене должны были действовать Рудзанте-Весельчак с десятком других Весельчаков.

Надев на себя знаменитые карнавальные маски и сохранив характер карнавальной игры, они творили новое демократическое искусство. Прошло не более десяти лет после смерти Беолько — и силы народного театра гейзером взвились ввысь. Новый театр родился.

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ

Как нельзя указать на какой-либо один исток полноводной реки — их тысячи, ручьев и потоков, которые катят к большому руслу, — так нельзя назвать и точные факты, имена и даты, связанные с рождением комедии дель арте.

Сотни театральных ручьев и потоков бурлили на карнавальной земле. Первые спектакли комедии дель арте, сыгранные на площади св. Марка, наверно, были столь неотделимы от самих карнавальных игр, что еще не воспринимались как феномен нового искусства. Во всяком случае, венецианской даты своего рождения комедия дель арте не имеет. Требовалось время, чтобы новое явление стабилизировалось, чтобы актеры нового театра попали в другие города — лишь тогда новизна их искусства стала очевидной и история могла зафиксировать: в 1560 году состоялось представление с участием масок во Флоренции, в 1565 году такое же представление было дано в Ферраре, в 1566 году — в Мантуе. Отмечались только придворные спектакли, но, как было уже сказано, придворные спектакли венчали собой городские.

Популярность нового жанра росла с поразительной быстротой. Если предположить, что первые спектакли комедии дель арте разыгрывались на свободной венецианской земле в 1550-е годы, то в 1568 году итальянская новинка уже демонстрировалась за пределами Италии, в Мюнхене, и имела столь бурный успех, что у зрителей «сворачивались челюсти от смеха».

При скудости документов о комедии дель арте описание мюнхенского спектакля, принадлежащее одному из его участников — итальянскому композитору Масимо Трояно, представляет первостепенный интерес. Из него мы узнаем, что душой затеи был знаменитый композитор Орlando Лассо. Голландец по происхождению, Лассо в молодые годы попал в Италию и работал певцом и капельмейстером в итальянских городах. Переехав в Мюнхен, Лассо стал руководителем придворной капеллы и, наверно, устроителем дворцовых празднеств; во всяком случае, он организовал по просьбе герцога представление «импровизированной комедии в итальянском вкусе».

Сочинив «забавный сюжет», Лассо вместе с Трояно «выдумали и слова» и следующим образом распределили роли. Сам Лассо взял популярную маску Манифико;¹ Трояно, владевший искусством трансформации, выступал сразу в трех ролях: читал комический пролог в образе «глупого крестьянина», играл влюбленного Полидоро и действовал как «отчаянный испанец по имени Диего ди Мендоса». Вторую по значению роль — Дзанни играл итальянец Джованни Баттиста Сколари из Тренто, города, расположенного километрах в ста от Венеции. Его соотечественнику Джорджо Дори досталась роль слуги испанца. В остальных ролях выступали также итальянцы, причем двое из них были титулованными лицами. Женщин — их было двое — играли мужчины.

Судя по составу исполнителей, в представлении участвовали не профессионалы, а любители, и обучались они игре в маски, конечно, на карнавалах. Можно предположить, что театральные игры наряду с музицированием и хоровым пением становились популярными в светской среде.

Профессиональные актеры очень часто формировались из среды дилетантов. В одном из первых руководств по сценической игре, в книге Андреа Перручи «Об актерской технике»,² прямо указывается, что написана она для дилетантов, то есть для лиц более высокой культуры, чем ярмарочные комики.

Сочиняя сюжет, Орlando Лассо отталкивался от уже сложившейся типовой схемы спектаклей комедии дель арте, согласно которой представление открывал Пролог, затем следо-

¹ Манифико уже назван в документе своим вторым популярным именем — Панталоне.

² Andrea Perucci. Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso. Napoli, 1699.

вал музыкальный номер, и только после этого начиналось само комическое действие. Пролог мюнхенского спектакля читал «крестьянин из Кавы, так смешно одетый, что его можно было принять за посланника смеха». Кава — городок, расположенный на юге Италии, — был известен простодушием своих жителей, и образ кавальола в новеллах и фарсах служил синонимом глупости, наивности и нерасторопности.

Действие спектакля начиналось с выхода Влюбленного (Полидоро) — Масимо Трояно успевал во время музыкального интермеццо сбросить с себя крестьянское тряпье и нарядиться в богатый костюм из красного бархата с золотыми галунами и в шляпу черного бархата, подбитую великолепными соболями.

Первый монолог Полидоро — типичная тирада ренессансного жизнелюбия. В описании сказано: «Он благодарил судьбу и гордился тем, что живет в царстве, где господствуют любовь, довольство и радость». Оптимистический тон спектаклю был задан. Рядом с Полидоро находился его слуга, реплики которого не обозначены: то ли титулованный исполнитель этой роли был не особенно остроумен, то ли записывались не все моменты действия. Драматический узел завязывался мгновенно: являлся слуга француз и передавал письмо из деревни от брата Полидоро, «содержащее очень грустное известие».

«Полидоро громко прочел письмо, тяжело вздохнул, велел позвать Камиллу, рассказал ей причину своего отъезда, поцеловал ее и, простившись, ушел». Сколь ни лаконична запись, драматический характер эпизода очевиден, и тем контрастней поворот действия в следующей сцене, подчеркнуто буффонной.

На подмостки выходил Манифико «в красном атласном камзоле, в красных венецианских чулках, черной накидке до полу и в маске, один вид которой заставлял людей смеяться». Судя по многочисленным изображениям Манифико — Панталоне, он носил маску темно-землистого цвета с длинным горбатым носом и козлиной бородкой.

И вот такой герой, держа в руках лютню, запевал о превратностях любви:

Кто идет по сей дороге,
Не вздыхая — счастлив тот.

Пение было рассчитано на то, что влюбленного услышит Камилла. В описании зафиксирована только одна фраза Манифико — Панталоне («О, бедный Панталоне, не могущий пройти по этой улице, не оглашая воздух вздохами и не орошая землю

«влезали»), но надо полагать, что исполнитель роли — Лассо так обильно сыпал шутками и остротами на тему «седина в бороду, а бес в ребро», что «все хохотали сколько хватало сил, и пока Панталоне находился на сцене, только и слышно было, что взрывы хохота». Особенно смешила, как указывает запись, сцена между Панталоне и Камиллой (как мы помним, роль последней исполнял мужчина).

Разогретая хохотом атмосфера действия становилась еще горячей после выхода Дзанни, бывшего слуги Панталоне. Дзанни беззаботно прогуливался и не замечал Панталоне, потом он «с силой на него натолкнулся», и последовала типичная буффонная сцена. «Сначала они начали ссориться, а затем узнали друг друга и Дзанни, от радости подхватив своего господина на плечи, вертел его мельницей сколько хватило сил, после чего Панталоне сделал то же самое. Наконец, оба очутились на земле». Легко представить себе комический эффект этих резких переходов — падение, скандал, взрыв радости, «мельница» и снова падение.

Поднявшись, Панталоне и Дзанни повели между собой беседу: Дзанни поинтересовался, как поживает его старая хозяйка, жена Панталоне. Действие на мгновение затихало: нужно же было дать зрителям отдохнуть. Панталоне отвечал, что жена уже умерла. И следовала новая буффонада: «Оба они завывали, как волки». Дзанни отчаянно ревел и, глотая слезы, вспоминал о «макаронах и соусах, которыми она его угощала».

Плач кончился так же внезапно, как начался, и партнеры, точно малые дети, «снова развеселились». Надо было начинать интригу. Панталоне хотел задобрить Камиллу — для этого он послал ей со слугой несколько кур (по всей вероятности, живых) и просил бойкого на язык Дзанни рассказать о его, Панталоне, чувствах. Следует краткая запись: «Дзанни обещает поговорить за него и делает наоборот». Можно вообразить, какими словами Панталоне поучал Дзанни объясниться в любви, как все это повторял (конечно, перевирая) Дзанни, как он являлся к Камилле и «делал наоборот», то есть признавался ей в любви от своего имени. Можно представить себе, какими достоинствами похвалялся Дзанни, — известно, что площадная сцена девичьих ушей не берегла, — во всяком случае, аргументы его оказались столь внушительными, что Камилла тут же «попросила его войти в дом». В финале первого акта спектакля исполнялся матет: Лассо был новатором в этом музыкальном жанре.

Второй акт начинался монологом Панталоне, который удивлялся, почему это Дзанни так долго задержался у Камиллы. Такого рода «задержки», судя по другим сценариям, имели вполне определенный смысл.¹ Но добродушный Панталоне о нем не догадывался. Наконец, Дзанни являлся и передавал письмо Камиллы, в котором говорилось, что она готова любить Панталоне, только пусть он «переоденется в тот костюм, который укажет ему Дзанни». Переодевание слуги и господина — сюжетный ход, типичный для «ученых комедий», идущий еще от плавтовских времен; ни в карнавальных импровизациях, ни в фарсах он не встречается. Повторяя сложившуюся схему спектаклей в «итальянском вкусе», мюнхенское импровизационное представление брало на вооружение сложную перипетийную технику литературной комедии.

Мотивировка переодевания в записи не указана, но ее легко разгадать: в костюме слуги Панталоне сможет войти в дом Камиллы, не вызывая подозрений. А дом уже осаждают новый клиент бойкой девицы — Капитан, пускающий в ход свои словесные петарды. «Он рассказал своему слуге, сколько он совершил великих и лихих подвигов и сколько сотен людей он собственноручно отправил на барку Харона». После этого свирепый воин заявлял, что явился сюда к Камилле «с сердцем, погруженным в океан бешенства, именуемого ревностью». Извергая любовные клятвы, Капитан ломился в дом и просил Камиллу впустить его. Хитрыми речами куртизанка выманивала у него ожерелье и обещала вечернее свидание. Обрадованный испанец удалялся — так завязывалась вторая комическая интрига представления, также использующая уроки «ученой комедии».

На сцену вновь являлись главные комедианты спектакля — Панталоне и Дзанни, но уже переодетые. Панталоне под видом слуги удалялся в дом Камиллы, и уж тут-то наверное Дзанни отпускал в адрес хозяина самые соленые шутки.

В третьем акте буффонная линия переплеталась с романтической. Вернувшийся из поездки Полидоро неожиданно наталкивался у дома своей возлюбленной на переодетого слугой Панталоне.

¹ В сценарии «Старый ревнивец» Изабелла просит своего мужа Панталоне отвести ее по малой нужде в домик садовника, куда предварительно забрался хитроумный Орацио. Когда Изабелла выходит из домика, Панталоне вытирает ей со лба пот. В следующем акте садовник требует у Орацио платы за сломанную кровать.

— Кто это?

— Носильщик, который должен отнести сундук.

— Пусть отнесет сейчас.

Старый Панталоне кряхтел, пыхтел, но сундука сдвинуть с места не мог и, разозлившись, заявлял, что это не его дело — таскать сундуки, он человек благородного звания! «Возмущенный Полидоро схватил палку и под бурные взрывы хохота публики» отколотил престарелого сластолюбца. Видя, как бьют хозяина, Дзанни в страхе залезал в мешок (трюк площадных комедиантов). Выбегала служанка Камиллы и завязывала мешок (продолжение трюка). Выходил Капитан и, узнав, что у Камиллы Полидоро, закатывал глаза к небу и произносил проклятие, наталкивался на мешок, падал, за ним валился и его слуга. Дзанни извлекали из мешка и колотили (завершение трюка).

После буффонады наступала очередь лирики: Полидоро говорил Камилле, что «по некоторым причинам не может больше ее содержать и что ей нужно выйти замуж». Камилла «долго отказывается», вероятно, исторгая клятвы в любви к «единственному» Полидоро. Но «драма» длится недолго: Камилла соглашается выйти замуж за Дзанни. После этих слов на сцену вываливаются оба буффона, вооруженные с ног до головы, — они решили отомстить своим обидчикам. Воители стреляют в воздух. Полидоро обнажает шпагу. Панталоне и Дзанни, прячась один за другого, разыгрывают смехотворное сражение (эпизод площадного танца). Наконец, Камилла оттаскивает Панталоне, служанка — Дзанни, и — петухи утихомирены. Объявляется о браке Камиллы и Дзанни. Исполнитель роли Полидоро — Масимо Трояно просит прощения у публики за то, что «комедия не была на высоте достоинств высокопоставленных принцев».

Мы столь подробно остановились на мюнхенском спектакле потому, что рассказ Масимо Трояно дает хотя бы некоторую возможность документально восстановить целостное представление комедии дель арте. При этом надо иметь в виду, что в постановке 1568 года жанр импровизированной комедии еще не сложился окончательно. Лирическая линия здесь пока не получила развития; у влюбленного нет полноценной партнерши, и потому Полидоро приходится вести любовную интригу с куртизанкой, выступающей в ампуа служанки: об этом говорят и характер ее действий, и то, что в финале она выходит замуж за Дзанни. Среди масок — для полного комплекта — не хватает многословного болонского Доктора. Не отработанной оказы-

вається роль второго, добродушного, глуповатого Дзанни, хотя «крестьянин из Кавы», выступавший в Прологе, эту краску грубоватого деревенского юмора в спектакль вносил. И все же мюнхенское представление позволяет понять характерные черты комедии дель арте. Какова же эстетика этого театра?

ЕГО ЛИЦО

Может быть, самой поразительной чертой нового театрального искусства была его массовость — за одно десятилетие 60-х годов театральные представления, являвшиеся до этого диковинкой, которую можно было увидеть лишь на редких придворных празднествах или в ученых собраниях, стали самым излюбленным народным зрелищем. И творцами нового искусства были люди, жившие в самой гуще народной.

Прекраснейший знаток комедии дель арте А. К. Дживелегов — ученый, обладавший замечательным умением живописать историю, так рассказывает о первых строителях нового театра:

«Им приходилось вести тяжелую борьбу и за право выступать перед публикой в эти годы реакции и бороться с нуждой. Одни передвижения по трудным итальянским дорогам, среди гор и ущелий, когда война и бандитизм делали всякие путешествия отнюдь не безопасными, требовали большого мужества, выдержки, энергии и особенной любви к тому делу, которому люди посвящали себя на всю жизнь.

Одни, по трудным горным дорогам, двигались актеры из города в город, из села в село; пара голодных лошадей с трудом тащила фургон, в котором были сложены незатейливые декорации и сидела женская половина труппы. Мужчины шли пешком, вооруженные и беспокойные, боясь опасных встреч. А встречи бывали, и тогда могло случиться, что труппа лишалась всего, что у ней было, если не происходило что-нибудь худшее. Добравшись до места, труппа устанавливала подмости, пользуясь для этого тем же фургоном, развешивала декорации, в куски которых Коломба или Эмеральдина только что перед этим завертывала грудного младенца, прикалывали где-нибудь за «кулисами» листок со сценарием, и начинался зазывный пролог.

Такие труппы встречались в любом уголке Италии. Эти люди, которые на своем хребте выносили тяжелый труд созда-

ния нового театра, подчас были самыми настоящими героями, не подозревая об этом. Их усилиями постепенно сложился тот театр, который будет называться комедией дель арте».¹

География нового театра чрезвычайно обширна: если первые труппы появляются на территории Венецианской республики и в соседних с нею городах — Ферраре и Мантуе, то за одно десятилетие театральное движение охватывает почти все главные культурные центры страны. Труппы комедии дель арте выступают в Милане, Генуе, Флоренции, Турине, Болонье, Вероне, Павии, Пизе, Падуе. Несколько позднее актерские коллективы распространяются в южных городах страны.

Играя бергамасца и венецианца,
Мы странствуем по разным местам.
Давать комедию — вот наше ремесло.

Так начинается итальянская «Песенка о дзанни и манификах», написанная современным поэтом, и песню эту с полным основанием могли распевать все актеры театра масок.

Еще недавно в стране не существовало самой профессии актера; одиночками бродили по миру буффоны и доживали свой век придворные шуты. И вдруг являются один за другим блистательные лицедеи, создаются превосходные труппы, новое искусство обретает громкую известность не только на родине, но и далеко за ее пределами.

В том же 1568 году, когда состоялся баварский спектакль итальянцев-любителей, впервые вышел на сцену впоследствии прославленный комик-профессионал Дзан Ганасса, один из создателей маски Дзанни; тогда же начала свои представления труппа «Джелози», самая ранняя и самая знаменитая компания актеров комедии дель арте.

Семидесятые годы XVI века приносят уже десятки прославленных актерских имен. Самые яркие из них — Джулио Паскуати, Франческо Андреини, Фламиньо Скала, Оттавио Онорати, Тиберио Фьориалли, Никколо Барбьери, братья Мартинелли — Друзиано и Тристано, а среди женщин — Изабелла Андреини, Диана Понти, Лидия Баньякавалло, Виценца Армани.

В эти годы формируется множество трупп. Помимо названной «Джелози» («Ревностные»), — это «Желанные», «Уверенные», «Объединенные», «Воспламененные» и «Верные», в самих наименованиях которых передана дружная и радостная атмосфера.

¹ А. К. Дживелегов. Итальянская народная комедия, с. 91—92.

сфера актерского труда. Кроме этих знаменитых трупп в Италии существовали десятки других театральных компаний, каждая из которых блистала своими талантами — было их так много, что только одна маска Дзанни игралась в двадцати четырех вариантах.

Огромная популярность комедии дель арте подтверждается и большим числом сценариев. Большинство из них утеряно, но даже те, что сохранились и были изданы, составляют внушительную цифру. Первый сборник сценариев, изданный Фламинио Скала в 1611 году, включал в себя пятьдесят произведений; в сборнике Базилио Локателли — сто три сценария, в сборнике библиотеки Корсини — сто сценариев, в сборнике Неаполитанской библиотеки — сто восемьдесят три сценария, и список этот может быть продолжен.

В новые времена массовое становилось народным; разрыв этих понятий, существовавший в эпоху средневековья, преодолевался по мере усиливающегося сопротивления диктатуре церкви — ведь религиозное сознание, будучи массовым, не было народным.

Новый площадной театр получил столь широкое распространение и полностью вытеснил жанр религиозных мистерий в силу того, что он стал носителем и массового и народного мировоззрения, выразителем здравого смысла и грубоватой плебейской насмешливости.

Пытливый человеческий разум и его неизменный спутник — сарказм, свободно действовавшие в высших интеллектуальных сферах, постепенно проникали в широкие демократические слои. Этот процесс перестройки мировоззрения определялся практикой жизни, где рушились старые патриархальные представления и люди в массе своей уже готовы были смеяться над тем, что в прежние времена считалось достойным почитания. В дни карнавальная вольницы толпа проходила свои «университеты» успешнее всего: здесь простолюдины чувствовали себя хозяевами положения и сами задавали тон.

Пусть актеры комедии масок многократно выступали в дворцовых залах — самая закуска их искусства была площадной: вертеть партнера мельницей и, засунув в мешок, бить его палками могли только карнавальные буффоны. И если действие давалось перед принцами, то это означало лишь одно — народное искусство побеждало повсеместно.

Обогащаясь сюжетами новелл и «ученых комедий», остроумием современного вольномыслия и лирическим пафосом пет-

раркистской поэзии, комедия дель арте, по существу, обрела тот синтез народного и гуманистического, которого не смог достигнуть ученый театр. Первичное слияние двух потоков происходило на заведомо низшей ступени духовной жизни народа, с потерей многих ценностей гуманистической идеологии и поэзии, но зато на здоровой народной основе. И это последнее обстоятельство решительным образом повлияло на идеологию и стилистику рождающегося театра. Не забудем, что вторая половина XVI века, открывшая «время театра», для других искусств итальянского Возрождения была эпохой кризиса.

Великие искусства Возрождения — живопись и поэзия вступили в новую художественную стадию своего развития, получившую название маньеризм. Здоровое и целостное восприятие действительности сменилось лихорадочным и тревожным мироощущением, формы живописи стали хрупкими, изящество доводилось до болезненной изощренности, поэзия повернулась к изысканной эпикурейской лирике, сдобренной утонченной иронией; в прозе, в новеллистике дело не шло дальше сочинения развлекательных сюжетов.¹ В драматургии же торжествовала утонченная элегическая пастораль, на пирах которой подавалось лишь «единственное угощение — сахар и мед».²

Новорожденный театр, конечно, не обладал ни изысканным лиризмом современной поэзии, ни портретным искусством и чеканным стилем новелл. Но он имел свое преимущество. Оно состояло в молодости театра, не несшего на себе груза традиций большой истории. Временное отставание комедии дель арте от других видов искусств сделало ее невосприимчивой к идейно-кризисным явлениям эпохи. Обособленная от драмы, а тем самым от общего процесса литературной эволюции конца Чинквеченто и произросшая от корней карнавала и фарса, комедия дель арте питалась здоровыми подпочвенными соками «земель» Ренессанса. Народная аудитория черпала ренессансное мировоззрение не только из духовной культуры века, но и из собственного источника — пробуждающегося самосознания. Прimitивное по отношению к идеологическим системам гуманизма, это самосознание народа было целостно и здорово. Оно служило

¹ Характеризуя новеллистику этого времени, Де Санктис указывает, что она «не ставит перед собой иной цели, кроме как развлечь собравшуюся компанию» (Франческо де Санктис. История итальянской литературы, т. 1. М., 1963, с. 515).

² Выражение кардинала Шиппоне, употребленное в письме к Гуарини, автору пасторали «Верный пастух».

целительным началом и для ренессансной идеологии в целом и, став основой народившегося искусства, определило его принадлежность не к закатной, а к цветущей стадии Возрождения.

В эпоху заката Высокого Возрождения над сценической площадкой солнце стояло в зените. Правда, эти светлые дни были недолгими, недоброе время скоро дало о себе знать и в новой сфере искусства, но сейчас идет речь о начальной и лучшей поре комедии дель арте.

Первыми словами новорожденного театра волей случая были слова о «царстве, где господствуют любовь, довольство и радость», переключившиеся с оптимистическими гимнами Раннего Возрождения. Восторг перед новым временем в комедии дель арте передавал ощущение бодрости и жизнелюбия, но отнюдь не был свидетельством идиллического неведения о царившем в мире зле. Напротив, активный оптимистический тон нового театра в значительной мере определялся его боевым, наступательным характером; в центре спектаклей стояли не прекраснодушные Влюбленные, а дерзкие, воинствующие, саркастичные Дзанни. Они держали в своих руках ювеналовы бичи, и щелканье хлыстов сливалось с грохотом смеха.

Саркастический и радостный смех в комедии дель арте звучал вместе: радость бытия не существовала бы, если бы за нее не шла борьба. И чем успешней велось сражение с фантомами корысти, чванства и скудоумия, чем жестче становились карикатурные очертания масок господ, тем громогласнее был смех, тем привольней было на душе творцов комедии дель арте. Поэтическая формула «есть упоение в бою» здесь раскрывается в упоении смехом. Перуччи писал о Дзанни: «Будет вызывать смех, а это и есть та конечная цель, ради которой люди развлекаются комедией. . .»

Смех как конечная цель! Получалось так, что в беззаботные представления импровизаторов как бы сама собой проникала здоровая мораль, которая делала эти спектакли увеселением, несущим в себе определенный этический и социальный смысл.

Один из прославленных деятелей комедии дель арте Никколо Барбьери, сам исполнявший маску Дзанни, писал: «Комедия— увеселение приятное, но не шутовское, поучительное, но не неприличное, шутовское, но не наглое. . .»¹ Так комедия дель

¹ Niccolò Barbieri. La supplica discorso familiare di Niccolò Barbieri detto Belerame, diretta a quelli che scrivendo e parlando trattano de Comici transcurando i meriti dell'azioni virtuose. Venezia, 1634.

арте отгораживала себя от грубости площадных зрелищ, которые она преобразовала, — введя в сферу поэзии и не порвав при этом связей с карнавальными истоками.

Слитность поэзии и карнавала определила самую природу — дух и стиль, содержание и форму театра масок. Маска, как мы помним, родилась на карнавале, сотни, тысячи людей не только знали маски, но и могли (в карнавальные недели) ими быть. В фантастической, буффонной форме маска выражала жизнь в каких-то очень важных ее проявлениях, была актом творческого преобразования жизни. Можно сказать, что карнавальная маска с ее буффонадами на своем дотеатральном этапе являлась своеобразной «комической мифологией», ставшей для нового театра его «арсеналом» и «почвой».

И если комедия дель арте смогла стать высоким искусством только после того, как ее карнавально-фарсовая стихия скрестилась с ренессансной культурой, то в синтезе этих двух начал ведущим оставалось фарсовое, народное.

Исходя из ренессансной традиции, комедия дель арте избирала главным своим конфликтом столкновение между старым укладом жизни и молодыми силами. Молодая любовь постоянно наталкивалась на сословные и имущественные преграды, но победа оставалась за влюбленными и за их слугами, этими истинными героями импровизационных спектаклей.

Ренессансная концепция жизни окрашивалась на сцене в яркие демократические тона. Это особенно ощущалось в языке масок. Панталоне говорил на венецианском диалекте, Доктор на болонском, Капитан на неаполитанском. Бергамский говор слуг указывал район, откуда чаще всего приходили голодные крестьяне, чтоб прокормить себя в других городах. Тосканский язык Влюбленных был литературным итальянским языком.

На подмостках комедии дель арте во всех ее наречиях жила не существующая, но лелеемая в народной душе единая Италия. В языковом «Вавилоне» была своя гармония, и создавал ее общий дух спектакля.

Здесь задавали тон Дзанни. Поначалу, на карнавале, они не были слугами — к перемене ампула их принудил большой сюжет. Но, надев костюмы с галунами, они оставались хозяевами положения. Дзанни повелевали судьбами своих господ: в их руках были нити интриги. Перуччи писал: «Обязанность первого Дзанни поддерживать интригу и смешивать карты... Ему необходимо помнить весь сюжет как свои пять пальцев, чтобы смело вести интригу и выдумывать, не обдумывая, быть быст-

рым, готовым на всякий ответ». Дзанни, выражаясь современным языком, был «динамиком» действия — его «электросила» заражала всех остальных персонажей, и они попадали в тот водоворот событий, который рождали мысль и воля первого Дзанни. Но эффект стремительности достигается не только поступательным движением; резкое торможение, от которого все валится с ног, тоже подчеркивает динамический порыв. И вот эту функцию «тормозного устройства» выполнял в механизме комедии дель арте второй Дзанни. То, что искусно замысливал Бригелла, по глупости и простодушию перепутывал Арлекин. Конечно, Бригелла, отколотив Арлекина, тут же сочинял новый ход — и действие неслось дальше.

Веселье бушевало у Дзанни не только в душе — веселым было и тело. Выражение *l'anima allegra* можно было бы дополнить выражением *il corpo allegro*.¹

«Веселое тело»! Стоит только взглянуть на зарисовки Калло, на акварели сборника сценариев библиотеки Корсини, на гравюры Гийо, Боннара и других — сколько буйства, игры, вольности в телодвижениях изображенных здесь скоморохов. Особенно выразительны фигуры комедиантов у Калло — жилистые, долговязые, с порывистыми изгибами корпуса, с острыми вскинутыми локтями-крыльями, с вывороченными мускулистыми ногами, с крючковатыми носами-клювами, с резко выпяченными задями. На них широченные шляпы с залихватским пером, а всего остального может и не быть. Художник содрал с этих скоморохов балахоны, панталоны, жилетки и тужурки и оставил их в собственной «шкуре», чтобы играющий, танцующий актер был виден во всей своей одержимости радостью бытия. А если эти дьяволы сцены и одеты у Калло, то их штаны и куртки так прилегают к телу, что суть дела не меняется.

Ликующая плоть — сколько было посвящено ей поэтических строк, как часто она сияла на полотнах! Теперь эта плоть явилась «самолично», во всей своей чувственной природе. Она дразнила, интриговала на карнавалах, а ныне полноправно вошла в искусство, завладела сценой. Ведь любовь — это не только стихи и вздохи, любовь пульсирует в крови, она играет в каждой мышце, — и вот носятся Дзанни за Смеральдинами, и Смеральдины поддаются на грубоватые ласки своих кавалеров, и с грохотом валяются одуревшие старцы перед Изабеллами, а те хватают их за бороды и тащат за кулисы.

¹ Il corpo — тело (итал.).

Если мастера жанра строго порицали своих вульгарных подражателей, которые делали «тысячу неприличий и глупостей ради того, чтобы вытащить затем у зрителей из кармана свой мерзкий заработок» (А. Перуччи), то это не значило, что они желали изгнать из спектаклей комедии дель арте элемент фривольности.

Ведь уже два века читающая публика наслаждалась новеллами Боккаччо, многие из которых имели финал вроде следующего: «Так бедный обманутый муж вернулся с нею и с ее любовником в палатцо, где впоследствии Пирр часто и с большими удобствами наслаждался и тешился с Лидией, а она с ним. Господь да пошлет нам таковое же».¹

Стоит ли порицать комедиантов и комедианток, действовавших на сцене по этому завету? А если их аттическая соль была покрупней, то таков уж закон площадного театра.

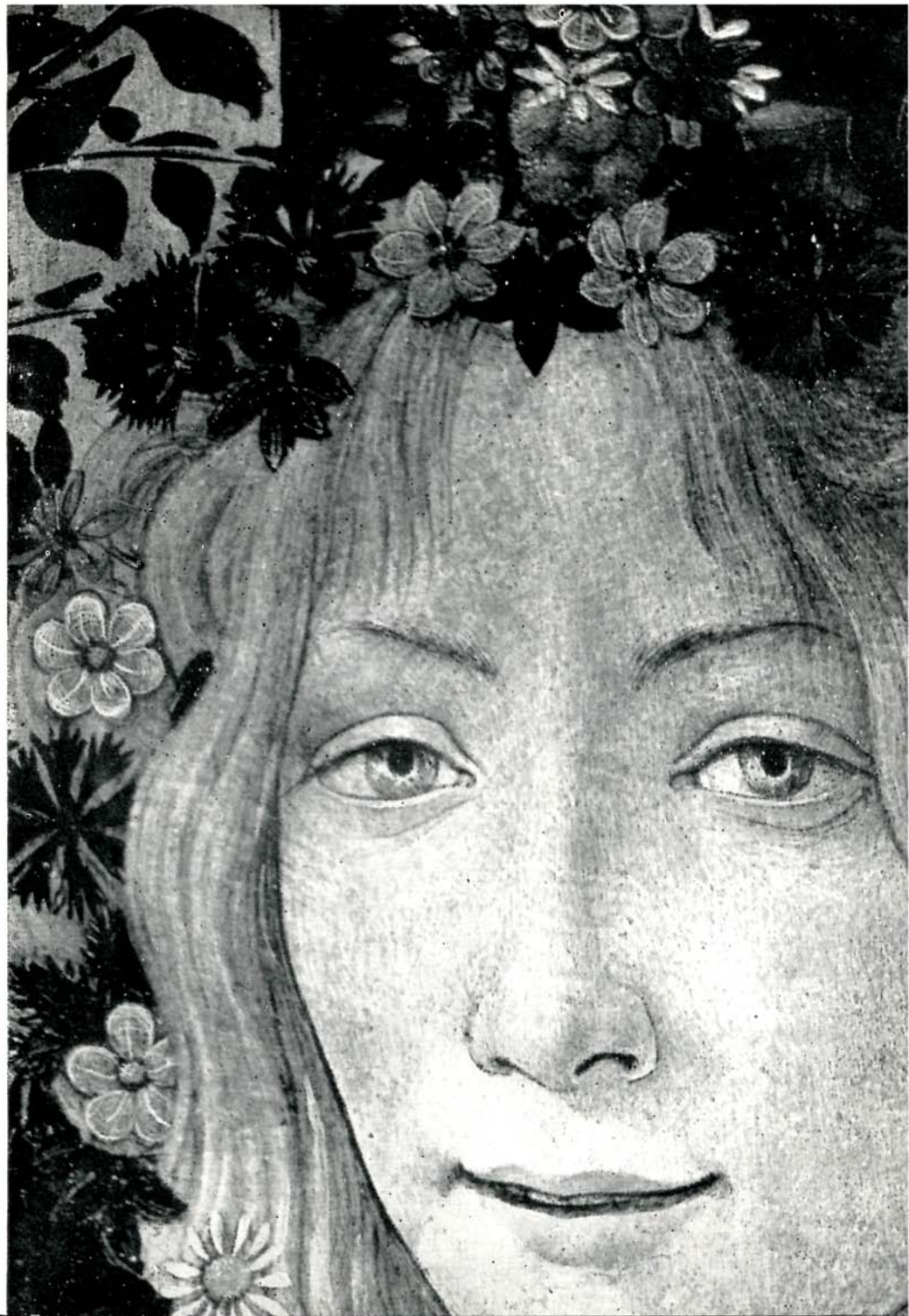
Нетрудно себе представить всплеск хохота, поднимавшегося после того, как садовник требовал от Орацио плату за сломанную кровать. Всяческие выходки на тему «взыгравшей плоти» разжигали энтузиазм толпы. В этот огонь весело подливалось масло: Дзанни, наподобие античных сатиров, просовывали себе дротики между ног и самодовольно хохотали, акробатки соблазнительно изгибались, делая гимнастический «мостик», героини зазывали героев зайти к ним в помещение *per godarsi* (чтобы позабавиться). Бывало и так, что по ходу представления вспыхивала ночная потасовка или на море тонул корабль, и на сцену вываливались полуобнаженные красотки, а внезапно загоравшиеся фонари доводили комический эффект до его полного фортиссимо.

Человеческая энергия была ключом, властно подчиняя себе толпу. Но «магия» масок объяснялась не только их эмоциональной насыщенностью. Главная притягательность состояла в узнаваемости реальных типов, зашифрованных в каждой маске.

Социальный прототип маски Манифико — Панталоне был некогда всевластным и почтенным представителем «*il popolo grasso*» (жирный народ).

Ныне деятельная венецианская буржуазия превратилась в паразитическую часть общества, и сатира тут же поддела ее своим когтем. Обесславил народная сцена и былого властителя дум, гуманиста, предавшего в век реакции свои убеждения и скрывающего за показной ученостью полную пустоту. Гума-

¹ Джованни Боккаччо. Декамерон, т. 2. М., 1931, с. 141.





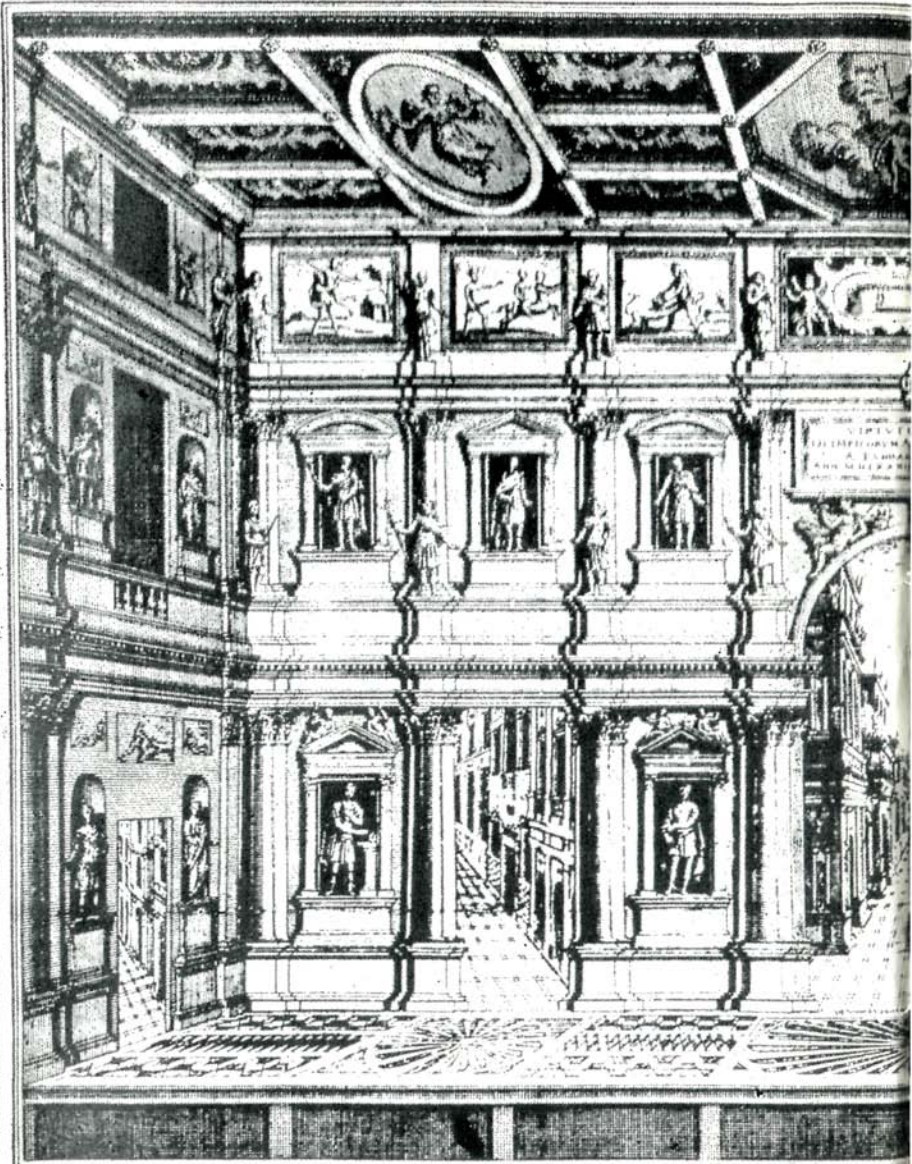


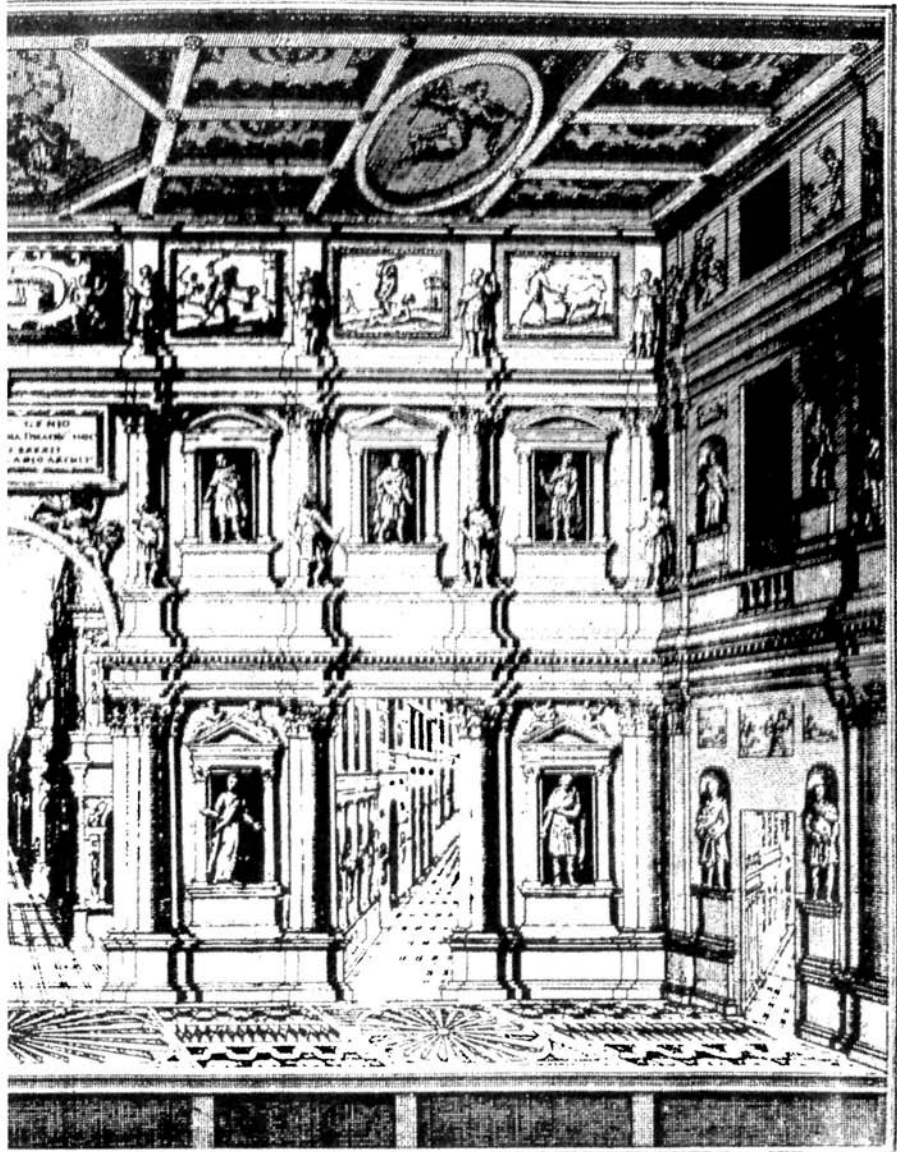


Cap Babeo

Cucuba







U. F. HED
MA. THOMAS 1841
F. BARRETT
A. B. H. H. H. H. H.



нист, ставший педантом, доктринером, демагогом, который яростно отстаивает свой рушащийся авторитет,— вот подлинный смысл смехотворной болтовни Доктора. Еще отчетливей реальная основа образа проступает в фигуре Капитана. Если на раннем этапе комедии дель арте этой маской высмеивалась военщина вообще, то после похода в Италию Карла V Капитан стал испанцем — одним из тех ненавистных итальянскому народу завоевателей, которые захватили в свои руки весь юг страны. Ворвавшись на сцену и объявив себя Капитаном — Ужасом, этот фанфарон приказывал, чтобы ему приготовили обед из трех мясных блюд; первое — из евреев, второе — из турков, а третье из мяса лютеран. В шутовской эскападе таился горький смысл: в Испании тысячами казнили евреев, а пролить кровь лютеранина в войске Карла V считалось величайшей доблестью. Сатирический прицел тут был столь откровенен, что в Неаполитанском королевстве эту маску не дозволялось выводить на сцену, ибо, как писал Перуччи об испанцах, «эта нация, всесторонне честолюбивая, не терпит насмешки». Капитан, напыжившись, кричал по-испански: «Мое тело — крепость, моя грудь — окоп, моя голова — замок, мой живот — лагерь, мои руки — две пушки, мой голос — гром, а мое оружие — молния». И вот этого «грозного» героя к концу спектакля Арлекин, под всеобщий хохот, колотил палкой.

Вполне реальный прототип имела и маска Тартальи — чиновника, судейского крючка, смешившего публику заиканием. На заре комедии дель арте в спектаклях действовал и блудливый монах, но цензура быстро наложила запрет на эту маску.

Узнавался толпой и ее любимец Дзанни. Всмотритесь в его маску: на вас неожиданно глянет лукавый мужичонка с моржовыми усами и куцей бородкой, с носом — шишечкой и удивленно приподнятыми безбровыми дугами. И одежда у него самая обыкновенная — холщовые штаны с заплатами, тужурка, подпоясанная ниже живота, котелок или берет.

Но говоря о реалистическом аспекте масок, мы не должны забывать об их условном, буффонном характере. Вглядимся еще раз в физиономию Дзанни. Он лукаво улыбается нам, как бы говоря: нет, я не только живое лицо, но и маска, шишка у меня на лбу от дьяволенка из мистерии, мои усы и борода из грубой щетины, брови мои идут дугами от середины носа до самих щек, а ямочки на щеках размером с цехины, и все это для того, чтобы была заметней суть моего веселого, озорного нрава...

Такой «разговор» вел со зрителем Арлекин — Моретти. В своей черной маске, в острой шапочке и с деревянным батогом¹ в руке он, конечно же, был не бытовым, а сценическим слугой. Шустрый, ловкий зверек с черной мордочкой и грацией шаловливого котенка, он являл собой воплощение ловкости, быстроты, лукавства и сообразительности. Здесь не было утрированного изображения данных человеческих черт, но не было и их прямого подобия. Человек, представленный в бытовом плане, не мог действовать столь стремительно, не рискуя быть заподозренным в психической ненормальности. Но то, что показалось бы противоестественным у реального человека, воспринималось как воплощение самой природы человеческой динамики, когда актер действовал в образе сценической маски.

Передавая через веселую маску народного театра жизненную энергию, актер создавал вполне реальный образ ловкого и нескладного, хитрого и простодушного, голодного и ликующего крестьянского паренька. И если маска оправдывала предельный накал его энергии и жизнерадостности, то живость, искренность и остроумие паренька «очеловечивали» маску.

Если можно так выразиться, в комедии дель арте царила правда без правдоподобия. Перуччи вспоминает «сонет», который «нельзя ни описать, ни прочесть, но который можно произвести, подражая жаворонку, кошке, собаке, быку, ослу, ворону, цыкате, сороке, сове, свинье, индийскому петуху, ворону, сморкающемуся человеку, крысе, барану и жабе». И если все это в одном «сонете», как тут не «свернуть челюсти от смеха»!

И игра эта могла быть не только виртуозным звукоподражанием, но и чем-то более содержательным. Видели же мы на современной итальянской сцене зайку Тарталью, который, распалась, начинал остервенело кудахтать, и другого комического типа, который чихал так мощно, что валился со стула. В этих эксцентриках были по-клоунски выраженные человеческие страсти.

Спектакли комедии дель арте, не создавая иллюзии реальной обстановки, существовали не в безвоздушном пространстве. Их «реальностью» был воздух, сотрясаемый смехом. А. К. Дживелегов писал: «... так как еще со времен глухого средневековья смех был одним из способов действий оппозиционных и демократических, то при новых условиях всякая оценка действительности, вооруженная смехом, была смелее, радикальнее, де-

¹ От итал. *il batocchio* — палка, бато́г.

мократичнее... На карнавале смех получил великую хартию вольности, он мог греметь свободно, не прячась и не отравляя горечью душевные порывы».¹

Температура действия не снижалась и тогда, когда на сцену выходили Влюбленные. Они не имели масок и были одеты в новомодные костюмы, но из общего круга веселья не выпадали. Иная *prima donna* могла стянуть панталоны с самого Панталоне и розгами проучить слишком разыгравшегося старикашку, а тут же, рядом, стоял Арлекин, держа наготове клистирную трубку.

Единение буффонных актеров с *partie grâve*² происходило не только потому, что дамы и кавалеры бесстрашно переступали жанровый барьер — общность была и в самом характере исполнения. Если маски выражали человеческую энергию в комическом плане, то Влюбленные были «энергичны» по-своему — их лирические признания отличались чрезвычайной пылкостью. В век, когда поэзия теряла свою эмоциональную силу, становилась меланхолической и иронической, сцена возвращала своим слушателям страстный лиризм Петрарки и его учеников. Красота слова усиливалась горячностью чувств. Об актрисе Винченце Армани ее современник писал: «Она бледнела, когда ей сообщали какое-нибудь неожиданное известие, и краснела при радостной новости. Ее голос был так приспособлен для выражения страха или смелости, что и наши сердца она заставляла страшиться или дерзать... Она сопровождала слова такими страстными жестами, что ими она больше выражала, чем другие словами».

Слияние буффонной и поэтической стихий было возможным потому, что при всем жанровом различии их природа была единой — игру и в том и в другом случае порождала импровизация.

ЕГО ЯЗЫК

Знаменитая Коломбина — Изабелла Андреини, прославленная исполнительница лирических героинь и сама поэтесса, писала: «Сколько усилий должна была употребить природа, чтобы

¹ А. К. Дживелегов. Итальянская народная комедия, с. 163, 166.

² Серьезная партия. Французское наименование лирических образов комедии дель арте.

дать миру итальянского актера. Создать французского она может с закрытыми глазами, прибегая к этому же материалу, из которого сделаны попугаи, умеющие говорить только то, что их заставляют выдолбить наизусть. Насколько выше их итальянец, который все сам импровизирует и которого в противоположность французу можно сравнить с соловьем, слагающим свои трели по минутной прихоти настроения».

Конечно, Изабелла Андреини говорила не только о вдохновенном творчестве лирических актеров, сказанное относилось и к импровизациям комиков.

Изначальная форма игры, свойственная всякому примитивному театру, на подмостках комедии дель арте возводилась в норму высокого сценического искусства. Это искусство отличалось редкостной раскрепощенностью, выражавшей самый дух нового времени.

Поразительно то, что в комедии дель арте, театре поэтическом и буффонном, нормой прекрасного считалась *естественность*, натуральность импровизации. Об этом писал Перуччи: «Голос не должен звучать одинаково; его надо менять сообразно движениям, настроениям, страстям... Больше всего нужно избегать напевности, потому что это всегда не нравится публике. В ее глазах это является недостатком, ибо она требует от актеров, чтобы на сцене, играя роль, он говорил как в жизни».

Конечно, Перуччи в конце своих поучений перегибал палку — звукоподражательный «сонет» не мог звучать «как в жизни». Но речь шла не о жизненном правдоподобии действия, а об искренности и естественности самой игры. Об этом говорит и Луиджи Риккони: «Актер, который играет в спектакле импровизации, играет более живо и естественно, чем актер, выучивший свою роль: лучше чувствуешь и лучше говоришь то, что создаешь сам, чем то, что заимствуешь у других при помощи памяти».

Независимость, самостоятельность творчества были благодарной почвой для вдохновенной игры. Вместе с тем, для того чтобы быть свободным на сцене, актер должен был обладать огромным запасом жизненных впечатлений и постоянно пополнять их. Комедия дель арте требовала актера начитанного, образованного, музыкального, с тонким вкусом и хорошо подвешенным языком. Ведь ему приходилось не только выступать ежедневно в разных сценариях, но, играя в одной и той же пьесе, ее до неузнаваемости изменять, причем делать это по ходу самой игры. Конечно, актер не только импровизировал — в его

голове было немало готового материала,¹ но надо было искусно, метко ввести его в действие и придать заученному тексту такую живость, чтоб переход к импровизации был естественен, «дабы заимствованное казалось собственностью, а не грабежом». Актеры-импровизаторы постоянно вносили в текст своих ролей острую злободневность, и если для пресечения таких вольностей на спектакль являлся полицейский, то исполнители, приметив согладаята, тут же меняли тему.

Время было тяжелое, вольномыслие преследовалось, «Мандрагора» Макиавелли была внесена в «Индекс запрещенных книг». Смелых мыслителей держали в тюрьмах и сжигали на кострах. С острым словом нужно было обращаться осторожно, комедия дель арте это знала, и тем не менее острословие было ее излюбленным оружием.

Свободное творчество давало себя знать не только в словесных импровизациях. Не менее важным компонентом действия были вставные номера (лацци) — музыкальные, танцевальные и игровые. Актер был волен (конечно, согласовав это с товарищами) остановить сюжетное действие и исполнить лацци: сделать сальто со стаканом воды на голове, поймать и проглотить муху, со свистом проглотить макароны и совершить еще множество других «шутки, свойственных театру». По ходу действия исполнитель мог протанцевать с подружкой зажигательный танец или спеть под аккомпанемент гитары.

Само собой получилось так, что на подмостках комедии дель арте свили свои гнезда еще два искусства — эстрада и цирк.

Комическая маска могла «выйти из игры» и действовать самолично или заполнить своим выступлением антракт. Скажем, Доктор иногда декламировал монологи и распевал куплеты на злобу дня, или же возникал, выражаясь по-современному, «парный конферанс»: состязались между собой два Арлекина, два Доктора, два Капитана. Арлекины «делали друг другу тысячи гримас, заимствовали тысячи поз, произносили тысячи буффонад», так же изощрялись и два Доктора, стараясь перещегоолять друг друга псевдоучеными тирадами, и Капитаны, хваставшие своими легендарными деяниями и оглашавшие воздух воинственными кликами.

¹ Со временем появились особые книжечки (Zibaldoni) с текстами для заучивания. Никколо Барбьери писал: «Актеры заучивают и удерживают в памяти много всякой всячины — сентенции, кончетти (афоризмы в стихах и прозе. — Г. Б.), любовные речи, упреки, монологи отчаяния или безумия, — чтобы иметь их всегда наготове в случае необходимости»

В перечень талантов актера комедии дель арте нередко входила фраза «salta bene» — хорошо прыгает. Это было важное качество — ведь актерам нередко приходилось выполнять задания такого рода: «...Пьерро, став перед дверью, мешая Паскарильо пройти, но тот, набрав дыхание, выпрыгивает в окно поверх Пьерро и, схватив письмо, возвращается таким же путем».

Знаменитый Тиберио Фьорилли, тот самый, который давал уроки сценической игры Мольеру, был не только блестящим импровизатором, но и отлично владел своим телом. Среди мастеров комедии дель арте упоминается и такой умелец, который в течение всего дня танцевал со своей женой на канате на площади св. Марка в Венеции, а вечером они оба играли на сцене: он — Бригеллу, а она — субретку.

При всей сценической вольнице тут был свой строгий порядок. За ним следил главный актер труппы — саросомисо. Перуччи, характеризуя деятельность такого руководителя, писал: «Он должен еще до представления подробно разработать с актерами сценарий, чтобы все знали содержание комедии, запомнили, где нужно кончить диалоги, должен предлагать для совместного обсуждения какое-нибудь острое слово или новый трюк. Таким образом, обязанностью его является не только прочтение сценария. Он должен объяснять действующих лиц, их имена, что они собой представляют, содержание пьесы, место, где происходит действие, дома.¹ Он должен расшифровать лацци и все необходимые околичности и позаботиться, чтобы было наготове все, что понадобится для пьесы: письма, кошельки, кинжалы и все вообще, что помечается обыкновенно в конце сценария». Саросомисо, в зависимости от наличного состава труппы, варьировал состав действующих лиц спектакля. Поэтому комедия дель арте, имевшая определенную группу масок,² на практике могла обходиться теми из них, которые в данный момент числились в труппе.

¹ Обычно по бокам сцены были расположены два дома, от которых шла перспективно удаляющаяся улица, завершавшаяся изображенной на заднике площадью. Действие происходило главным образом на авансцене — перед домами на улице, на балконах или в лоджиях.

² В комедии дель арте существовало два квартета масок — северный, состоящий из Бригеллы, Арлекина, Панталоне и Доктора, и южный, состоящий из масок Кавьелло, Пульчинеллы, Тартальи и Скарамуса. К этим квартетам обычно присоединялись Капитан, две пары Влюбленных и служанка Смеральдина.

По своему усмотрению капокомико перекраивал и литературный материал, превращая его в сценарий. Сюжет освобождался от литературного текста, и маски входили в действие как полноправные особы. Они задавали тон и при дворе неаполитанского короля (сценарий «Каменный гость»), и при дворе императора Нерона (сценарий «Император Нерон»), и на пасторальных полянах, и, конечно, на городских площадях и улицах — в комических сценариях. Самые знаменитые литературные произведения, будь то «Подмененные» Ариосто или «Севильский озорник» Тирсо де Молина, в руках капокомико и его труппы мгновенно видоизменялись. И в зависимости от того, кто из актеров (какая маска) лидировал в труппе, перемещался и центр действия.

Возьмем, к примеру, сценарий, составленный по пьесе Тирсо де Молина. Автором этого сценария был прославленный Арлекин — Доменико Бьянколелли, и скромная роль слуги дон Хуана — Каталинона здесь стала чуть ли не центральной. Арлекин почти не покидал сцену: то он вел комический диалог с неаполитанским королем, то дурачился со своим господином, то колотил Панталоне. Буффонное действие шло полным ходом, лишь к концу акта вступала в свои права тема дон Хуана. Севильский озорник поражал Командора, но и тут дело не обходилось без буффонады. «Старик, раненный, падает и испускает дух, после непродолжительной борьбы со смертью. Лацци перепуганного Арлекина, он хочет спастись, цепляется и падает на распростертый на земле труп, поднимается и убегает». Кончается акт также веселой буффонадой. К Арлекину приходит «советник короля» Панталоне.

— Здравствуй, Арлекин.

— Ваш покорный слуга, ваше высочество.

— Знаешь ли ты убийцу, о котором идет речь?

— Да, сир.

— Назови же его и ты получишь обещанную сумму в десять тысяч и поминовение четверем твоим товарищам.

— Это... это... это... Панталоне!

— Черт тебя побери, наглый обманщик!

Арлекин не отстывает:

— Разве ты не видишь, что это прекрасный способ заработать пять тысяч? Я объявлю о тебе королю, тебя обвинят в убийстве Командора, я получу десять тысяч, и мы их поделим пополам.¹

¹ Сценарий излагается в варианте Доменико Бьянколелли — знаменитого Арлескипа.

За кажущимся легкомыслием буффонады скрывалось нечто важное: все эти короли, гранды и прочая чопорная публика летели вверх тормашками, когда на сцене хозяйничали Дзанни и его веселая компания. Конечно, образ дона Хуана Тенорио, реалистически и сатирически выписанный драматургом, немало терял от подобных вольностей, но вельможный гонор слетал с него мгновенно, и со всей очевидностью обнаруживалась пошлость его страстей. Еще большему поношению народная сцена повергала деспота Нерона. Маски Ковьеллы, Пульчинеллы, Доктора и Тартальи, изображавшие придворных Нерона, лже-свидетелей, убийц и прохиндеев, наверное, самой крупной солью приправляли свой юмор.

К концу спектакля сюжет «орегга реггия»¹ целиком заполняла буффонада. Убийца — император засыпал на троне, к нему являлась Справедливость и пугала смертью. Нерон, проснувшись, падал с трона, прибегали Доктор и Тарталья с письмами о мятежах и восстаниях. А в следующем эпизоде Пульчинелла и Ковьелло, натолкнувшись на труп любовницы Нерона и считая ее пьяной, выделывали всякие лацци до тех пор, пока не замечали, что дама мертва. После этого следовали новые клоунские выходки. «Орегга реггия,— пишет А. К. Дживелегов,— должна была развлекать. Иначе зачем было сохранять в ней буффонных персонажей».²

В финале всех спектаклей действовал общий закон: «Все радуются». На сцену вываливалась вся труппа, и каждый стремился перещеголять партнера — кто пляской, кто куплетом, кто кульбитом. Оркестр — гитары, трубы и барабан — играл во всю мощь. Потом маски и Влюбленные замирали, объявляя «*Finita la commedia*», галантно кланялись и удалялись со сцены.

ЕГО СУДЬБА

История комедии дель арте — обширнейшая тема. В своем развитии этот жанр пересек границы своей страны и границы своего века.

Итальянские актеры почти мгновенно приобрели мировую славу и, гастролируя по Европе, на долгие годы оседали в чу-

¹ Этим термином — «королевское действие» — назывались трагические сценарии.

² А. К. Дживелегов. Итальянская народная комедия, с. 182.

жих землях. Так, в XVII веке комедия дель арте обосновывается во Франции. Здесь совершенствуется техника этого жанра, здесь он еще в большей степени насыщается поэзией, но здесь же комедия масок постепенно аристократизируется, отрывается от народной почвы и даже от родного языка. Достаточно сравнить изображение комедиантов на динамических рисунках Калло с элегантными Пьерро и Коломбинами с полотен Ватто, чтобы ощутить эту эволюцию.

Каждое столетие по-своему и чутко реагировало на традиции комедии дель арте. В XVII веке комедия масок является тем главным источником, из которого европейские драматурги — от Лопе де Руэды до Мольера — черпают уроки сценичности. В XVIII веке комедия дель арте в Италии становится объектом резкой критики и горячих споров, из которых возникают такие разные театральные системы, как реалистическая комедия Гольдони и остротеатральные фьябы Гоцци. А во Франции, на сцене парижской «Comédie Italienne», живительные струи комедии дель арте способствуют рождению озорных пародийных пьес молодого Реньяра и изящных комедий Мариво.

Импровизация и маски продолжали свое существование на бульварных и ярмарочных подмостках Европы; последнее блистательное имя в истории жанра — Антонио Сакки, импровизатор, танцор, акробат и эквилибрист.

В XIX веке театр масок оказывается основательно забытым, и если о нем вспоминают, то не режиссеры и актеры, а писатели: Теодор Амадей Гофман, не раз выведивший в своих новеллах итальянскую маску — «иронического двойника, по странным гримасам которого человек познает самого себя», или романтически настроенная Жорж Санд, которая в предисловии к исследованию своего сына «Маски и буффоны» называла импровизацию «мгновенной искрой итальянского гения», а типы комедии дель арте — «вечными характерами, творениями фантазии юмористической, но по сути своей очень серьезной и даже чрезвычайно меланхолической...»

Только в XX веке театр, вступив на путь решительных реформ, вспомнил о комедии дель арте и угадал непреходящее значение этого искусства.

«Все, кто восставал против натуралистической блеклости и чистой «разговорности» современного театра, кто стремился к обогащению средств театральной выразительности, неизбежно на каком-то этапе увлекались комедией масок», — пишет глубокий знаток проблем режиссуры XX века Е. Л. Финкель-

штейн. И продолжает: «Увлечение это принимало разные формы и приводило к совершенно противоположным результатам. Достаточно вспомнить, что через него прошли такие несхожие художники, как Мейерхольд, Таиров, Вахтангов, Крэг, Копо. Все зависело от идейной и эстетической позиции художника, от задач и целей, направивших его помыслы к комедии дель арте». Конкретизируя свою мысль, Е. Л. Финкельштейн точно определяет различные художнические подходы к комедии масок: «Для Крэга комедия масок была воплощением свободного от влияния литературы игрового театра, возродить который он мечтал. Копо увлекся итальянской комедией, потому что увидел в ней чудесный метод воспитания актера: ведь импровизация требовала сосредоточенности, внимания, непосредственности, наивности, воображения. [...] В. Э. Мейерхольд в Студии на Бородинской (1913) через импровизацию, пантомиму, клоунаду, акробатику добивался совершенной телесной выразительности вне психологии, вне быта. А Е. Б. Вахтангов, почти в те же годы увлекшись импровизацией, видел в ней могучее средство пробуждения творческого импульса, позволяющего актеру жить в предлагаемых обстоятельствах... Вахтангов, ставя «Принцессу Турандот» уже после Октябрьской революции (1922), через веселую игру масок выразил «победный и праздничный дух современности».¹

Итак, подведем итоги.

Театр нового времени родился на подмостках комедии дель арте. Здесь был установлен главный закон сцены — непрерывное развитие действия, здесь спектакль оформился как единое целое, здесь сложился принцип коллективности актерского творчества, здесь определились амплуа.

Утвердив сценическое искусство как особый вид поэтического творчества, комедия дель арте, естественно, выдвинула первых великих мастеров европейской сцены: имена итальянских комедиантов Альберто Ганасса, Фламинио Скала, братьев Мартинелли, Доменико Бьянколелли, Тиберио Фьорилли были широко популярны. Почти во всех европейских столицах рукоплескали их виртуозному искусству.

В игре итальянских импровизаторов были неотделимы друг от друга лицедейство и клоунада. Актер в маске не игрой воссоздавал реальность, а переносил реальность в игру. Поэтому

¹ Е. Л. Финкельштейн. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1971, с. 54, 55.

прямыми наследниками итальянских комических актеров являются клоуны, до наших дней сохранившие многие сценические приемы и трюки комедии дель арте. Но это — особая тема.

Среди знаменитостей итальянской сцены помимо прославленных комиков были и актеры лирического плана — имя Изабеллы Андреини гремело по всей Европе, и ее игра, соединяющая в себе изысканную поэтичность и комедийную живость, была высшим образцом нового сценического искусства.

Итальянские мастера были учителями европейской сцены XVI века. Но со временем их искусство должно было уступить место новым формам сценического творчества. Когда Изабелла Андреини говорила о том, что итальянский актер творит, как «соловей, слагающий свои трели по минутной прихоти настроения», она еще не знала великой драматургии Ренессанса. В пьесах Лопе де Вега или Шекспира так играть было уже нельзя.

Гении ренессансной драмы энергично защищались от самостоятельности итальянской комедии масок. Гамлет предупреждал актеров бродячей труппы: «А играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано. Некоторые доходят до того, что хохочут сами, для увеселенья худшей части публики, в какой-нибудь момент, существенный для хода пьесы. Это недопустимо и показывает, какое дешевое самолюбие у таких шутников».

Новая драма потребовала от актеров отказа от импровизации и овладения текстом автора. Характерен призыв Сервантеса к актерам: «Великая нужна, во-первых, память...» Память становилась первым условием нового творчества.

В зрелую пору развития театра драма и сцена существовали слитно. Драма предрекавала конкретные и разнообразные характеры и обладала законченной литературной формой — система масок и метод импровизации были в самой своей основе ей враждебны.

Но итальянский опыт не прошел бесследно. Отрицая маску, новый театр сохранял самый принцип преображения актера в роль, но не в один образ, сопровождавший актера всю жизнь, а во множество образов-ролей, предписанных драмой.

Отрицая метод импровизации, новый театр оставался верен жизненной непосредственности сценической игры. Актер производил не свой, а авторский текст, но при этом был глубоко захвачен страстями своего персонажа. «Что ему Гекуба? А он рыдает», — восклицал принц Гамлет, потрясенный увлеченностью актера.

Так, уходя со сцены, комедия дель арте завещала грядущим актерским поколениям важнейшие принципы сценического творчества.

Неумирающие традиции комедии дель арте с особой силой дают о себе знать в современном итальянском театре, отчетливо выражая его демократический дух. Вспомним о спектакле миланского Пикколо-театро «Слуга двух господ», о пьесах Анжело Беолько, показанных туринским «Стабиле», о геновской постановке «Венецианских близнецов», полной звонкой площадной веселости, или о «Метаморфозах бродячего музыканта», сыгранных труппой Пеппино де Филиппо с подкупающей наивностью и бесшабашной удалью старинных балаганных представлений. Даже в театре Эдуардо де Филиппо, где царит жизненная достоверность и правда быта, нет-нет да и зазвучат громкие голоса импровизаторов, шутников и жизнелюбов старинной итальянской сцены.

Это обращение к традициям XVI века вызвано, конечно, не простым интересом к прошлому, а ощущением живительной силы комедии дель арте, способной питать самыми здоровыми соками сегодняшний комедийный театр.

Часть вторая

НОВЫЙ ТЕАТР
В РАСЦВЕТЕ

Глава первая

ОБРЕТЕНИЕ ИСКОМОГО

ВЕЛИЧИЕ И ПАДЕНИЕ ИСПАНИИ

Эпицентр живого и мощного движения Ренессанса отныне переместился в Испанию. Здесь в конце XVI века театральное искусство вступило в полосу своего расцвета.

Впервые в истории искусств новой Европы гении театра стали вровень с великими представителями старших муз. Имена Лопе де Вега и Кальдерона засияли рядом с именами Эль Греко и Веласкеса.

Творцами испанского театра были уже не карнавальные буффоны, а вдохновенные поэты, отдававшие свой дар народной сцене.

Знаменательно, что золотая пора испанского театра пришла на тот исторический период, когда, пережив эру национального подъема, обширнейшая империя Габсбургов стала рушиться. Страна двигалась к катастрофе, рубеж XVI—XVII веков был отмечен сильнейшим экономическим спадом, обострением социальных противоречий, усилением церковных репрессий.

Еще раз подтвердилась та истина, что драма — дитя переходной поры, и выяснилось отчетливо, что драма выигрывает тогда, когда выступает на защиту идеала, когда разворачивает на сценических подмостках битву за идеал, которому грозит гибель.

Чем ожесточеннее было наступление феодально-католической реакции, тем более явно испанская драма обнаруживала свою героическую и поэтическую природу. В пьесах Лопе де Вега скрещивали свои силы свобода и насилие, честь и бесчестие, любовь и предательство, великодушие и корысть.

Поэты надевали на себя сутаны (не сделал этого только один Сервантес), они писали «священные ауто», но сердца их билась в унисон с сердцем народа, и именно это давало эпическую мощь их творчеству. Усиливалась реакция, но крепло и противодействие злу, и эта борьба за свободу и человеческое

достоинство вызывала к жизни героев «Нумансии» Сервантеса и «Овечьего источника» Лопе де Вега.

Время шло роковыми путями, разрыв между мечтой и действительностью обозначался все резче. Но и наступившая трезвость не разрушала веру в идеал. Именно трезвость века породила драматургию Тирсо де Молина и Аларкона. И хотя жизнь представляла теперь со сцены в малопривлекательном виде, комедии новых авторов все же сохраняли в себе энергию и оптимизм.

Даже на закате испанского Возрождения, в философских трагедиях Кальдерона, не погасли светильники веры в героический идеал. Вера эта была сродни христианской, но стоический идеал Кальдерона звал не к смирению и покою, а к страстной, исступленной борьбе за человеческое благо. И выражен был этот идеал с такой силой поэтического откровения, какую могли породить только животворные источники бытия.

То, что драма постоянно существовала в сфере поэзии, определяло природу ее сценичности: возникала слитность стиха и песни, слова и жеста, действия и танца. Все это наполняло спектакль подлинным, безудержным азартом жизни.

В стране, где и поныне тысячная толпа ликует и трепещет на корриде, где умеют яростно отдаваться вихрям танца и тут же, при первых аккордах гитары, затаив дыхание, внимать фламенко — «жестокому» романсу, где перехлест чувств явление почти обыденное, — в такой стране театральное зрелище должно нести в себе и напряженный драматизм, и безудержное веселье, и пьянящую лирику, и вспышки пафоса, и бешеный ритм. Надо полагать, что всего этого в старинном испанском театре было в избытке. Тут царили герои смелые, ловкие, речистые и красивые. И те, что являли со сцены все многообразие испанских типов, оставались всегда актерами площадной сцены, столь же любимыми толпой, как матадор на корриде или маха на гулянье.

Волей исторической судьбы дата рождения испанского театра совпала с годом завершения Реконквисты и открытия Америки. Этот год — 1492-й.

У нас нет полной уверенности в том, что придворный спектакль, разыгранный драматургом Хуаном дель Энсина, состоялся именно в этом году, но таково уж предание. И хочется верить, что театр родился на перекрестке главных дорог национальной истории, когда была перевернута страница эпического прошлого Испании и открылся путь к ее великому и трагическому будущему. Театр, уходящий корнями в жизнь народа, вобрал в себя духовные капиталы двух эпох...

В 1492 году взятием Гранады испанцы завершили великую национальную эпопею многовековой борьбы с маврами — Реконкиту.

Начав завоевание страны с VIII века, арабы за короткий срок заняли почти весь Пиренейский полуостров. Испанцы удерживали за собой только горные районы. Арабское владычество было длительным и прочным. Отделившись от Багдадского калифата, испанские арабы (мавры) образовали собственное государство с центром в Кордове. Сопrotивление испанцев нарастало с каждым десятилетием и к IX веку уже приобрело силу массового движения — началась Реконкиста.¹

Война с маврами запылала в северо-восточных районах страны; ныне путешествующему по Испании указывают на широкую бескрайнюю каменистую долину, расстилающуюся у стен древнего Бургоса, и говорят, что именно отсюда пошло великое освободительное движение.

На врагов поднялась вся Испания — рыцарские отряды, объединенные в ордена, встали в первые ряды защитников родины; города, сплоченные в союзы — германдады, посылали на врага многолюдные ополчения. Но особенно упорно и самоотверженно сражались с захватчиками крестьяне, согнанные со своих земель и ставшие отныне самой боевой силой нации.

В новых исторических условиях совершенно изменились общественные взаимоотношения. Сеньоры, потерявшие свои земельные владения, лишились и былого политического могущества. Старая феодальная формула «*nulla terre sans seigneur*» (нет земли без сеньора) оборачивалось формулой: нет сеньора без земли. Но если дворянство утрачивало бывшее могущество, то крестьянство, наоборот, все больше осознавало свою силу. Ведь каждый отнятый у арабов кусок земли становился собственностью победителей и делал их свободными людьми.

В ходе Реконкиты кастильское крестьянство первым в Европе добилось освобождения от крепостной зависимости и могло обуздать сеньора законами и обычаями общины. Крестьянский всадник, отличившийся в бою, мог даже получить рыцарское звание — кабальеро. Холопская приниженность была уже чужда этому крестьянству, и оно могло без страха смотреть на своего сеньора.

Историческим сражением при Лас Новес де Толоса (1212) победа великого освободительного движения, по существу, была

¹ Reconquista — дословно — обратное завоевание.

предрешена. В 1236 году испанцы взяли цитадель арабов — Кордову, затем, в 1248 году, пала вторая столица мавританского государства — Севилья. В руках мавров оставалось лишь небольшое южное государство Гранада.

Но победа над внешним врагом развязала руки врагам внутренним. Кастильское дворянство теперь уже не нуждалось в военной помощи крестьян. Захватив огромные земли, сеньоры стремились вернуть крестьян к прежней зависимости. В ответ на эту узурпацию прав крестьянство в середине XV века отвечает мятежами. Восстания вспыхивают в Каталонии и Кастилии. Героически сражаются со своим сеньором крестьяне селения Фуэнте Овехуна (1476).

Короли, видя в борьбе народа средство обуздания феодалов, часто становились на сторону демократических масс. На первых порах королевская власть сохраняла вольности городов и деревень. Она была вынуждена делать это, так как города, принимая покровительство короны, ставили условием неприкосновенность своих «фуэрос». ¹ Объединенные в союзы, кастильские города являли собой внушительную политическую силу. Отстаивать свои вольности им удавалось, конечно, только потому, что к концу Реконкисты и в первые десятилетия объединения страны ² они достигли экономической мощи. В таких городах, как Севилья, Толедо, Сеговия, процветали централизованные мануфактуры, здесь производились сукна, шелковые ткани, металлические и кожаные изделия. Испанская шерсть и испанская сталь славились на всю Европу. На испанских верфях немолчно стучали топоры: строились многопарусные каравеллы, на которых испанские путешественники, снабженные деньгами городов и двора, совершали свои легендарные морские походы. ³

В 1492 году Колумб, в поисках новых путей в Индию, открыл земли Америки. Как живое воспоминание о начале этого славного деяния в Барселонском порту величаво красуется ма-

¹ *Fuero* — право, привилегия (испан.).

² Юридически это объединение было закреплено браком между Изабеллой Кастильской и Фердинандом Арагонским (1469). В 1474 году Изабелла становится королевой Кастилии, а в 1479 году Фердинанд получает Арагонский престол. Официальным годом объединения Испании считается эта последняя дата.

³ В 1486 году экспедиция, возглавляемая Варфоломеем Диасом, достигла мыса Доброй Надежды, а в 1519 году Магеллан совершил кругосветное путешествие.

кет Колумбова корабля «Санта Мария». Событие было отпраздновано в тронном зале дворца Альгамбры — именно здесь, в покоренной Гранаде, Изабелла, королева Кастилии, приветствовала с высоты трона адмирала Христофора Колумба.

Испанское королевство, став целостной державой, с каждым годом расширяло свои владения; помимо новооткрытых земель к Испании перешли земли южной Италии — Фердинанд Арагонский в 1504 году создал Неаполитанское королевство. Основные ресурсы своего национального капитала Испания черпала из богатеющих городов.

По новым временам на главную роль в общественной жизни страны явно претендовала буржуазия, на заседаниях кортесов именно она стала задавать тон. Все это, естественно, должно было вызвать недовольство дворянства и, в конечном счете, привело к распаду союза между королевской властью и демократическими силами. Война с маврами была закончена, непокорные гранды сложили оружие, и у королевской власти исчезла надобность опираться на вольнолюбие города и деревни. Отныне опорой монархии стали преимущественно дворянство и духовенство. «В Испании аристократия приходила в упадок, сохраняя свои худшие привилегии, а города утрачивали свою средневековую власть, не приобретая значения, присущего современным городам» (К. Маркс).¹

Дворянство заняло все высшие государственные должности, за ним было закреплено право организации экспедиций в Новый свет, то есть право грабежа колоний. Гранды, владеющие десятками тысяч голов рогатого скота и объединенные в союз «Места», находились под особым королевским покровительством. Стада «Месты» топтали и поедали крестьянские посевы, им были отданы все общинные пастбища, частенько гранды захватывали и личные земли крестьян.

Богатейшим землевладельцем страны стала католическая церковь; ей принадлежала четверть испанских земель. Главные источники национального дохода были сосредоточены в руках самого короля.

Таким образом, испанская монархия, в отличие от других централизованных государств Европы, не нуждалась в экономической поддержке со стороны буржуазии. Золото Америки и варварская эксплуатация крестьянских земель создавали солидную базу материального благополучия верхов. Королевская

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, с. 432.

власть могла уже не церемониться со своим старым союзником, тем паче, что она опасалась, как бы грозная сила свободных городов и селений не повернулась против самой дворянской власти. Стремление в корне уничтожить политическую независимость вело к преследованию всякого свободомыслия. В стране, которая вела освободительную борьбу под знаком защиты христианства, свободомыслие отождествлялось с инаковерием, и всем видам «ереси» был объявлен жесточайший бой. Духовную реакцию возглавила церковь. В стране разжигалась фанатическая ненависть к маврам и евреям. Знаменательный 1492 год был отмечен позорным актом изгнания евреев, а несколько позже, в 1515 году, были изгнаны из Испании и мавры. Над страной нависла мрачная тень «великого инквизитора» Тарквемады. Созданная в 1480 году священная инквизиция за первые годы своей деятельности возвела на костер по обвинению в ереси девять тысяч человек. «...Благодаря инквизиции,— писал К. Маркс,— церковь превратилась в самое несокрушимое орудие абсолютизма».¹

Террор коснулся прежде всего жителей городов и самым пагубным образом сказался на хозяйственной жизни страны. Закрывались мастерские, оскудевали рынки — то был плачевный результат изгнания мавров и евреев, занимавшихся ремеслами и торговлей. Экономика страны пришла в запустение, но в церквах служили торжественные мессы в честь «очищения» испанской земли от всяческой скверны, и римский папа даровал Фердинанду и Изабелле титул «католических королей». Великое национальное бедствие в фанатическом угаре воспринималось как национальное торжество.

Но продолжало поступать американское золото, и продолжала действовать политическая сила первого в Европе великого государства. Его величие обрело воистину невиданные размеры, когда внук короля Фердинанда — Карл V, сев на испанский престол, унаследовал от своего второго деда — императора Германского Максимилиана — титул императора «священной римской империи». К старым американским и европейским владениям испанской короны прибавились Нидерланды, герцогство Миланское и все немецкие княжества.

Король могущественного государства был захвачен идеей создания «всемирной христианской монархии», и поначалу грандиозный план казался осуществимым. Испанские войска раз-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, с. 431.

били французов при Павии (1525), в следующем году они ворвались в Италию и завершили свой поход разгромом Рима (1527); испанская флотилия отбила у турок Тунис и Алжир (1535, 1541). Карл V вел опустошительные войны с немецкими протестантскими князьями. Авантюра мирового господства требовала не только обильной испанской крови, но и огромных затрат — американское золото недолго задерживалось в королевских хранилищах. «Владыка полумира» состоял в неоплатном долгу у итальянских и немецких банкиров.

Король, одержимый идеей христианской монархии, годами не жил в Испании; здесь хозяйничал наместник короля — кардинал Утрехтский. Негодование бурлило во всех классах общества. Особенно страстными защитниками своих свобод были города. В 1520 году вспыхнуло широчайшее восстание «коммунерос». Поднялись почти все кастильские города: Толедо, Сеговия, Бургос, Мадрид, Авила, Саламанка, образовавшие мощный противоправительственный союз «священная хунта». Кардинал-наместник был низложен, власть в Кастилии перешла к представителям городских коммун. И хотя движение было в 1522 году разгромлено, взметенный им свободолюбивый порыв был жив.¹

Пламя народной войны бушевало в Валенсии (1519) и на острове Майорка. В движении участвовали ремесленники, городская беднота, крестьянство.

Испанской державе со всех сторон грозили опасности: бурлила, готовясь к восстанию, земля Нидерландов, ждали своего часа для ответного удара французы, снова шли в бой немецкие князья. Идея священной христианской империи, во имя которой было истрчено столько золота и пролито столько крови, потерпела полный крах. В 1556 году король Карл отрекся от престола. Королем Испании стал его сын Филипп II.

Эпитафией веку Карла V и одновременно эпитафией веку Филиппа II могут служить сильные, яркие слова К. Маркса: «...исчезли испанские вольности под звон мечей, в потоках золота и в зловещем зареве костров инквизиции».²

Идея мировой католической державы воодушевляла сына не меньше, чем отца. Варфоломеевская ночь в Париже (1572),

¹ Объясняя причину разгрома движения коммунерос, К. Маркс писал: «...однако главную услугу Карлу оказал резкий классовый антагонизм между дворянами и горожанами, который помог ему ослабить тех и других» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, с. 430).

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, с. 431.

кровавое подавление восстания в Нидерландах (1567), заговор Марии Стюарт в Англии (1587) — все это было делом рук испанского короля. Но во Франции победила не «Католическая лига», а гугенот Генрих IV, в Нидерландах взяла верх революция вольных гезов, а Англия полностью разбила испанскую Армаду, явно преждевременно названную «Непобедимой» (1588).

Терпя поражение за поражением от своих внешних противников, новый король жаждал повсеместной победы над своими подданными. Во имя торжества католицизма уничтожались «ереси». Христианский монарх превратил в народные зрелища массовые казни. За время царствования Филиппа II было совершено более ста аутодафе, и каждый раз на костер возводили восемьдесят-девять человек.

Страна была взята в жесточайшие тиски.

Мертвое хватало живое.

Символом времени был новый королевский дворец Эскориал: государственная резиденция, храм, королевские покои и усыпальница испанских монархов.

Величественное здание Эскориала стоит на дороге в Мадрид, куда перенес Филипп II свою столицу.

Узкая темная келья, кровать, стол, изображение святого и расцвеченная скульптура Атланта, держащего на своих плечах земной шар, — это спальня короля Испании. Слабо освещенная продолговатая комната с низким потолком, кресло на невысоком постаменте, обитое плюшем, несколько хоругвий и знамен — это тронный зал Филиппа II.

А рядом — ошеломляющие своим великолепием покои мертвых королей и принцев. Все четыре яруса ниши в круглой, высокой зале заставлены золотыми гробами. Они одного размера, одной формы, одной чеканки, разные лишь имена и даты. Смерть стерла все различия, но всему в целом придала величие и блеск.

Усыпальница с гробами, а не тронный зал или храм — центр Эскориала. От круглой золотой комнаты разветвляются коридоры и повсюду, как на аллеях кладбища, — гробы, гробы, гробы...

Небывалое в мире сооружение. Дворец смерти. Вот откуда мертвое хватало живое.

Но не прекратилась отчаянная, упорная борьба за свободу. Она продолжалась и при Филиппе II, и при его сыне, и при его внуке.

Филипп II истребил участников восстания морисков.¹ Но в 1591 году против королевской династии поднялись горожане и дворяне Сарагосы, шла борьба за свободы Арагона. Восстание снова было залито кровью.

При Филиппе III (1598—1621) и Филиппе IV (1621—1665) на протяжении всей первой половины XVII века народные восстания вспыхивали снова и снова, бунтующие крестьяне объединялись с городскими плебеями под общим лозунгом социального равенства. Одним из сильнейших было восстание в Каталонии, захватывшее вначале различные слои населения, но на высшем этапе своего развития ставшее по преимуществу крестьянским — «войной жнецов».

Эта война, продолжавшаяся с 1640 по 1653 год, потрясла всю страну. Вице-король писал всемогущему временщику Оливаресу: «Пришлите мне королевскую армию, достаточно сильную, чтобы сокрушить этот народ». Один из членов королевского совета заявил: «Это восстание должно быть потоплено в реках крови». Королевская армия выполнила это указание. Все же Филиппу IV пришлось в 1653 году особым рескриптом подтвердить привилегии каталонцев, правда, ограниченные.

Как бы трагически ни завершались выступления народа, они свидетельствовали о том, что свободолюбие, независимость духа, заявившие о себе во времена Реконквисты, по-прежнему жили в массах. Восстания являлись крайним выражением защиты народом своей свободы и человеческого достоинства. Но самая идея борьбы за свободу и человеческое достоинство была для идеологов испанского гуманизма, для народных масс важнейшей нормой общественного бытия. «Свобода, Санчо,— говорил своему оруженосцу Дон Кихот,— это величайшее благо, дарованное небом человеку...»

Свободу воспевал и Лопе де Вега. В драме «Звезда Севильи», приветствуя в своем городе короля, алькальд Севильи требовал, чтобы тот сохранил народу «его священную свободу».

В таких исторических условиях рождалась испанская драма. Она возникла в атмосфере национального подъема и поэтому была насыщена динамикой и энергией века, овеяна духом народной героической поэзии. Чуждая бытовому правдоподобию, испанская драма воссоздавала особый поэтический мир, органично связанный с миром реального и вбирающий в себя все здоровое и сильное, что таилось в недрах народной жизни.

¹ Мориски — мавры, принявшие христианство.

Конечно, театр, являвшийся общим достоянием нации, не мог не нести на себе отпечаток дворянских суждений и вкусов, не мог не чтить короля, не блюсти верность церкви. Но демократические стимулы творчества поэтов испанской сцены были так сильны, что театр «золотого века», хотя и впадал порой в монархический и религиозный уклоны, со своей главной дороги не сошел.

ПЕРВЫЕ ЛАСТОЧКИ

С испанской сцены впервые в Европе был провозглашен гуманистический идеал и зазвучала поэтическая речь. Здесь прекрасное было неотделимо от жизни: оно порождалось жизнью и шло в жизнь.

Носителями идеала на испанских подмостках выступали овеянные поэзией деятельные, сильные, цельные натуры — идадьго и простолюдины, доньи и крестьянки, а внимала им тысячная толпа, для которой эти идеалы и эта поэзия являлись выражением их собственных убеждений и вкусов.

То был самобытный, нигде еще не виданный театр, который, сохранив демократизм площадных зрелищ, пропитал их гуманистической идеологией и высокой культурой слова.

Но подобного художественного самоопределения испанский театр достиг лишь в пору своей зрелости — к 80-м годам XVI века, когда с момента рождения театра уже прошло почти столетие. Как же шел этот процесс становления? Каковы истоки испанского театра?

Естественным было бы предположить, что на театр, самое массовое искусство, оказала решающее влияние Реконкиста, во многом предопределившая самый характер народа.

Да, дух и поэзия Реконкисты найдут свое отражение в испанском театре, но это будет уже симптомом его зрелости. В века же самой Реконкисты война только препятствовала зарождению национального театра. Там, где не существовало стабильной городской жизни, не было и условий для развития площадного самодельного театра. В соседней Франции в XIII и XV веках религиозный площадной театр — миракль и мистерия — являлся предметом усиленных забот городских властей и цехов; театральной игрой занимались сотни исполнителей, их искусством восхищались тысячи зрителей, и дни пред-

ставлений объявлялись церковью днями «божьего мира».¹ В Кастилии ничего подобного произойти не могло. Бойцам Реконкисты было не до театра, а церковь именем бога призывала не к миру, а к войне.

Не могли зародиться театральные действия и в цветущих городах мавританского юга. Учение Магомета строжайшим образом запрещало правоверным создавать «подобия человека», ибо этим было бы нанесено величайшее оскорбление самому творцу — аллаху. Поэтому здесь достигли высокого совершенства архитектура и поэзия, но не живопись и не театр.

И все же робкие ростки театрального искусства взошли на неплодородной испанской земле. Католическая церковь, эта хранительница искусств средневековья, дала у себя приют первым религиозным инсценировкам. В кодексе законов короля Альфонса X Кастильского (1260) указывалось, что духовенство «ради наущения людей добру» может устраивать «представления нашего господина Иисуса Христа», напоминающие народу о том, что изображаемые события действительно происходили. Такие действия рекомендовалось устраивать «в больших городах и под надзором архиепископа, епископа или присланных ими лиц, а не в деревнях и местечках, и, во всяком случае, не ради корыстных целей». Из этих скупых слов явствует, что религиозные представления могли даваться церковью в XIII веке. Из них же можно понять, что духовные лица имели право составлять некое подобие труппы и показывать свои представления за мзду в отдельных уголках страны. Судя по всему, представления эти не ограничивались религиозной тематикой. В том же королевском кодексе сказано: «Они (т. е. духовные лица.—Г. Б.) не должны сочинять шутовских пьес (*Juegos rog escarnio*),² которые могут привлекать народ, если другие люди напишут, духовенство не должно смотреть их, так как там допускаются сквернословие и непристойности. А тем более представлений этих не следует давать в церквях».³

Что это за «издевательские игры» — сказать с определенностью трудно, но если судить по их французскому варианту, можно предположить, что они пародировали церковную службу. Пора-

¹ В районе тех городов, где показывалась мистерия, военные стычки должны были прекращаться.

² В русском переводе — «издевательские игры».

³ Цит. по кн.: Д. Тикнор. История испанской литературы, т. 1. М., 1883, с. 211.

зительная деталь: в Кодексе Альфонса X после указания на то, что игры эти надо изгонять из церкви, следуют такие слова: «не наказуя, впрочем, участвовавших в них». Так в ранние века Возрождения сложилась традиция относительно терпимого отношения феодальной власти к народной смеховой культуре.

В древней Испании существовали и народные потешники — хугляры (*juglares*). И хотя церковные советы объявляли «инфамадос»¹ всех, кто посещал игрища хугляров, вряд ли эти запреты имели большую силу. Достаточно сказать, что хугляры часто выступали со своими песнями и плясками даже в церковных процессиях. История не сохранила ни текстов их шуток, ни описания их игр. Зато до сих пор существуют их далекие потомки. Один из них встретился мне сравнительно недавно на главной площади кубинской столицы Гаваны.

В толк не возьму, как этот человек мог появиться через много столетий после исчезновения веселого племени, но, бесспорно, перед нами был хугляр. Поджарый человек с остреньким носом, в кургузой шапчонке, узких латаных штанах, с улыбающимся всеми морщинками лицом, он бил по струнам гитары и, подмигивая толпе, пел сипловатым голосом. На плече у него сидела маленькая обезьяна, спокойно дожидаясь своего «выхода», когда оттанцует на задних лапах партнер — пес.

Куба была одной из первых земель, завоеванных испанцами в Новом свете. За легкой наживой сюда ринулся всякий народ. Вместе с ним могли явиться и неумирающие весельчаки-хугляры.

Но сколь ни популярны были в свое время хугляры, следы их затерялись в веках Реконксты, и ростков театра (как это случилось во Франции) их игры не дали.

Время двигалось, шло объединение страны, близилась к победе борьба за национальное освобождение, а зачатки нового национального искусства все еще не появлялись.

«Встреча с Ренессансом» произошла у испанцев не на родной земле, а в соседней Италии. Связи с Италией у сынов Кастилии и Арагона были давними. Рим, этот центр католического мира, всегда притягивал к себе нацию, сражавшуюся с иноверцами. Но путь в Италию прокладывал не только крест, а и меч. Арагонская династия завладела сперва королевством Сицилии (XIII век), а позже, в середине XVI века, всем Неа-

¹ Infame — бесчестный, позорный, гнусный.

политанским королевством. Сближению стран способствовали и торговые сношения.

Испанские юноши отправлялись учиться в страну, поднявшуюся на самый высокий гребень развития культуры. Испанский писатель Антонио Барда писал о своих соотечественниках: «Особенно приятно было видеть, что некоторые из них, вопреки нравам моей родины, обнаружили склонность не только к военному делу, но и к науке и искусству: ведь в прежнее время редко можно было встретить испанца, даже из хорошего дома, который сколько-нибудь знал бы латинский язык».¹ В Неаполе и Риме жили и изучали латинских и итальянских поэтов первые творцы испанской драмы — Хуан дель Энсина и Торрес Наарро. При дворе неаполитанского короля подвизались знаменитые писатели — драматург Архенсола и сатирик Кеведа. В южной Италии провел два года Сервантес.

Близость испанского и итальянского языков позволяла испанцам быстро ориентироваться в достижениях новой итальянской литературы. Раньше других народов Европы испанцы стали читать и переводить Боккаччо и Петрарку. В начале XV века на испанском языке появляется два перевода «Божественной комедии» Данте. Испанские поэты начинают сочинять стихи в духе Петрарки, к формам национальной поэзии добавляются формы итальянские — сонет, терцина, октава. Обостряется интерес и к античным авторам; с латинского на испанский переводят Вергилия, с греческого — Гомера и Платона.

Центром гуманистической науки был университет в Саламанке, созданный в далекие времена Альфонса Мудрого. На его скамьях сидели почти все испанские герои нашей книги от Хуана дель Энсины до Педро Кальдерона.

В среде гуманистов зарождался интерес и к античной драматургии; излюбленным автором стал Сенека, особо популярный в Испании потому, что был родом из древней Кордовы (Кордубы). Появилось и несколько переводов из Еврипида («Медя», «Гекуба»). Но интерес к драме имел чисто литературный характер. О постановке античных трагедий никто не помышлял.

Ближе к театру оказался жанр поэтической эклоги, образцы которой испанские поэты находили в «Буколиках» Вергилия. Самыми ранними опытами этого рода драматической литера-

¹ Цит. по кн.: Д. Тикнор. История испанской литературы, т. 1. с. 395—396.

туры в Испании были две пастушеские сцены, приписываемые Родриго Кота из Толедо: «Диалог между Амуром и Стариком» и «Строфы Минго Ревульго», относящиеся, по всей вероятности, к началу 70-х годов XV века. При всей своей жанровой условности, эклоги эти обладали чертами реального быта, зернами сатиры и были написаны живым народным языком. Исполнялись ли они со сцены — неизвестно.

Пастушеские эклоги — первый сценический жанр испанского театра. Тут намечались существенные признаки драматического искусства: светская тематика, диалогическая форма действия и живая поэтическая речь. Эклогами называл свои пьесы Хуан дель Энсина (1468—1534), первый испанский драматический писатель. Именно он в достопамятном 1492 году, вернувшись из сражения под Гранадой, дал в капелле герцога Альбы представление, восславившее победу испанского оружия.

Торжественный спектакль оказался столь удачным, что Энсину оставили при дворе герцога в качестве штатного поэта, устроителя дворцовых зрелищ и композитора. Через несколько лет Энсина совершил путешествие в Рим и остался при дворе папы Александра VI Борджиа, которого пленил своими поэтическими и музыкальными способностями до такой степени, что получил почетную должность капеллана папского хора. Затем Энсина вернулся на родину и усиленно занялся драматургией и постановкой придворных спектаклей, в которых иногда выступал и как исполнитель. В последние годы своей жизни он был приором монастыря.

Хотя Энсина именовал свои пьесы эклогами, они уже не были чистыми образцами пастушеских диалогов — ни по форме, ни по содержанию. Религиозная тематика здесь, как правило, сплеталась с мотивами пасторальными, а пасторальные схемы очень часто видоизменялись, вбирая в себя бытовой материал.

Любопытно заметить, что в тех случаях, когда Энсина добивался жанровой чистоты, произведения рождались вялые, бесцветные. Таким было пасхальное ауто, где шел длительный диалог старцев о страданиях Иисуса, св. Варвара демонстрировала платок с изображением лика «Спасителя», а потом вся группа направлялась ко «гробу господнему», и ангел вещал ей о вознесении Христа. Столь же ординарна эклога, выдержанная в строго итальянском вкусе: пастух жалуется на неразделенную любовь и кончает жизнь самоубийством. Откровенно подражательны мифологические эклоги, где звучат гармонические стихи в честь юности, красоты и любви.

Куда интересней эклоги, в которых автор нарушал канон: в таких «смешанных» пьесах пророки могли обрести облик пасторальных пастухов или заговорить как кастильские крестьяне, а евангельские эпизоды соседствовали с прославлением веселой масленицы.

Наиболее примечательна «Эклога о рыцаре, ставшем пастухом». В ней, пусть робко, но уже намечалось слияние итальянских веяний с национальной поэзией. Выдержанная в традиционных пасторальных тонах, эта эклога отличалась непосредственностью характеристик, пленительным лиризмом и свежестью красок.

Пастух Минго в горячих, искренних выражениях говорит о своем чувстве пастушке Паскуале. Та отвергает его страсть, напоминая красноречивому юноше о том, что он женат. Но пасторальный герой глух к велениям морали — он находится во власти любви. Вручив пастушке розу, Минго молит ее подарить ему свой локон. Все пока настроено на возвышенно куртуазный лад. Является юный рыцарь. Он тоже очарован красотой Паскуалы и уверяет ее, что она не может любить того, «кто в низкой и ничтожной доле». Минго заклинает Паскуалу не верить рыцарю: «Он щеголь, он придворный враль. Обманет он».

Рыцарь набрасывается на Минго с бранью и хочет прогнать его, но пастух с достоинством заявляет:

Мне уходить отсель не надо;
Хоть ты придворный, ум твой мал.
Иль думаешь, что поселяне
Пред дерзостью склонятся в прах?
Внушить не могут сильный страх
Сюда забредшие дворяне...
Нет, не трусливы мы, крестьяне!

(Перевод С. Протасьева)

Подобные речи в итальянской пасторали прозвучать бы не могли.

Как ни был далек жанр эклоги от реальной жизни, первый драматический поэт испанец, в силу живого таланта, надеялся своего пасторального героя чертами независимого кастильского крестьянина. Так прозвучала в новой испанской драматургии, в самый миг ее рождения, нотка свободолюбивой Реконкисты. Но вспыхнувшая искра правды оказалась тут же погашенной. Паскуала отвечала рыцарю, что полюбит его, если он покинет свой замок и вместе с ней станет пасти стада.

Рыцарь отвечал согласием, после чего между соперниками воцарялся мир.

По воле придворного поэта победителем оказывался рыцарь. И все же самые яркие, самые звонкие строки своих стихов Энсина отдает Минго. Вот финал его монолога, обращенного к любимой:

Ловить умея разных птиц,
Я дам в подарок горлиц нежных,
И голубей ей белоснежных,
И робких сизых голубиц.
Я дам ей маленьких синиц,
И бабочек ей дам я алых,
И всех цветов букашек малых,
И ярких пестрых гусениц.

В эклогах Хуана дель Энсины самым причудливым образом сочетались три разнородных жанра: великосветские пасторали, евангельские сценки и бытовые, жанровые картины. Слить их воедино Энсина не сумел. Но важно, что в этих еще несовершенных произведениях жизнеутверждающее, ренессансное начало преобладает над аскетическим. Особенно явно оно дает о себе знать в финальных народных куплетах — вильянесикос, слова и музыку которых Энсина сочинял с большой охотой и мастерством.

Первые ласточки испанского театра — эклоги Энсины, как и надо было ожидать, весны не сделали.

К реальной жизни, полной событий и борьбы, придворные представления Энсины имели самое отдаленное касательство: они лишь намекали на творческие силы, таящиеся в обществе.

Глава вторая

ОТКУДА ПРИШЛИ СИЛЫ

ОКЕАН НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

Испанский театр набирал свои силы из трех источников. Эти источники — мощная традиция народно-эпической поэзии, богатейшая культура новеллистики и площадные зрелища, к которым необходимо отнести и корриду — зрелище самое массовое и драматизированное.

Традиции народной поэзии были древнейшими и стали для нового театра основополагающими: они дали сцене самый тип героя, они же навеяли романтический дух.

Испанская история только начинала складываться, испанский народ только разворачивал свою титаническую борьбу, и тут же по горячим следам событий уже создавались героические поэмы, прославлявшие подвиги народной войны. Эти поэтические сказания получили наименование *romanceo*, потому что были в Испании первыми поэтическими творениями на романском языке. Сочиняли эти романсы странствующие хуляры и сами бойцы; недаром существовал особый цикл романсов, называемых «пограничными», — они рождались и распевались во время походов на мавров.¹

Как некогда в Древней Греции мифы, а в Италии карнавал были «почвой» и «арсеналом» новой поэзии, так в Испании роль «запевалы» новорожденного театра сыграли народные романсы.

Уже не первый век Испания прославляла своих героев, и старейшими из них были Семь инфантов Лары — семеро юношей из округа Лары, сыновья бесстрашного рыцаря Гонсало Густюса.

Романс «О Семи инфантах Лары» распевался еще в X веке, когда война с маврами только разгоралась. Не иноземцы, а коварные гранды были тогда главным бедствием. Поэтому народ-

¹ См. сб.: Романсеро. М., 1970.

ная память наказывала не врагов веры (мавры в песне выглядели даже благородными), а испанских феодалов — нарушителей законов человечности и морали. Так с самого начала идеал народного эпоса складывался как идеал нравственный.

Пламя освободительной войны бушевало все сильнее, и главным очагом восстаний оказалась Кастилия. Поэтому героями новых эпических сказаний становились кастильские рыцари и войны. Вдохновляясь событиями реальной истории, хугляры придавали историческим героям романтический ореол: грани между правдой и вымыслом легко стирались, и в романах свободно переплетались мотивы легендарные и жизненно правдивые.

Среди многочисленных героев наибольшей славой и народной любовью пользовался Сид Кампеадор. Он был символом Испании, его имя звучало как клятва и боевой клич. Когда воинственная героиня Лопе де Вега Лауренсия в пламенном порыве вела деревню Фуэнте Овехуна на приступ замка командора, она называла имя Сиды.

«Песня о Сиде», созданная неизвестным автором в сороковые годы XII века, кажется творением самого народа, выразившего свой национальный идеал.

Сила образа Сиды была прежде всего в его реальности. Да, такой рыцарь, бесстрашный полководец, один из вожаков Реконкисты, действительно жил на кастильской земле, был любим народом и любил народ. Звали его Родриго Диас, родился он в 1040 году и прожил пятьдесят четыре года. Происходил он из старого кастильского рода и служил у короля Санчо, имея звание альфереса — знаменосца и меченосца короля. Во время спора между Кастилией и Наваррой, который решался единоборством рыцарей, он победил наваррца и получил за это прозвище Ротоборца (Кампеадора). Во время осады Саморы он поочередно сражался с пятнадцатью рыцарями и всех их одолел.

Его баснословные подвиги — не вымысел. И совершал он их во имя освобождения своего народа. Разгромив в конце XI века мавританские войска, Родриго Диас предопределил последний ход освободительной войны. Противники называли его Сидом (господином), и это имя приводило в трепет мавров. Родриго Диас замышлял полное освобождение Испании от мавров. Смерть помешала ему осуществить это великое дело. Но, уйдя из жизни, Сид остался символом бесстрашия и решимости в борьбе с поработителями Испании. Таким он и запечатлен в «Песне о Сиде».

В ней личность Родриго Диаса была очищена от тех авантюрных и эгоистических черт, которыми обладал полководец. Сид «Песни» подвергся необходимой идеализации, и это выразилось прежде всего в том, что его подвиги слились воедино с волей и действиями рыцарей-вассалов и всей огромной воинской массы.

В «Песне» неоднократно повторяются строки:

...отовсюду к нему стекалась толпа...
...из земель христианских повалила толпа...
...кто был пехотинец, тот всадником стал...¹

Побеждало войско «голодранцев» и главой их был «мой Сид», который первым бросался в бой, был храбрейшим и сильнейшим, но не одиночкой, а всегда в окружении соратников и друзей:

...сколько было народа,
Собрались под знамя Сиды Кампеадора.

Прославленный деятель Реконквисты характеризовался в «Песне» как человек простой и душевный. За его доброту «мавры и мавританки благословляют его». «Не будет он вероломным, как не был никогда».

Вероломство, лицемерие, корыстолюбие, спесь — всеми этими чертами в «Песне» наделены враги Сиды, и врагами этими являются по преимуществу гранды — высокородная знать, которая озабочена не общенародным делом освободительной борьбы, а собственными выгодами и сохранением дворянского престижа. Особенно отталкивающими выглядят в «Песне» двое «инфантов Корриона» — женихи дочерей Сиды. Они решились на этот брак, прельстившись богатством Сиды, но их подлые натуры быстро обнаружили себя: затаив обиду на воинов Сиды и на него самого, жалкие инфанты вымещают свою злобу на женах. Они приводят их в темный лес, раздевают донага, привязывают к деревьям и нещадно избивают. Эта сцена в «Песне» полна глубокого драматизма:

Так тяжко их избили, едва не до смерти.
Окровавлены рубашки и нижние одежды.
Примахались у братьев и руки и плечи:
Ведь они состязались, кто ударит крепче.
Донья Эльвира и донья Соль от боли онемели.
Замертво их бросили в лесу меж деревьев.

¹ Песнь о Сиде. Пер. Б. И. Ярхо и Ю. Б. Корнеева. М.—Л., 1959.

Идальго Сид приравнивается в «Песне» к низкорожденным, это социальное снижение — яркое свидетельство народности романсов о Сиде. Говоря о Кампеадоре, один из грандов презрительно замечает: «У себя на Увиерне¹ жернова ему скоблить бы...»

Так, сливая воедино этическую и социальную критику, «Песня о Сиде» отчетливо выражала свой идеал — гуманистический и демократический. И тем самым предвещала главные черты будущего драматического жанра, прямого и достойного преемника испанского эпоса в новое ренессансное время.

Эпическая поэзия как бы предуказывала драме тип героя — человека героической доблести, нравственной безупречности, простой и доброй души. Герой этот твердо верит в свою жизненную миссию и неколебимо осуществляет ее: отсюда та бодрая атмосфера, которая овеивает все события «Песни». Замечание А. А. Смирнова о том, что «в «Песне о Сиде» господствует радостно героическое восприятие жизни», совершенно справедливо.²

Идут битвы, льется кровь, «растет пожива», но над всем этим царит дух справедливой борьбы: «Среди христиан великое веселье» — эти слова проходят как рефрен через всю «Песню».

Молва гремит повсюду до морского побережья.

Сид и все вассалы — в превеликом веселье,

Что помог им господь, даровал он им победу...

.....

Сколько мавров перебито! Живых почти нету.

Христиане без страха мчатся за ними следом.

Вернулись люди Сиды, что родился в час светлый.

Тут не только радость выигранных баталий — тут и ликующий жизненный идеал, победа свободы над рабством, победа народа над его угнетателями. Эта светлая стихия народных романсов тоже будет воспринята поэтической драмой Ренессанса.

В века Возрождения интерес к романсам чрезвычайно возрос. «Романсы декламировали и распевали под музыкальный аккомпанемент, — пишет Н. Томашевский, — по всему полуострову от Португалии до Каталонии, от Астурии до Андалузии... Целые стихи из романсов вошли в язык на правах

¹ Увиерне — река, протекающая близ Бивара. В «Песне» Сид часто называется Биварцем.

² А. Смирнов. «Песнь о Сиде» как литературно-исторический и художественный памятник. — В кн.: Песнь о Сиде, с. 223.

речений, присловий, восклицаний... Цитатами из романсов пользовались ораторы для украшения своей речи, военачальники — для призыва к героизму, солдаты — для проклятий своей судьбе. Романсами зачитывались, ими «разговаривали» в быту».¹

Естественно, что сюжетами и образами романсов наряду с историческими хрониками широко пользовалась драматургия. Примером тому служат пьесы предшественника Лопе де Вега — Хуана дель Куэва: «Смерть короля дона Санчо», «Освобождение Испании», «Бернардо дель Карпио», «Семь инфантов Лары». К источникам романсов и хроник не раз обращался и сам Лопе де Вега: для примера назовем такие его пьесы, как «Бастард Мударра», «Юношеские подвиги Бернардо дель Карпио», «Фуэнте Овехуна», «Периваньес и командор Оканьи», «Звезда Севильи». Знаменитая «Песнь о Сиде» послужила основой для пьес Гильена де Кастро «Юные годы Сиды» и «Деяния Сиды».

И какие бы изменения ни претерпел испанский театр в продолжение своего «золотого века», заряд, полученный им от героико-эпической поэзии Реконксты, сохранит свою действующую силу. Именно на этой почве родится множество сюжетов и возрастет множество героев испанской драмы, отсюда, из народных источников, испанская драма будет черпать свои поэтические силы.

ТВЕРДАЯ ПОЧВА ПРАВДЫ

Все же поэзия Реконксты для испанской драмы нового времени была традицией, живой, плодотворной, но традицией. Реальный же мир предстал не в героическом ореоле. Эпические времена ушли в прошлое. Шел XVI век, и взамен рыцарских идеалов воцарялись другие страсти и порывы.

«До какой степени в конце XV века деньги уже подточили и развели изнутри феодальную систему,— писал Ф. Энгельс,— ясно видно по той жажде золота, которая в эту эпоху овладела Западной Европой. ... Золото было тем магическим словом, которое гнало испанцев через Атлантический океан в Америку;

¹ Н. Томашевский. Из истории испанского романа.— В кн.: Романсеро, с. 395—396.

золото — вот чего первым делом требовал белый, как только он ступал на вновь открытый берег».¹

В последний год «века золота», о котором говорит Энгельс, в университетском городе Саламанке была напечатана книга под названием «Селестина, трагикомедия о Калисто и Мелибее», и в книге этой были такие слова: «Деньги все могут: раздробить скалы, пройти по реке, точно посуху. Осел, груженный золотом, на любую высоту взберется».²

Овладеть золотом значило овладеть главной силой бытия: инстинкт наживы стал в обществе преобладающим. Люди, объединенные героической борьбой с маврами, оказались разъединены жестокой внутренней борьбой.

«Селестина» начиналась словами: «Все сущее творится в распрах или битвах». Это главная мысль пролога, а само произведение характеризуется так: «Книга эта, подобно всему сущему в нашем мире, подчинена все тому же закону: «Сама жизнь человеческая, если приглядеться к ней, с детских лет и до седых волос есть нечто иное, как сражение».

Автор книги бакалавр Фернандо де Рохас был одним из тех людей, которые уже видели жестокую правду жизни. Все живое пребывает в вечной борьбе — этот общий закон бытия Рохас узрел в делах и помыслах своих современников. Автор «Селестины» восклицал: «Кто объяснит их войны, вражду, зависть, стремление, перемещение, недовольство?»

Новое время устами самого смелого своего писателя — Сервантеса назвало «Селестину» «пребожественнейшей книгой, хоть и слишком откровенной».³ История же поставила «Селестину» в один ряд с «Божественной комедией» Данте и «Кентерберийскими рассказами» Чосера.

Стремясь искоренить зло, Фернандо де Рохас мог действовать только с позиции христианской морали: гуманистическая идеология в Испании к тому времени еще не достигла своей зрелости. Но автор счастливым образом избежал подчинения жизни дидактической схеме и впустил в свою книгу жизнь такой, какой она бурлила перед его пытливым взором. Поэтому прописная мораль здесь не может противостоять напору челове-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, с. 408.

² Фернандо де Рохас. Селестина. Пер. Н. Фарфель. М., 1959, с. 67.

³ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1, М., 1961, с. 53.

ческих страстей, таящих в себе не только зло, но и благо, ибо страсти выражают собой жизнедеятельное начало.

Жизнь бушует на страницах «Селестины» в живых порывах страсти, в острейших стычках интересов, в непрестанных конфликтах низов и верхов общества, в той повседневности, где «все сущее творится в распрях или битвах».

Этот динамический взгляд на человеческое бытие и предопределил драматический характер «Селестины» — она была написана в форме диалогов и называлась трагикомедией. Но для сцены не предназначалась, ибо в Испании конца XV века театра, как такового, еще не существовало.

Драматизм нового времени потребовал драматическую форму отражения действительности. Именно жизнь, а не сцена породила драматическую форму «Селестины».

Конечно, Рохас знал образцы античной драмы, учитывал опыт Теренция — наиболее аналитичного комедиографа древности. Но это сказывалось в культуре диалога и достижениях композиции, а не в повторении сюжетов или характеров Теренция.

Трагикомедия Рохаса, богатая повествовательным материалом, была предназначена для чтения. Ее двадцать один акт не укладывался ни в какое театральное время. И все же трагикомедия имела очень крепкое сюжетное построение и резко контрастное расположение действующих фигур.

В своем сжатом изложении содержание «Селестины» — пример отчетливо выраженного драматического действия. Юноша Калисто, в поисках своего кречета, попадает в чужой сад и, встретив там юную Мелибею, с первого взгляда влюбляется в нее. Но Калисто не может действовать прямым путем. Он человек «среднего достатка», хотя и благородного рода, в то время как Мелибея и знатна, и «весьма богата». Калисто обращается к сводне Селестине и вручает ей сто червонцев. Зерна, заброшенные Селестиной в душу Мелибеи, дают ростки, девушка уже сама жаждет свидания с юношей, и свидание это происходит. Калисто открывается в своем чувстве и на радостях дарит Селестине золотую цепь. Слуги Калисто, считающие себя причастными к интриге, требуют от сводни своей части прибыли. Селестина отказывается делиться с ними; загорается ссора, во время которой Семпронио и Пармено убивают Селестину. Следует сообщение о том, что убийцы казнены на городской площади. Молодые компаньонки Селестины — Элисия и Ареуса, огорченные смертью старухи и гибелью своих любов-

ников, решают отомстить Мелибее и Калисто, ибо считают все происшедшее «гибельными последствиями их любви». Ареуса уговаривает своего очередного любовника убить Калисто во время свидания. Слуги Калисто, стоящие на страже, пугаются приближения ночных соглядатаев и поднимают шум, к ним на помощь спешит Калисто, но падает со стены и разбивается насмерть. В двадцатом действии Мелибея, потрясенная смертью возлюбленного, поднимается на башню и, признавшись во всем родителям, бросается вниз. Последнее, двадцать первое действие почти целиком отдано морализаторской речи Плеберно, отца Мелибея.

Так, убедившись в горьком завершенье
Любви, бежим пустых ее прикрас,
Того возлюбим сердцем, кто за нас
В венце терновом восприял мученья.

Но эти благочестивые призывы не могут прозвучать сильнее слов Калисто, видевшего «величье бога в красоте Мелибея». Юноша говорил своей любимой: «Поистине, блаженные святые, упиваясь лицезрением божества, не наслаждаются более, чем я сейчас, созерцая тебя». А на иронический вопрос Семпронио: «Ты разве не христианин?» — Калисто отвечал: «Я? Я мелибеянин — Мелибее я поклоняюсь, в Мелибею верую, Мелибею боготворю, . . . и не признаю другого владыки в небе». Эти пылкие признания делают «Селестину» произведением, пронизанным новым ренессансным духом.

Страстно влюбленный Калисто, этот первый кабальеро испанской драмы, в полном смысле слова идеальный герой. Селестина говорит о Калисто: «По щедрости он — Александр; по отваге — Гектор; по внешности — король; остроумен, весел, никогда не унывает, благородной крови, . . . большой любитель турниров. . .» Конечно, сводня рекламирует своей «товар». Но разве своим поведением, помыслами, речами и чувствами Калисто не являет собой образец прекрасного юноши? Недаром ему дано греческое имя, которое в переводе означает «прекрасный».

При всех своих добродетелях Калисто все же не мог добиться счастья «законным путем». Знатность и богатство управляли жизнью: малейшее сословное и имущественное неравенство становилось преградой для соединения влюбленных. Но новое время устанавливало и иные законы: оно утверждало права природы, раскрепощало плоть — именно это было основой личностного высвобождения личности.

В трагикомедии Рохаса Калисто и Мелибею уравнивали страсти. Как ни романтично были настроены герои «верхней сферы», под покровом их любовной риторики клокотало страстное чувственное влечение. Это делало их уже героями новой литературы, и это же сближало их с типами «низкой сферы». Для того чтобы возник союз сердец, нужно было вмешательство сводни, этого Силена в юбке, совершающего свои плутни под девизом: «Природа бежит печалей и стремится к радости». При главенстве чувственного начала именно сводня — опытейший «продавец страстей» — оказывалась в центре событий. Она выражала собой дух времени.

Селестина восклицала: «Выйди на ярмарку и сразу увидишь, кто грешит, а кто платит». Здесь Селестина — хозяйка, и ей отлично видно, что жизнь сдвинулась с прежних позиций и несется невесть куда. Продувная особа учуяла диалектику времени, потому что сама — воплощение всяческих переходов и смещений, сама — помесь зла и блага, коварства и доброты. Этот образ, обладающий поразительной, едва ли не шекспировской емкостью, оборачивается то своим средневековым ликом (недаром ее называют ханжой и колдуньей), то ликом новым, ренессансным. Селестина, стряхнувшая с себя запреты прошлого, радуется жизни и умеет влюблять в жизнь других: «Наслаждайтесь вашей цветущей юностью: кто в хорошую пору лучшей ждет, для того пора раскаянья придет... целуйтесь и обнимайтесь, а мне ничего другого не остается, как наслаждаться, на вас глядя».

Но радость жизни тут никак не походила на идиллию: она была неотделима от повседневного быта, а быт этот рисовался в самом своем циничном и отталкивающем виде. Селестину обзывали «старой шлюхой», и эта кличка ее не смущала. Она гордилась тем, что среди девушек города мало кто мог ускользнуть из ее сетей. Страсти забирали в свой водоворот всех и все. Селестина была здесь только «великим кормчим»; она не без удовольствия говорила о себе и о своих девушках: «А разве мало было у меня поклонников благодаря им? Дворяне, старые и молодые, священнослужители всех званий — от епископа до пономаря. Стоило мне войти в церковь, в мою честь шапки так с голов и летели, словно перед герцогиней! Только завидят меня за пол-лиги, тотчас бросают молитвенники... В церкви-то мы и сговаривались, когда они придут ко мне, либо я к ним... Каждый, лишь получит десятину для бога, тотчас же тащит припасы ко мне в кладовую, чтобы мне да молоденьким прихо-

жанкам их отведасть». И хотя Селестина рассказывала о прошлых временах, ее слова относились и к временам нынешним. Говоря о распутных священнослужителях, она замечала: «Да и теперь, думаю, их хватает».

Призывая возлюбить Христа, Рохас в то же время с такой откровенностью показывал греховность его служителей, что было ясно: в мире появилась, помимо христовой, новая вера, и церковники этой вере противостоять не в силах.

Цинично пренебрегая моралью, Селестина была свободна и от предрассудков века и потому о многом могла судить здраво. Бесчисленные афоризмы Селестины читаются как новый катехизис — не вымышленный, а как бы извлеченный из самой повседневности. «Меня любят ради меня самой, а богача ради его состояния». «Никогда не слышит он правды, ведь все льстят ему, все завидуют... он не владеет богатством, а богатство владеет им». «Хозяева подло и мелочно хлопочут только о своей выгоде, а о дружбе с ними и не думай, это редко удастся при разности положения и состояний».

Так Селестина не только учила молодых людей «искусству страсти», но и открывала им глаза на жизнь в ее конфликтах и противоречиях. Мудрость ее и подлость неразлучны, общий их источник — «нужда, нищета и голод». В голосе Селестины слышны голоса протестующих низов.

Выражение «сверху видней» не вполне справедливо. В социальной истории нередко бывает видней снизу. Ареуса, как бы заменившая Селестину после ее смерти, юная Ареуса, на наших глазах вкусившая «прелести жизни» и успевшая озлобиться против нее, тоже умеет глядеть в корень вещей. Хотя судит она в пределах своей профессии, мысль ее точна. «Всех этих знатных девиц, — замечает Ареуса, — расписывают да превозносят за богатство, а не за красивое тело».

Девушки, познавшие изнанку жизни, лишены всякого пиетета перед знатыми и богатыми, их взгляды трезвы и справедливы. «Низок тот, кто считает себя низким, — говорит Ареуса. — Каковы дела, таков и род... Пусть каждый сам стремится к добродетели и не ищет ее в благородстве предков».

Рисуя грубые и циничные нравы «дна» жизни, Рохас одновременно показывал, что его обитателям вовсе не чужды чувство собственного достоинства и душевное благородство. С каким жаром та же Ареуса отстаивает свою свободу и протестует против унижительного положения служанок! С каким умом молодой слуга Пармено говорит своему хозяину о том,

что тот достиг бы своей цели куда легче, если бы преданнее служил Мелибее, а не одаривал сводню Селестину.

Но благородные порывы гибнут в мире расчета и корысти: Ареуса становится циничной и озлобленной девкой, а Пармено откровенно рассчитывает поживиться на любви своего господина.

И снова всему причина — «нужда, нищета и голод».

Именно на этой почве произрастают пагубные людские наклонности. Обуреваемые жаждой наживы, сообщники Селестины убивают свою покровительницу; из зависти к светлой любви Мелибеи и Калисто юная блудница замышляет их убийство.

Осуждая разгул страстей, Рохас связывает смерть романтической пары с их любовью. Калисто погибает не от ножа заговорщиков, а упав с лестницы: этим подчеркивается, что причина его гибели — сама его страсть. Не случайно Мелибея в своем предсмертном монологе говорит: «По лестнице поднялся он на стену нашего сада и победил мое целомудрие». Признавшись в том, что целый месяц они наслаждались «упоительным грехом любви», Мелибея кончает жизнь самоубийством, дабы искупить «свою вину скорбью и смертью».

Но в этом же монологе Мелибеи звучат и другие ноты — радость познанного счастья, ощущение взаимной любви как высшего блага жизни.

С суровостью моралиста Рохас осуждает в двадцать первом акте своей трагикомедии человеческие страсти. В отчаянном горе, проливая слезы над телом дочери, Плеберию клеймит любовь: «Тебе дали сладостное имя, но дела твои горестные. . . Враждебная рассудку, даешь ты лучшие дары тем, кто хуже тебе служит, пока не вовлечешь их в свою скорбную пляску».

Вырисовывается действительно мрачная картина: с одной стороны — любовь сжигает «человеческие души и жизни», с другой — идет в обмен на деньги. Хотя Селестина и говорит Калисто: «Я дарю тебе Мелибею», сто дублонов и золотую цепь она за их «любовь» все же получила.

Эти две противоположные «концепции» любви, по существу, смыкаются друг с другом. Если красота предмет не менее ходкий, чем деньги, то такую красоту надо предать анафеме, как это и делает Плеберию.

И все же мы слышим голос истины не в финальных умоаключениях «Селестины», а в последнем дуэте Калисто и Мелибеи и в ее трагическом монологе, когда любовь освобождается от расчетливости Селестины, от грубой чувственности Калисто,

от патриархальной робости Мелибеи и утверждается в своих нравственных правах.

Мысль автора «Селестины» находилась на распутье; старые идеи казались еще истинными и устойчивыми, и «неверная ярмарка» жизни их как будто только подтверждала. Но, говоря правду о бесприглядной стороне нового мира, автор «Селестины» одновременно показывал его освободившимся от феодальных оков и церковных предрассудков и, что самое главное, видел новую жизнь в процессе ее движения, «в ее распрях и битвах».

В «Селестине» было предугадано многое из того, что станет характерным для испанской драматургии нового времени: прямое обращение к жизни, демократическая стихия, слитность романтической и комедийной сфер. В «Селестине» жило предвестие грядущего театра, и Рохас уже наставлял будущих исполнителей своей пьесы:

Чтоб сердце зрителей привлечь к участию,
Актер, ты так Калисто роль веди:
Слова сквозь зубы медленно цеди
То с верой, то с надеждой, то со страстью,
То с грустью, подобающей несчастью.
Найди сто поз, уловок мириад.
Вопрос, ответ — чтоб было все впопад.
От горя плачь и улыбайся счастью.

Но театр еще не родился — народным зрелищем являлась только коррида.

ПО ПРИМЕРУ КОРРИДЫ

В «Селестине» слуга, заслышав издали доносившийся шум, восклицает: «Что за крики на рыночной площади? Что там? Видно, казнят кого-то или же затеяли бой быков с утра пораньше».

Публичные казни к «развлекательным зрелищам» никак не причислишь. Что же касается боя быков, то это действительно было излюбленное народное зрелище, привлекающее толпу своим драматизмом и бесспорно таящее в себе многие элементы театра.

Испанцы издревле любили корриду: существовала легенда о том, что сам Сид однажды сразился с быком и уложил его

метким ударом. Проходили века, а любовь к бою быков лишь крепла, и самое искусство тавромахии становилось все более изощренным.

Коррида приучила испанскую толпу к зрелищам обостренно событийным и динамическим. Этой толпе мог прийти по душе только такой театр, который выдержал бы сравнение с корридой. Иначе бы повторилась история, некогда случившаяся в Древнем Риме, когда сам великий Теренций не выдержал конкуренции сперва «канатных плясунов», а затем гладиаторов.

Народ бежит,
Шумят, кричат, дерутся за места вокруг.
На сцене удержаться я не мог тогда,¹ —

с горечью признавался римский комедиограф. И совсем по-другому говорил его испанский собрат. Бесстрашно доверяясь народному вкусу, он заявлял, что пишет свои пьесы так, «как сочинять в обычай ввели искатели рукоплесканий».

Испанский театр не боялся конкуренции буйных зрелищ корриды. Порой, чтобы придать пьесе еще больший драматический накал, он вводил бой быков чуть ли не в само действие.

С в я щ е н н и к

Из-за чего переполох?

Б а р т о л о

А вы по шуму не признали?

С в я щ е н н и к

Наверно, в круг быка пригнали?

Б а р т о л о

Быка? Скажите целых трех!
Но этот пегий — просто чудо,
В нем от испанца кровь и плоть!
Клянусь я солнцем, приколоть
Он не дал лент себе покуда.
Два раза кувыркнулся Блас.
Ну, бык, скажу вам.

.....
Антон Хила он кобыле
Все брюхо распорол...

.....
Плохие шутки с ним... Штаны

¹ Теренций. Комедии. М.—Л., 1934, с. 434.

Томасу он спустил в забаву.

Но вот, в быка нацелив пику,
Наш смелый скачет командор,

Отважней он, чем сокол дикий...

(«Периваньес и командор Оканьи».
Перевод Ф. Кельина)¹

Эта была коррида любительская, бык валил мужиков направо и налево, та же участь постигла и рыцаря. Но в Испании времен Рохаса и Лопе де Вега уже существовала профессиональная коррида и были профессиональные матадоры и пикадоры. Иначе Селестина не сказала бы, что ее встретили с таким видом, «с каким свирепый бык встречает пикадоров на арене...»

За несколько веков своего существования испанская коррида почти не изменилась. И сегодня можно увидеть тот поединок матадора с быком, который волновал испанцев в древние времена.

Мы в Памплоне — этом древнем ристалище тавромахии.

Раздаются звуки труб, и начинается парад корриды — на арену выезжают конные геральды и за ними трое матадоров, которым сегодня предстоит вступить в поединок с шестью быками. Матадоры — главные персонажи корриды, они грациозно красивы, со шпагами, в маленьких треуголках и бархатных, расшитых золотом и серебром костюмах. За ними идут их помощники, человек семь-восемь тореро с розовыми плащами. Потом следуют похожие на средневековых рыцарей пикадоры с тяжелыми пиками в руках, на конях, покрытых толстым брезентом. На них тяжелые одежды, сапоги с железными крагами, защищающие ноги. Глаза у лошадей завязаны: если бы лошадь увидела, как бык бросается на нее, она обезумела бы и умчалась с арены. За пикадорами идут бандерильерос — те, кто в ходе корриды должны будут всадить в шею быка по шесть бандериллий. Процессию замыкают лошади с упряжкой и команда возниц, которой полагается завершить этот спектакль — увезти с арены мертвого быка.

Так коррида торжественно демонстрирует перед многочисленной аудиторией «действующих лиц» своего представления.

¹ Здесь и далее произведения Лопе де Вега цитируются по изданию: Лопе де Вега. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1962—1965.

И представление начинается. Выбегает, озорно играясь, бык. Разноцветные ленточки на его холке колышутся как маленькое пламя (это ему всадили в холку металлический стержень с лентами, чтобы раззадорить). Навстречу быку гурьбой выбегают тореро и взмахами розовых плащей стараются заставить быка показать свой «характер».

Матадор не имеет права заранее видеть быка, и вот теперь, стоя возле высокого деревянного барьера, опоясывающего арену, он старается «понять» своего противника. Какова быстрота его реакций, в чем его сила и в чем его слабость, зол он, коварен, труслив или отважен?

Разве не так же встречаются на сцене театра и герои трагического поединка, стараясь «пристроиться» друг к другу, прощупать противника, прикинуть его силы, прежде чем вступить в бой?

Иногда матадор неожиданно покидает свой наблюдательный пост, делает знак, приказывающий тореро отступить, и сам включается в игру. Пока это действительно игра, и иногда довольно забавная. Вот у одного из членов каудрильи упал на песок плащ, и бык, неожиданно развернувшись, помчался за неудачником. Тореро с разбега вскакивает на деревянный барьер, мгновенно превращаясь из серебристо-розового героя-любовника в комический персонаж. «Оле, оле!» — издевательски скандирует публика, сопровождая комика возгласами, которыми обычно подбадривают бойца. Так, веселыми интермедиями будет перемежаться героическое действие испанского спектакля, и его публика будет радоваться этим резким переходам от душевных треволнений к хохоту.

Но вот раздается заунывное пение труб, и на арену тяжело выезжают пикадоры на конях. Сейчас — по всем правилам отшлифованной веками традиции — они должны разыграть «терцию пики».

Бык стремительно кидается на лошадь: это жалкое, покорное животное — враг, и его долг, долг дикого свободного зверя, немедленно атаковать его. Он прижимает коня и всадника к самому барьеру, он вонзает рога в панцирь, прикрывающий живот лошади, стараясь распороть ей брюхо. Во времена Лопе ему это удавалось. Теперь коррида стала гуманней — бока лошади защищены. Но бык не намерен отступать: он валит на землю и лошадь и всадника. Толпа не успевает ахнуть, как он ранит второго коня и сбрасывает на песок второго пикадора и, отвлеченный к центру арены розовыми плащами тореро,

спасающими своих товарищей, грозно останавливается, угрюмо ожидая новой жертвы. Тогда из ворот цирка выезжает третий пикадор, третий закованный в латы рыцарь корриды.

Он оказывается подлинным рыцарем. Запомним: первым атаковал бык. Если бы не панцирь, защищающий лошадь и человека, на счету у быка была бы уже не одна жертва. К этому моменту боя пикадор как бы получает нравственное право нанести удар противнику. И он наносит его.

Широкая алая лента крови опоясывает шею быка. Бык продолжает яростно наносить удар за ударом по панцирю лошади и ногам самого пикадора, обутым в железные сапоги, но тот стоит недвижимый, как изваяние,—оставив пику и прекратив бой. Только один удар! Рыцарь был точен и великодушен, и толпа приветствует его как героя этого акта драмы, кульминацию которой он так блестяще разыграл.

Бык уже разъярен, на наших глазах из веселого и как будто даже незлобивого он превращается в грозное, свирепое животное. Он зол не только потому, что его истязали железом. В нем пробудился хищник, который уже испробовал свою силу: опрокинул двух лошадей, заставил себя бояться. И вот он вырывается на середину арены. Он, и только он, теперь здесь хозяин. Рана сочится кровью, но победа все-таки за ним: противники куда-то исчезли, не видно ни тореро, ни пикадоров. Один бык свирепо кружит на месте, разбрасывая копытами песок, наклонив голову с острыми могучими рогами, и ждет своей «*tercio de varas*» (терция пики), потому что рога — это две грозные пики быка.

В этот момент наибольшей воинственности животного звучит короткая музыкальная интерлюдия, и на арену легкими, скользящими шагами, почти не касаясь земли, выходят трое бандерильерос. У каждого — по короткому копыю, украшенному бумажными лентами. Они приближаются к быку медленными, танцевальными движениями, чуть размахивая поднятыми над головами бандерильями. Это напоминает движения крыльев, а сами бандерильеры, скользящие на носках и до предела подтянувшие тело, удивительно похожи на больших птиц, которые вот-вот приподнимутся и полетят над землей. Бык останавливается. Очевидно, есть что-то гипнотическое в этих почти бестелесных фигурах, неуклонно надвигающихся на врага. Затем, в «штыковом порыве», бык бросается на бандерильера. Кажется, он тут же проткнет его рогами. Но каким-то неизъяснимым образом бандерильер успевает вонзить в холку животного

два маленьких копыта и вывернуться с такой легкостью, словно он действительно птица. Рога быка пронзают воздух. Бычья «терция пики» сорвалась, усилилась лишь боль от двух вонзенных в тело гарпунов и возросла свирепость, а тут уже мчится второй бандерильер. Миг — взлет — уверенный удар — и новая пара бандерилей вонзается в быка...

«Терция бандерильерос» — своеобразный перерыв в трагическом нагнетании событий. По своей пластической выразительности эти моменты ближе всего к танцевальным интермедиям. Но это — с театральной точки зрения. Для корриды же тут наивысшая точка разъяренности быка. Израненный пикадором, увенчанный бандерильями, которые при каждом его шаге мучительно бередят раны, бык вступает в «терцию ярости». Теперь он несет смерть и только смерть.

И именно тогда вся каудрилья покидает арену, и на песок выходит матадор.

Матадоры — одна из древнейших профессий Испании. Это люди особой породы. Их слава не только в метком ударе шпаги — они для испанца олицетворение доблести, чести, бескорыстия, мужской красоты, они овеяны ореолом поэзии. О них писали и пишут стихи как о мучениках и героях.

... Матадор идет обычным, почти деловым шагом к центру арены и, подойдя совсем близко к быку, разворачивает мулету. Бык бросается в сторону, матадор отступает вправо, и бык, продолжая свое движение, поворачивает рога вслед за дразнящим полотнищем. Следуют один за другим несколько подобных пасов, в результате которых неистовые порывы животного неожиданно обретают круговое движение и как будто сразу же теряют свою стихийную свирепость. Происходит чудо: бык, который метался и грозил, сейчас попал в плен собственной ярости, он крутится и бодается с не меньшей, а даже с большей силой, чем раньше, но уже по орбите, указанной человеком. Идет стремительное нагнетание драматизма, с каждым туром бык свирепеет все сильнее и сильнее, все ожесточенней его желание сразить врага.

Этим врагом становится для него сама мулета — нагло напирющее, слепящее его глаза квадратное пятно. Гонимый с удесятеренной силой за мулетой, бык все больше и больше оказывается в зависимости от мановения руки матадора. Но достаточно малейшей ошибки, одного неточного движения, и именно в эти минуты своего кажущегося превосходства матадор будет поднят на рога.

Узел борьбы стягивается до предела. Бык ходит вокруг матадора, как вокруг своей оси. Теперь круг его движений стал так мал, что уже не хватает пространства для полного размаха мулетой. Угрожающе наклоненный кривой бычий рог почти касается тела матадора. Матадор остается внешне неподвижным, но в этой игре со смертью он живет каждым своим мускулом. В этом круговороте, где тяжелое тело быка и гибкое, стройное тело человека зависят друг от друга, бесспорно действует сила «партнерства».

Игра идет к концу — бык уже подготовлен к завершающей стадии боя. Пробил час трагической кульминации, к которой так искусно и властно вел действие матадор на протяжении всей *tercio de muerte* — «терции смерти». Она должна завершиться торжеством человеческой отваги и мастерства.

Идет последний диалог матадора и быка. Рыцарь тавромахии приподнимается на носки. В руке стальная эспада. Сейчас, нацеливший шпагу в ту единственную точку между четвертым и пятым позвонком, которая позволит ему даровать быку мгновенную и милосердную смерть, матадор более чем когда бы то ни было за все время боя открыт смертоносным рогам быка.

Какое-то мгновение стальной напружиненной неподвижности. Удар! И шпага по самый эфес уходит в шею быка. Секунда — и он рушится на песок.

Необычное для нас, яростное, кровавое зрелище. Но — удивительное дело: артистизм и искусство матадора лишает это зрелище жестокости.

Идет игра, и эта игра учит не бояться смерти, бросать ей вызов и побеждать ее.

Да, коррида — это своеобразный театр, в котором стихийно, сами собой сложились важнейшие драматические элементы площадного зрелища; экспозиция — взаимное знакомство партнеров, нарастание конфликта, смена жанровых тональностей, чередование массовых и парных эпизодов и, наконец, главное событие действия с кульминацией и развязкой — выход протагониста (матадора) и его единоборство с быком.

Три мощные силы двигали испанский театр к его «золотому веку»: *культура народного эпоса*, которая сохранит драму в сфере поэзии и придаст ей героические черты; вновь нарождавшаяся *повествовательная литература*, направлявшая драму к реальности и обучающая ее живописанию современных типов, и, наконец, *коррида*, ставшая для сцены образцом зрелищной динамики и действенной напряженности.

Глава третья

ДВИЖЕНИЕ К ЦЕЛИ

ИСПАНЕЦ В ИТАЛИИ

В Италии новый, XVI век дал дружные театральные всходы, в соседней же Испании на землях театра по-прежнему стояла засуха. После придворных представлений Энсины за всю первую четверть века не произошло ни одного театрального события. А если кое-где при дворах разыгрывались эклоги,— то были всего лишь редкие забавы знати, не больше.

Но когда испанцы попадали в Италию, здешнее увлечение театром их чрезвычайно захватывало.

Среди прочих сынов Кастилии в Риме обитал и юноша Бартоломео Торрес Наарро. У себя дома он получил изрядное образование, учился в Саламанкском университете; потом определился в армию, побывал в алжирском плену и, наконец, прибыл в Рим, где и занялся литературой. Писал стихи по-итальянски и отлично знал латинский язык. Один из современников Наарро французский гуманист Барбье свидетельствует, что Наарро мог бы писать комедии по-латыни (что было очень модно в академических кругах). Но «он предпочел писать по-кастильски, желая быть первым в этой области».¹

Видя, что «все скопом ходят на комедии», Наарро и сам принялся за сочинение пьес. В Риме в эти годы жил и Хуан дель Энсина, опыты которого, вероятно, были известны Наарро. Во всяком случае, одна из первых его комедий — «Trofea» напоминала придворную помпу Энсины.

Хотя «Трофей» и назывался пьесой, ни сюжета, ни характеров не существовало — только «гром победы раздавайся».² И все же это произведение было написано на кастильском языке,

¹ Цит. по кн.: Д. Петров. Заметки по истории старониспанской комедии. Спб., 1907, с. 334.

² Спектакль был приурочен к приезду послов португальского короля ко двору папы Льва X.

приурочено к определенному событию и содержало в себе комические «выходы» буффонных пастухов.

Испанские пьесы могли родиться только после того, как был освоен опыт «ученой комедии», а через него — и комедии античной. Надо было научиться располагать материал в строгой последовательности событий, связывать сцены в единый узел, четко выстраивать логику действия.

Эту азбуку аристотелевской драматической техники Наарро познал за короткий срок. Но, будучи учеником итальянских авторов, Наарро оставался испанцем. Он приехал из той страны, где были живы традиции романсеро с их возвышенным толкованием рыцарского долга и чести и где зачитывались «Селестиной», с ее сплетением романтической и жанровой линий.

Наарро писал лирические стихи, но ему не чужда была и сатира. Не забудем, что он жил и учился в Саламанке как раз в те годы, когда здесь взошла звезда Рохаса.

Поэтому, освоив итальянские каноны и сюжеты, Наарро стал заполнять их материалом, окрашенным в национальные тона. Сказывалась естественная потребность таланта писать о виденном и пережитом.

В комедии «Каламита» знатный юноша Флорибундо влюблен в девушку-простушку Каламиту, но его отец противится этому браку; затем выясняется, что Каламита — дочь благородных родителей, и пьеса завершается счастливым финалом. Можно было бы сказать, что этот сюжет с похищением и узнаванием ничего оригинального в себе не содержит, если бы не одно обстоятельство: до момента «узнавания» Каламита выступает как крестьянка. В условиях итальянской драматургии любовь рыцаря и крестьянки могла изображаться только в жанре пасторали. Для испанского же драматурга подобная ситуация — кабальеро влюбляется в поселянку — естественна: сословная граница, разделявшая идальго и крестьян, в Испании была не такой резкой, как в Италии. И надо полагать, что именно в силу этой реальной ситуации Наарро и ввел первым в схему комедии «узнаваний» мотив сближения сословий, сохранив при этом конечное «благородство» героини. Романтической линии пьесы автор по примеру «Селестины» придавал колоритный комедийно-бытовой фон: на втором плане комедии шла циничная любовная передрага между крестьянином Торкасо, его женой и любовником.

Наарро жил в Риме в доме у кардинала Карвахала. Исполняя должность секретаря, он сталкивался с кардинальской

челядью. Ее повадки и разговоры он передал в своей комедии «Людская».

Такого рода сцен, списанных с натуры, в итальянском театре до сих пор не было. Наарро первым — еще за тридцать-сорок лет до появления комедий Аретино — стал изображать человеческие типы такими, какими он их видел в жизни, не заботясь при этом о сюжетном развитии действия. В «Людской» помимо слуг-итальянцев, фигурировали повар-француз, кучер-немец, обедневшие идальго, оруженосцы кардинала — испанцы; раздавалась разноплеменная речь — итальянская, испанская, французская, немецкая (комический прием итальянских фарсов). Разговоры шли только о том, как бы послаще поесть и попить, похитрей словчить и выманить у хозяев побольше денег. Над всей этой компанией царил всеильный дворецкий — главный стяжатель и наглец. По словам Д. Петрова, Наарро в «Людской» «как будто выступает защитником мелкой дворни, хотя в его изображении и она не заслуживает особой симпатии».¹

В дальнейшем Наарро нашел себе приют в Неаполе, где и жил некоторое время под покровительством просвещенного аристократа Фабрицио Колонна. Вероятно, здесь, во владениях испанского короля, была написана вторая сатирическая комедия Наарро «Солдатня», острием своим направленная против испанской военщины. В этой пьесе Наарро изображал солдат, превратившихся из воинов в откровенных нахлебников народа. Честь и слава тут покупаются и продаются за деньги. Наарро выводит двух селян — Хуана и Педро, которые сперва горько жалуются на бесчинства и грабежи военных, а кончают тем, что из-за нужды поступают в солдаты.

В центре комедии — Старшина и Капитан; последнему римский папа поручил нанять пятьсот солдат. Старшина восхваляет свое ремесло: война — прибыльное дело, беда только в том, что теперь мало воюют. Он вспоминает покойного герцога Цезаря Борджиа, который всегда давал солдатам много работы. Затем перед собравшимися крестьянами выступает Капитан. После нескольких фраз о «доблести и чести» он без обиняков заявляет слушающей его толпе, что записавшийся в полк сможет грабить даже церкви. Вместе с крестьянами в рекруты записывается монах, и завербованные отправляются в трактир пропивать монашескую рясю.

¹ Д. Петров. Заметки по истории староиспанской комедии, с. 342.

В сатирической обрисовке вояк Наарро также опережал итальянский театр, который выведет этот тип на сцену только в комедии дель арте, то есть почти полвека спустя.

Но, питая свою музу грубым жизненным материалом, Наарро оставался мечтателем и поэтом. Его особенно увлекали те сюжеты, которые позволяли воссоздать мир идеальных, облагороженных чувств.

Герой комедии «Хасинто» с грустью говорит: «На свете нет хороших людей, нет друзей, и выход только в одном — покинуть города и удалиться в пустыню». К такому решению приходят три путника — Хасинто, Пресьосо и Фенисьо, но в это мгновение перед ними появляется прекрасная Дивина и приглашает их в свой замок. Из обыденного мира действие переносится в мир воображения, и Хасинто произносит пламенный монолог в честь любви — единственного благородного чувства, примиряющего с жизнью.

Комедия лишена сюжетного развития и живых характеров — это еще не пьеса, а скорее собрание элегических тирад. Соединить мир поэзии с драматическим действием Наарро попытался в последующих трех комедиях: «Именео», «Серафина», «Аквилано».

Именно они и наметили популярный в Испании жанр любовных пьес, получивших позже название «комедии плаща и шпаги». В них фигурировали страстные любовники, шепетильные в вопросах чести и каждую минуту готовые пожертвовать ради нее жизнью. Рядом с патетическим идалго действовали хитроумные слуги (*gracioso*), часто пародировавшие чувства своих господ. Самые невероятные драматические коллизии завершались счастливым концом и возгласами: «Победа в любви». Утверждалась вполне ренессансная мысль о том, что любовь не ведет к роковым последствиям — она сулит только радости.

Собрав свои пьесы воедино, Наарро издал их в 1517 году под названием «*Prosaladia*» («Пропалладия»), что в дословном переводе значит «Первое дело Паллады», то есть первые опыты мудрости.

Сборник открывался предисловием, в котором автор излагал свой взгляд на драматургию. Наарро исходит из требований классической поэтики; он повторяет слова Цицерона о комедии как «зеркале нравов», вслед за Горацием требует деления пьесы на пять актов¹ и указывает, что каждое действующее лицо

¹ Наарро называет акт — хорнадой, что по-испански значит «день».

(а всего в комедии должно быть от шести до двенадцати персонажей) обязано иметь свой определенный характер и говорить языком, соответствующим обстоятельствам и психологии персонажа: «...чтоб слуга не говорил и не поступал так, как господин, и обратно; чтоб в печальном месте возбуждать грусть, а в веселом — веселье...»

Но, отдав должное классическим требованиям, Наарро пренебрег главным: учением о жанровой обособленности трагедии и комедии. Он исходил из правил, установившихся в испанской поэзии и прозе, а также из житейского единства возвышенного и обыденного, и перенес эти «правила» на драматический жанр.

Наарро полагал, что для испанского театра достаточно единого наименования всех жанров — комедия. Согласно его определению, «комедия есть искусное и остроумное сочетание замечательных и, в конце концов, веселых событий, изображенное в лицах».¹

Драматург свободно вводил в одну и ту же пьесу как «замечательные», то есть героические и патетические действия, так и комические, буффонные сцены, при этом все коллизии, как бы они ни были драматичны, завершались благополучной развязкой. Таким образом, был установлен общий закон испанской драматургии: смешанность жанров и счастливая развязка.

Отказавшись от иерархии жанров, Наарро предложил иной принцип дифференциации, определяемой различием творческих методов создания драмы. «Для нашего кастильского языка,— писал он,— по моему мнению, достаточно двух — *comedia á noticia* и *comedia á fantasia*. *A noticia* — речь идет о вещи, хорошо известной, случавшейся в действительности, а *fantasia* — о вещи фантастической или вымышленной, которая, однако, имеет всю видимость истинности».²

Легко заметить, что в пределах самой комедийной драматургии разделение на жанровые ветви оставалось. И все же первый удар по жесткой классической схеме был нанесен, грани между поэтическим и прозаическим, между «воображенным в мечте» и «увиденным в жизни» становились более зыбкими, и драматург был волен придать жизненным наблюдениям поэтический ореол,

¹ Цит. по кн.: Д. Петров. Заметки по истории староиспанской комедии, с. 336.

² Там же.

а романтические мечтания подсветить так, чтобы обнаружилась комическая сторона фразы и поэты.

Но, несмотря на то, что Торрес Наарро первым сформулировал художественные принципы испанской драматургии и оставил после себя первые образцы комедий, выдержанных в обоих указанных им жанрах, родоначальником национального сценического искусства он не стал. И причиной тому были не только внешние обстоятельства: комедии Наарро были включены (из-за своих вольностей) в список книг,¹ запрещенных священной инквизицией.

Наарро почти все время жил в Италии. Быт и нравы испанского общества проникали в его «фантастические комедии» в глубоко романтизированной переработке, а в комедиях бытовых звучали отголосками жизни испанцев на чужой земле. Поэтому комедии Наарро, являвшие собой своеобразный гибрид своего и чужого, не стали оригинальными пьесами национального репертуара.

Не были они поддержаны и в академических кругах: для ученых-гуманистов, занятых изучением античной драмы, эти произведения смешанного жанра были лишь выражением незрелости и грубости вкуса.

Последние годы жизни Наарро провел в неизвестности и умер на чужбине в начале 30-х годов, впад в нищету.

И все же сборник пьес, названный в честь богини Мудрости, остался для испанской драмы «исходом» в книге ее «бытия».

Здесь был преодолен наивный эклектизм религиозных, пасторальных и фарсовых мотивов и определено универсальное значение комедии, как жанра, стоящего в непосредственной близости к жизни.

Здесь испанская драма заявила о своем демократизме: нарушив иерархию жанров, Наарро впервые в европейском театре реабилитировал комедию.

Род драматургии, считавшийся до сих пор «низким», получил возможность изображать не только повседневные, но и «замечательные» события, и, сохранив свою смеховую стихию, обрел право на драматизм.

¹ «Пропалладия» издавалась в Севилье (1520, 1533, 1543) и в Толедо (1535).

Достижения драматической поэзии пока что были не велики, но все же первое свое слово поэты сказали. Сцена пребывала в худшем положении.

Устраивались ли публичные представления в первой половине XVI века? Прямых свидетельств тому нет. Имеются лишь упоминания об актерах-одиночках, у которых была странная кличка «bululu»; они бродили по дорогам страны и могли показывать свое искусство всюду, где собиралась толпа. Bululu был веселым рассказчиком, умел говорить разными голосами и поочередно изображал разных героев своих незатейливых историй. Такие комедианты могли выступать и парно; тогда их называли падре — эти уже разыгрывали действие в лицах, исполняя (разноголосно) по несколько ролей.

Но сведения об этих «скоморошьях» играх мы черпаем не из старых источников, а из книги Августина Рохаса «Забавное путешествие», вышедшей уже в 1602 году, то есть в эпоху полного расцвета театра. Поэтому, естественно, возникает некоторое сомнение в полной достоверности этих фактов.

Все же начало театру положили скорее всего именно такого рода бродячие артисты, которые включали в свой репертуар и народные фарсы и новые пьесы, завозимые из просвещенной Италии.

Одного из них, действовавшего в середине XVI века, мы знаем — это Лопе де Руэда, глава труппы (аутор), комедиант и комедиограф, писавший пьесы для своих актеров.

Руэда с товарищами, трудясь на театральном поприще двадцать лет, начал то великое движение, которое к 80-м годам XVI века привело испанский театр к расцвету. «Комедия начинается с Руэды», — говорил Лопе де Вега.

Лопе де Руэда родился в Севилье около 1510 года и умер в Кордове в 1565 году. Он был человеком простого звания, по роду деятельности — ремесленник-золотобой, и тот факт, что скудная история запомнила эту деталь, говорит о том, что театр в ту пору только начинал свой переход от любительства к профессионализации. На молодость театра указывает и то, что Лопе де Руэда славился древним искусством трансформации: подобно хулярам, он мог исполнять в одном представлении четыре, пять и больше ролей.

Труппа Лопе де Руэды насчитывала шесть человек — вместе с женой «аутора» Марианной, бродячей певицей и танцовщицей.

Актеры разъезжали по всей стране, бывали в Кордове, Валенсии, Севилье и Сеговии. Их выступления видел в 1561 году Сервантес. Ему было четырнадцать лет, но в его памяти театр Руэды запечатлелся очень ярко. Через много лет прославленный автор «Дон Кихота» вспомнит виденное и напишет: «Во времена этого славного испанца все театральное имущество помещалось в одном мешке и состояло примерно из четырех белых, обшитых золотом тулупов, четырех бород и париков и четырех посохов... Сцену составляли образовывавшие квадрат четыре скамьи, на которые были настелены четыре или шесть досок, и она возвышалась над полом всего на четыре пяди... Декорацией служило державшееся на двух веревках старое одеяло, отделявшее подмостки от того, что теперь именуется актерской уборной, и скрывавшее от публики хор, который без всякого аккомпанемента пел какой-нибудь старинный романс».¹

Так и видится труппа Лопе де Руэды, которая, прибыв на новое место, вмиг, в любом помещении, сооружала подмостки и, повесив свое выдавшее виды одеяло, начинала представление. Пока актеры надевали «за кулисами» свои ослепительные «полущубки», навешивали бороды и вооружались пастушескими посохами, зрители уже наслаждались доносившимся из-за одеяла пением излюбленных романсов, которое должно было настроить их на «поэтический лад». Затем, судя по дальнейшим словам Сервантеса, разыгрывалась эклога между двумя и тремя пастухами и пастушкой. Жанр этот, попавший на народную сцену, не потерял у Руэды своей поэтической прелести. Во всяком случае, Сервантес свидетельствовал, что Лопе де Руэда «дал изумительные образцы пасторальной поэзии» и что «в этом его никто до сих пор не превзошел».²

Украсив площадную сцену поэзией, Руэда смело сомкнул ее со стихией народного веселья. Актеры этого театра «сдабривали их (эклоги — Г. Б.) и начинали двумя или тремя интермедиями» (Сервантес).

Постоянными персонажами интермедий были негритянка, мошенник, дурак или крестьянин-бискаец, и каждый из них мог стать героем какой-нибудь комической сценки. По свидетельству Сервантеса, «этих четырех персонажей, как и многих других, упомянутый Лопе изображал превосходно и удивительно верно».

Лопе де Руэда счастливо обладал и литературным и сцени-

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4, с. 219—220.

² Там же, с. 219.

ческим даром, иначе Сервантес не увидел бы в нем «мужа, славившегося остроумием своего ума и своей игрою на сцене». Создателем театра мог стать именно такой человек. Подобного рода личность мы встречали и у истоков итальянского театра. Речь идет об Анджело Беолько. И Руэда, и Рудзанте были авторами пьес, писавшихся для народной аудитории, и популярными актерами, оба стремились привить площадной сцене опыт гуманистической драматургии, оба возглавляли труппы и были создателями популярной комической маски (или масок). И оба, наконец, больше всего прославились своими фарсовыми пьесами. Беолько — «Деревенскими диалогами», Руэда — «Интермедиями» (пасос).

Но их исторические судьбы сложились по-разному. В Италии никто бы не мог сказать, что комедия началась с Рудзанте. Гуманистам опыты Беолько должны были казаться вульгарными, а деятели комедии дель арте, использовав некоторые достижения Рудзанте, пренебрегли его драматургией, утвердив принцип импровизированных зрелищ.

С Руэдой все было иначе. Сам Сервантес торжественно заявил: Лопе де Руэда был тем, «кто первый в Испании вынул их [комедии] из пелен, облек в праздничный наряд и придал им пышности и блеску».¹ Говоря так, маститый писатель основывался не только на юношеских впечатлениях. Он проверил их уже в зрелом возрасте, вновь прослушав со сцены пьесы Руэды, и подтвердил, «что был прав».²

Чем вызвана столь высокая оценка? Ведь Лопе де Руэда не был ни великим поэтом, ни великим драматургом. Руэда был «аутором», он показывал спектакли, забавлял зрителей.

Но забава эта была не совсем обычная. Действуя в духе времени, Руэда привил древу площадного театра черенок от итальянской ветви, и то, что не прижилось на родной земле, дало свои плоды в Испании. Жанр «ученой комедии» здесь неожиданно легко демократизировался.

Если итальянское простонародье, избалованное щедротами и вольностью карнавальными играми, журалось «ученой драматургией», то испанская публика, жаждущая зрелищ, восприняла нововведения с большей охотой. Публике нравились пьесы, в которых хитрость, ум и энергия торжествовали над тупостью, глупостью и ленью. Восхищаясь эклогами и интермедиями, Сер-

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5 т. т., т. 4, с. 219.

² Там же.

вантес почему-то не упоминает комедий, которые Руэда писал по итальянским образцам. А между тем они представляют немалый интерес.

От Руэды осталось три таких комедии. Используя сюжет «Обманутых», испанец сохранил название оригинала и имя его героини — Лелия. Но итальянская пьеса была плодом творчества ученой компании и писалась для веселого собрания «Академии оглушенных»; ее же испанский вариант мастерил автор площадной сцены и для простой публики.

Юная героиня, переодевшись юношей и проявив чудеса сметливости и энергии, достигает своей цели — подобный сюжет, вовсе не так часто встречающийся в итальянских комедиях, можно найти почти у каждого испанского автора, а если девушка и не переодевается, то все равно энергии и сообразительности, ума и пыла ей не занимать.

Такой запал героиня испанской сцены получила от комедии Лопе де Руэды.

Тип девушки деятельной, смелой, разумной, равной мужчине в способности отстаивать свою честь содержал в себе черты реальной испанки и импонировал народной аудитории.

Сюжет второй комедии — «Медоро» Руэда также позаимствовал из итальянского источника.¹ Героем здесь был юноша (Медоро), переодевшийся в женское платье и ставший «предметом любви» жениха своей сестры Анхелы. Такого рода пикантные ситуации в итальянской комедии обыгрывались неоднократно.² В Испании же, насколько нам известно, подобный сюжет, явно роняющий мужское достоинство, ни в одной последующей комедии не повторился. Корректировала, отбирала сюжетные мотивы сама публика.

Третья комедия Руэды «Армелина» имела даже два итальянских источника;³ в жанровом отношении она примыкала к комедиям *à fantasia* с их романтической любовью и всяческими небылицами.

Армелина — приемная дочь кузнеца Креспо. Отец понуждает ее выйти замуж за вдовца сапожника. Девушка противится этому браку. Тут в бытовую ситуацию вводится мифологический персонаж. Является бог моря Нептун и укрывает Армелину в подводном царстве. После этого в Карфаген (действие про-

¹ Комедия Джанкарли «Цыганка» (1546).

² Начиная от комедии Библиены «Каландрия» (1513) до «Выгоды» Чекки (1581).

³ «Слуга» Чекки и «Отилия» Райнери.

исходит в этом легендарном городе) прибывает... венгерский дворянин, который ищет некогда похищенную у него дочь. Сопровождает его приемный сын Хусто, влюбляющийся в Армелину. Легко догадаться, что Армелина — пропавшая дочь венгерского дворянина. Но есть тут и нечто неожиданное: Хусто оказывается отпрыском кузнеца Креспо. Комедия завершается свадьбой Армелины и Хусто.

Введение в пьесу демократической среды, героини, принимаемой за простушку, и героя-простолюдина было фактом чрезвычайно знаменательным. Выступая перед простонародьем, Лопе де Руэда — сам ремесленник — неспроста заканчивал свою пьесу таким уравнением прав высшего и низшего сословия — ведь дворянин и кузнец породнились. Подобный финал был, конечно, во вкусе толпы, и испанская комедия впоследствии не раз повторит эту ситуацию «любви-уравнительницы».

Демократизацию жанра комедии, совершенную Руэдой, замечали и одобряли сами деятели испанского театра. Лопе де Вега в своей теоретической поэме «Новое руководство к сочинению комедии» подчеркнул, что от Руэды пошел обычай изображать в комедии «жизнь простых людей».

Конечно, все эти подменяющие друг друга близнецы, выкраденные младенцы, женщины, переодетые в мужчин, и мужчины, переодетые в женщин, прямого отношения к народной жизни не имели. Но в самой атмосфере захватывающей борьбы за счастье, удивительных случайностей и всяких превратностей жизни отчетливо давало о себе знать новое время, сделавшее человека в большей мере, чем раньше, хозяином своей судьбы.

Перенеся на народные подмостки жанр литературной драмы, Руэда совершил исторически важное дело. Его многоактные пьесы как бы указали тематические линии будущего репертуара площадного театра, хотя сами по себе, весьма наивные и лишенные поэтической силы, они большой ценности не представляют.

Зато интермедии, стоящие в драматургическом отношении, конечно, ниже комедий, сделали Лопе де Руэду родоначальником национального театра. Эти короткие комические сценки — «pasos» создавались человеком наблюдательным и острым, умеющим точно подметить типы, нравы и обычаи народа. В своих интермедиях (их семь)¹ Лопе де Руэда развивал реалистическую тенденцию «Селестины». При этом он отыскивал

¹ Сочинения Лопе де Руэды были напечатаны ваденсианским книгопродавцем и поэтом Тимонедой в 1567 году.

для каждого житейского эпизода свой театральнo-выразительный поворот.

В пасо «Маска» простодушный крестьянин находит актерскую маску и спрашивает у своего хозяина, что это за предмет. Хозяин, желая потешиться над простаком, говорит, что это лицо убитого отшельника, и подозрение в убийстве падет теперь на крестьянина. Поэтому он должен немедленно скрыться с глаз полиции, отправившись туда, где жил отшельник. Затем, надев маску, насмешник является к крестьянину и заявляет, что он — блуждающая душа убиенного праведника.

Простак и хитрец — постоянное для Руэды соотношение типов, гарантирующее забавные сюжетные повороты. Их гарантирует и маска — условие игры, помогающее хитрецу прикинуться другим человеком и облапошить простака. И если в остальных пасос Руэды сама маска отсутствует, то мотив маскировки, притворства в них неизменен.

В пасо «Страна Хауха» двое голодных мошенников встречают крестьянина, который несет еду своей жене, посаженной в тюрьму за сводничество (чем не сцена из «Селестины»!). Чтобы отвлечь внимание мужичка от кастрюли, приятели начинают рассказывать о волшебной стране Хауха. «Превосходная страна, где платят людям жалованье за то, что они спят», — говорит один. «Где бьют людей за то, что они работают», — прибавляет другой. Простак крестьянин в восторге: пусть ему подробней расскажут об этих чудесах! Мошенники, не жалея красок, начинают описывать молочные реки страны Хауха.

Пока врет первый плут, второй поглощает содержимое кастрюли, затем товарищи меняются ролями. И так несколько раз кряду. Картина изобилия заморской страны становится все более ослепительной: там на вертелех длиною в триста шагов жарятся куры, каплуны, куропатки, кролики, рябчики, стоят ящики с вареньем, марципаном и конфетами... Совершенно обалдевший крестьянин восклицает: «Мне кажется, что я их уже глотаю»... «Говорите это протяжнее, сеньор...»

Пробуждение оказывается жестоким — воры убежали, и простаку-крестьянину остается только разглядывать дно своей кастрюли. Он клянется пожаловаться полиции и тут же, перебивая самого себя, обращается к зрителям: «Но сперва я хочу сказать вашим милостям то, что мне поручено». И крестьянин произносит традиционный комический пролог.¹

¹ Интермедии могли выполнять и функцию пролога.

Веселая история о доверчивом крестьянине, поверившем в чудеса «страны Хауха» и оставшемся с пустой кастрюлей, имела и свой назидательный смысл. Хауха — одна из провинций Перу, и в годы, когда всем кружила голову мысль отправиться в «обетованную страну» Америку, где якобы можно сказочно разбогатеть, пасо Руэды трезво намекала на то, что такое легковерие пагубно и может кончиться весьма плачевно — пустой кастрюлей.

На приеме «воспаленного воображения» построено и пасо «Оливы». Крестьянин Торувьо (излюбленный тип Руэды) только что посадил отросток оливы, а фантазия его супруги уже рисует цветущую оливковую рощу, которая вырастет через двадцать или тридцать лет. «Страна Хауха» раскинется у порога их дома: дочка будет возить оливы на рынок и продавать по два кастильских реала за меру. Рассудительный супруг называет более умеренную цену. Начинается перепалка. Каждый из родителей требует, чтобы дочка продавала оливы по его цене и доводят девочку до слез. На шум приходит сосед и, желая прекратить скандал, предлагает продавать оливы ему. Тогда крестьянин объясняет, что оливок в доме нет, они в саду. «Так принесите их сюда», — говорит сосед. Хозяева объясняют: отросток только что посажен, но через столько-то лет...

Незатейливые сюжеты пасос не мешали Лопе де Руэда создавать выразительные характеры, среди которых центральное место занимали добродушный крестьянин (бобо) и хитроумный грасиосо, ставший излюбленной фигурой испанской сцены. В обрисовке своих типов драматург прибегал к яркой речевой характеристике.¹

Торжественно выражаясь, Лопе де Руэда первым запалил огонь на алтаре народной сцены. Алтарь этот был весьма захудалый: четыре скамьи, шесть-восемь досок и старое одеяло, но со сцены повеяло жизнью, заговорили живые люди, здесь сколачивался (в живом общении с публикой) механизм спектакля — с веселыми прологами, увлекательным действием, забавными пасос и интермедиями и с финальным танцем простака бобо. «При виде всего этого, — писал современник, — оторопевшая публика стояла, разинув рот».

Итак, было достигнуто необходимое триединство: драматурга, актеров и публики. Театр родился!

¹ См. об этом в кн.: Б. А. Кржевский. Статьи о зарубежной литературе. Л., 1960, с. 30.

Все же положение новорожденного оставалось незавидным. Ни образованные круги общества, ни государство его судьба не занимала. В среде гуманистов интерес сосредоточивался по преимуществу на литературной драме классицистского толка, а королевский двор, в отличие от прочих европейских монархий, инициативу первых создателей национального театра — авторов и актеров — ни в чем не поддерживал.

Драматург Хуан де ла Куэва горько жаловался на это обстоятельство. «Мы живем в эпоху упадка, — писал Куэва, — злора и испорченность нашего времени дошли до того, что сочинение комедии и трагедии считается чуть ли не зазорным делом. Как можно забыть о пользе, которую приносит государству их чтение!»

Но государство в лице Карла было глухо к подобным возгласам, ведь испанский король являлся одновременно и германским императором, он чаще жил за пределами Испании и даже был не особенно тверд в испанском языке.

Весь мир делился для короля на ревностных католиков и ненавистных еретиков. Естественно, что к национальной культуре он был глубоко равнодушен. При дворе Карла не было ни ученых гуманистов, ни поэтов, ни актеров. За всю свою жизнь он лишь однажды проявил склонность к театру — весьма своеобразную. Одряхлев, покинув трон и пребывая в уединенном Эстремадурском монастыре св. Юста, он велел инсценировать собственное погребение. Лег в открытый гроб, и монахи торжественно, под пение похоронных псалмов, внесли его в храм, обитый черным сукном. Кругом горели свечи, звучал орган, и над живым человеком совершили мессу как по усопшему.

Зрелище довольно странное. Но этот мрачный фарс был вполне в духе времени. В ту пору в связи с любым церковным праздником устраивались пышные театрализованные шествия, на городских площадях давались многочасовые религиозные представления.

Духовному театру, в отличие от светского, испанские власти всячески покровительствовали. По всей Европе мистерии были уже запрещены, а в Испании к середине XVI века они достигли наибольшего расцвета. В городах и селениях церковные шествия сопровождалась аллегорическими представлениями на религиозные темы *autos sacramentales*, посвященные страданиям Христа, и *comedias de santos* — повествующие о деяниях апос-

толов. Особенной пышности достигали эти зрелища в Мадриде в день патрона города св. Исидора.

«В этой своеобразной процессии двигалась впереди фигура уродливого морского чудовища, наполовину змеи, носившего название Тараска и приводившегося в движение скрытыми в его брюхе людьми. На чудовище сидела другая маска, представлявшая вавилонскую блудницу. Все это должно было наполнять удивлением и страхом стекавших сюда бедных поселян, шляпы которых зачастую стаскивались прожорливым чудовищем и делались законной добычей его проводников.

Затем следовала группа красивых детей с венками на головах, распевавших церковные гимны и литании, а иногда и группа мужчин и женщин с кастаньетами, танцевавших национальные танцы. За ними следовало двое или более великанов, мавров и негров, сделанных из картона, которые неуклюже прыгали и скакали, к большому ужасу менее опытных зрителей и к большому удовольствию остальных. Затем, с большой торжественностью, при звуках музыки шествовали священники, неся святые дары под великолепным балдахином. За ними уже следовала длинная благоговейная процессия, среди которой можно было видеть в Мадриде, наравне с самым последним подданным, короля со свечой в руках, а также главных сановников государства и иностранных посланников, увеличивавших своим присутствием блеск праздника. После всего ехали разукрашенные колесницы, наполненные актерами различных театров, которые должны были играть в этот день».¹ Процессия завершалась представлением ауто.

Смещение религиозных и маскарадных элементов объясняется тем, что уличные процессии были порождены не церковью; они существовали еще во времена арабского господства и потом были приспособлены к религиозным целям. На использование языческой обрядности прямо указывает один из английских путешественников середины XVII века, видевший мистерияльные процессии: «Так как общественные развлечения, введенные арабами в Испании, когда они владели ею, продолжают существовать и после их изгнания, церковь также удерживает некоторые из этих суеверий, особенно в праздник тела Христа».²

¹ Д. Тикнор. История испанской литературы, т. 2, 1886, с. 218.

² Цит. по кн.: А. Дживелегов и Г. Бояджиев. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.—Л., 1941, с. 170.

Во время церковных процессий выступали поэты, устраивались бои быков, карусели и всеобщие пляски. Но главным событием праздника было исполнение ауто, их авторами обычно являлись самые знаменитые драматические писатели, которые больше заботились об увлекательности сюжета и яркости типов, нежели о сохранении религиозных канонов.

Аллегорический характер ауто позволял безнаказанно вводить в религиозные сюжеты обличительное начало. Так, в моралите Жилия Висенте «Трилогия о лодках» (1516—1519) гребцы в образах ангела и дьявола судят людей и в соответствии с их добродетелями и грехами отвозят в рай или ад. Среди пассажиров находятся ростовщик, крестьянин, придворный, монах, сводница, адвокат; на их души претендует дьявол. Грешники просят ангела пересадить их к себе в лодку, но ангел неумолим: он забирает только простодушного крестьянина и четырех рыцарей, павших в бою с иноверцами. Перед судом гребцов предстают все люди. Когда очередь доходит до императора и папы, им напоминают об их ответственности перед народом и упрекают в пренебрежении своими обязанностями. Участь высокопоставленных грешников плачевна, ангел не внемлет их мольбам, и только появление воскресшего Христа спасает их от мук ада.

Особенно возросло количество религиозных пьес в период гонения на театр. Когда Филипп II в 1598 году запретил театральные представления, то драматурги, в том числе Лопе де Вега, принялись сочинять опекаемые церковью ауто. «Лопе,— пишет Тикнор,— черпал из священного писания полной горстью и составлял пьесы, которые можно было бы принять за старинные мистерии, если бы они были менее поэтичны и не походили на его собственные комедии интриги так сильно, что, исключив религиозные части, их можно причислить к тому самому чисто светскому и модному классу пьес, который был только что запрещен».¹

Постановка и исполнение ауто было делом весьма сложным и требовало привлечения профессиональных актеров. Тому свидетельство — знаменитое описание Сервантеса.

Странствуя по дорогам, Дон Кихот встречается с телегой, наполненной актерами. Тут и Ангел с большими размалеванными крыльями, и Император с короной, и Смерть, у ног которой сидит Купидон, и Дьявол. На вопрос Дон Кихота, что

¹ Д. Тикнор. История испанской литературы, т. 2, с. 209—210.

все это значит, Дьявол отвечает: «Сеньор. Мы актеры.. нынче утром, на восьмой день после праздника Тела Христова, мы играли в селе, что вон за тем холмом, *Действо о Судилище Смерти*, а вечером нам предстоит играть вот в этом селе, — его видно отсюда. Нам тут близко, и, чтобы двадцать раз не переодеваться, мы и едем прямо в тех костюмах, в которых играем».¹

Вряд ли подобная бродячая труппа могла внушить своей аудитории благочестивые чувства. Рассказывали, что одна скромная девица, которую родители посылали на представление ауто — для укрепления ее добродетелей, до того увлеклась этими богоугодными спектаклями, что бежала с актером, исполнявшим роль Иисуса Христа. Бесшабашные комедианты, играющие патетические религиозные роли, — в этом была явная бессмыслица. И все же это нелепое искусство продолжало существовать. Под ярким знойным солнцем свечи ауто дымились, таяли, но все же не гасли.

ПОСИЛЬНЫЙ ВКЛАД ЗНАТОКОВ

В то время как по дорогам страны катила телега Лопе де Руэды, а на городских площадях перед многолюдной толпой играли ауто, ученая драма ютилась в кабинетах и академиях. Если испанский двор иногда и устраивал у себя зрелище в духе итальянской помпы (скажем, постановка в 1548 году комедии Ариосто «с театральными аппаратами и сценой, как их устраивали римляне»), то само академическое направление не получало со стороны государства никакой поддержки. Совершенно оторвано оно было и от народа.

Но опыт античной драмы и ее итальянских последователей все-таки был нужен испанскому театру. Нужна была вдумчивая и кропотливая работа философов, филологов, переводчиков — тех, которых в эти века называли общим словом — гуманисты. Нужна была не только для того, чтобы заставить древних драматургов заговорить по-испански,² но еще и затем, чтобы ввести

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2, с. 92.

² На испанский язык были переведены в 1514 году «Амфитрион», а несколько позже «Менехмы» и «Хвастливый воин» Плавта. В 1525 году переведены «Электра» Софокла и «Гекуба» Еврипида, в 1577 году — комедии Теренция.

в драматическую форму общественные конфликты своего века, такие столкновения характеров и страстей, которые таили бы в себе «общий смысл». Спору нет, первые драматические опыты классицистов были далеки от совершенства: риторика часто подменяла собой живое чувство, а чудовищные жестокости — трагическое начало, но направление драматургических поисков было указано верно. Площадному театру должна была прийти на помощь академическая культура.

Первой испанской трагедией является диалогия «Ниса Злощастная» и «Ниса Увенчанная». Ее автор Херонимо Бермудес, профессор богословия Саламанкского университета, нашел сюжет для своей трагедии у португальского гуманиста и драматурга Антонио Феррейра (1525—1580), вдохновившегося образом героини национальной истории Инес де Кастро — жертвы королевского произвола.

Дух Сенеки витал над этим первенцем испанской Мельпомены; вырванные сердца, вырытый из земли труп, вещие сны, хоры и вестники, пятиактное деление действия и его подчинение законам единств — все эти атрибуты древнеримской трагедии в пьесе Бермудеса были налицо. И все же в кровавых эпизодах далекой феодальной эпохи угадывалась трагедия современной личности, подавленной деспотизмом. В мире темных дворцовых интриг и злобных страстей рождалась преданная и возвышенная любовь инфанта Педро и доньи Инесы. И хотя трагическая гибель их чувства венчалась сценой отталкивающей жестокости,¹ она таила в себе идею нравственного возмездия, столь важную для перехода «кровавой трагедии» к более высокой фазе — трагедии гуманистической.

Исходя из постулата Сенеки о губительности страстей, испанские классицисты (вслед за своими итальянскими собратьями) показывали, как фурии страсти убивают в людях все человеческое. Такого рода назидательными примерами полны трагедии Кристобала Вируэса — «Дидона», созданная по античному образцу, «Семирамида», «Несчастливая Марсела», «Неистовый Атилла», «Жестокая Кассандра», написанные в итальянской манере. Но творения Вируэса обладали и важными нововведениями: действие в них членилось не на пять актов, а

¹ Во второй части происходит «увенчание». Инесы: ее выкапывают из могилы, мертвую сажают на королевский трон и возлагают ей на голову корону. Убийц же ее, доставленных из Испании, тут же казнят, вырезав им из груди сердце.

на три «хорнады», а в речевой структуре использовалось едва ли не все метрическое богатство национальной поэзии.

Сближение трагедии с народно-героической поэзией и динамизация действия открывали перед серьезным жанром большие перспективы.

И все же в главном первые творцы испанских трагедий сохраняли свою верность заветам Сенеки. Достаточно сказать, что третий драматург-классицист Луперсио Архенсола в предисловии к своей трагедии «Изабелла» выводил аллегория трагедии с мечом и в окровавленном головном уборе. Автор оставлял за трагедией миссию строгого учителя нравов. Комедия же, по мнению Архенсолы, лишь потакала порокам, показывая

Ночные приключения кавалеров
И вольности бесстыдные девиц.

В трагедиях Архенсолы любовь неизбежно влекла за собой роковые последствия. В «Изабелле» мавританский правитель Сарагосы, не добившись взаимности у христианки Изабеллы, изгоняет из страны всех христиан. Но Изабелла все же нравственно торжествует: любя знатного мавра Адульса, она обращает его в свою веру. Действие завершает их мученический конец: во славу христианской стойкости на сцену выносят отрубленные головы героев. Не менее жестока и вторая трагедия Архенсолы «Александра». Здесь погибают все действующие лица, кроме вестника. Детей убивают на глазах у матери-королевы, саму королеву заставляют омыть руки в крови своего любовника, и она, откусив язык, выплевывает его в лицо своим палачам.

Как ни странно, во всем этом навороте безумств был строгий порядок: речь идет о композиционной последовательности, единстве действия и логике сюжетных ходов. Вероятно, по этой причине пьесы и имели успех, о котором свидетельствует Сервантес, говоря (устаами каноника из «Дон Кихота»), что «они изумили, привели в восторг и потрясли всех зрителей без исключения, и необразованных и ученых, и избранных и чернь».¹ То, что пьесы Архенсолы риторичны, перегружены злодействами и лишены непосредственного чувства, было замечено позднее, в годы торжества поэтической драматургии Лопе де Вега.

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1, с. 535.

Пока же трагедии классицистов (в том числе Архенсолы), проникая на сцену, захватывали «и избранных и чернь», потому что других образцов высокого жанра в Испании еще не было, а потребность видеть на сцене трагический аспект жизни, столкновения черных сил с тем добрым, что таится в человеческой натуре, была, и потребность эта усиливалась тем больше, чем жестче становились государственные законы, чем наглей действовали временщики и их ставленники. Пусть пьесы Архенсолы и его современников оказались далеки от совершенства, — не пройдем мимо того, что великий ратоборец гуманизма, первый трагический гений Испании благословил их и охранил от насмешек. Пьесы, которые сегодня кажутся примитивными, должны остаться в анналах истории как скрижали, хоть и «вырубленные топором», но хранящие заветы гуманизма.

Драматургом, который, зная законы классицистской драмы, пожелал использовать их в практике национальной сцены, был севилянец Хуан де ла Куэва (ок. 1550—1609) — ученый и поэт, увлекшийся драматургией и познавший сладость театральной славы. Его пьесы — их всего четырнадцать — шли на сцене в Севилье, в Коррале Доньи Эльвиры, в 1571 и в последующие годы.

Поначалу Куэва — последовательный классик. В двух дидактических сочинениях, прозаическом — «Послание к Момо» (1583) и поэтическом — «Путешествие Саньо», он, касаясь вопросов поэтики драмы, выражает традиционный взгляд на трагедию («героические деяния славных мужей») и комедию («приключения обычных людей»): в первой царят разногласия и вражда, а во второй после кратковременных неприятностей наступают согласие и любовь.¹

Куэва строго придерживался правил, создавая такие трагедии, как «Аякс», «Виргиния», «Муций Сцевола». Но как только писатель переходил к жанру комедии, каноническая схема не выдерживала напора жизненного и литературного материала и рождались произведения, не поддающиеся однозначному жанровому определению.

Примером тому может послужить лучшая из пьес Куэвы — «Комедия о клеветнике». В центре ее — некий богатый аристократ и сластолюбец дон Леусино. Этот покоритель женских

¹ Цит. по кн.: Д. Петров. Заметки по истории староиспанской комедии, с. 392.

сердце получает отпор со стороны прекрасной доньи Элеодоры. Он посылает к ней сводницу Теодору, но та возвращается не только не преуспев, а еще и побитой. Разъяренный Леусино решает силой добиться того, чего не получил хитростью. Он нападает на Элеодору во время ее уединенной прогулки и уже близок к победе.

Пока что действие развивалось в реалистическом ключе «Селестины». Для того чтобы придать сюжету более возвышенный, поэтический тон, драматург вводит мифологические существа. Богиня справедливости Немезида останавливает преступного героя; защищает Элеодору и богиня девственности Диана. Но сторону Леусино берет богиня Венера; оскорбленная гордой неприступностью Элеодоры, она с помощью Морфея усыпляет служанку девушки, и Леусино со слугами проникает в спальню к добродетельной героине. Элеодора защищается и убивает одного из слуг.

Ситуация с богинями отклоняет действие в жанр придворных мифологических представлений. Двигаясь дальше, сюжет делает новый поворот; в соответствии с этим меняется и жанровый характер пьесы. Отец Элеодоры, привлеченный шумом, врывается в спальню к дочери и застаёт там Леусино. Негодяй клеветает на девушку, заявляя, что она не только его любовница, но и любовница его слуги, которого убила, опасаясь, что тот откроет их тайну. Элеодору и Леусино отправляют в тюрьму. Но Леусино хитростью обретает свободу, а Элеодору приговаривают к публичной казни. Чтобы предупредить позор дочери, отец посылает Элеодоре яд.

Тут завершается «драма чести», и новый драматургический зигзаг рождает нечто вроде миракла. Флакон с ядом в руках девушки превращается в цветы — результат вмешательства Немезиды (в миракле эту роль обычно выполняла дева Мария). Судье, пришедшему отвести Элеодору на казнь, дорогу преграждают двое «дикарей», затем появляется сама богиня справедливости, открывает истину и повелевает бросить Леусино в Гвадалквивир. Но бог реки Бетис выходит из вод и заявляет, что не примет столь позорного дара. После этого сластолюбца и клеветника живьем закапывают в землю.

Жанровая чересполосица и стилевой эклектизм создают впечатление нелепости всего рассказанного. Но надо полагать, что подобного рода перебор еще не смущали публику и воспринимались даже как свидетельства богатейшей фантазии драматурга.

Очевидное достоинство пьесы Куэвы в том, что Леусино был первой обличительной фигурой испанской сцены, а борьба с ним приобретала подлинно драматический пафос. Комедия еще не выработала законов собственного драматизма, и для того чтобы выразить накал и внутренние масштабы действия, Куэва использовал все имевшиеся налицо средства выразительности: приемы кровавой трагедии, пасторали, ауто и даже дворцовой мифологической помпы. Во времена, предшествующие реформе Лопе де Вега, художественным критерием являлось не единство стиля, а «эффект совмещения» разрозненных элементов, придающих действию наибольший динамизм и напряженность. Забегая вперед, скажем, что именно действие — захватывающее, стремительное, целеустремленное — освободит испанскую драму от ига академического классицизма.

Отвергая закон иерархии жанров (элементы трагического и комического совмещались) и законы единства времени и места, драматург сохранял главный закон ренессансной драмы — единство действия. Так сцена начинала свой отбор драматических правил, исходя из собственных требований.

Важным вкладом Куэвы в сокровищницу испанского театра было создание национального репертуара, пьес, посвященных давним и новым победам испанского оружия. Куэва написал четыре такие пьесы: «Смерть короля Санчо и осада Саморы», «Освобождение Испании Бернардо дель Карпио», «Семь инфантов Лары» и «Взятие Рима». Черпая материал из эпических поэм и исторических хроник, драматург заполнял их тяжеловесными диалогами и пространными монологами и создавал скорее драматизированные повествования, чем драмы в точном смысле этого слова. И все же шаг, сделанный Хуаном де ла Куэвой, был чрезвычайно важен: национальная драма сомкнулась с животворным источником народного эпоса, откуда она вскоре будет черпать свой героический пафос и высокий лиризм, напряженные ритмы и свободу поэтических форм.

Среди новых жанров драма была одной из самых плодотворных восприемниц эпоса.

После выхода в свет своих пьес Куэва многое пересмотрит в своих взглядах и перестанет быть верноподданным Аристотелевой поэтики. В новом «Поэтическом наставлении» он напишет: «Вымысел, изящество, интрига — вот что свойственно Испании».

Главным фактором раскрепощения драмы было обращение к национальной поэзии, важнейшее свойство которой заключа-

лось в ее неразрывности с испанской историей. Именно в этом смысле надо понимать слова патриарха испанской филологии Рамона Менендес Пидалья: «Литература и жизнь народа связаны в Испании теснее, чем где-либо...»¹

Путь к единству драмы и эпоса, к театру глубокого жизненного содержания и богатейшей поэтической формы начал прокладывать Куэва, автор примитивных пьес на сюжеты эпических поэм Реконкисты.² Совершалась как бы «полюбовная сделка между требованиями теоретиков классицизма и народным вкусом» (Менендес Пидаль). Все же пьесы Куэвы являли собой еще механическое соединение разнородных элементов. Новое искусство они не породили.

Решительный шаг к такому искусству совершает только тот художник, который обращается непосредственно к жизни.

Такой шаг и сделал Сервантес, тоже не осиливший реформы испанской драмы, но указавший главный путь ее грядущего расцвета.

¹ Р а м о н М е н е н д е с П и д а л ь. Избранные произведения. М., 1961, с. 27.

² Из четырех пьес исторического жанра, названных выше, лишь последняя, «Взятие Рима», изображала события недавнего прошлого — поход испанцев на Рим (1527).

Глава четвертая

С УЧАСТИЕМ ГЕНИЯ

МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА

Обращение к жизни. Но разве многочисленные предшественники Сервантеса не обращались к жизни? Разве Энсина не заставлял своих пастухов беседовать на сельские темы, разве Наарро не рисовал правдивых картин солдатской рекрутчины или лакейских интриг, разве Лопе де Руэда не выводил свои типы на сцену прямо из толпы?

Все это так. Но заметим: эти реальные картины у предшественников Сервантеса воссоздавались по преимуществу в «низком стиле»; жизнь выступала тут лишь в своих обыденно бытовых или анекдотических проявлениях. Если же поэт хотел провозгласить со сцены значительную идею, показать сильные страсти и драматические столкновения, он покидал эту бренную землю и, оседлав крылатого Пегаса, поднимался в поэтические выси. Разделение пьес на два типа — «*á noticia*» и «*á fantasia*» — оставалось негласным законом драматургии.

Конечно, пьесы «высокой тематики» постепенно заполнялись жизненно более конкретными характерами и конфликтами, но по-прежнему трагедия требовала, чтобы в лоне ее свершались самые фантастические преступления, пылала сатанинская злоба и лились потоки крови. Иначе в зрительных залах не рождались трепет и слезы. Казалось, что без нарочитых преувеличений трагическое искусство существовать не может.

Если же героическая тематика проникала на сцену вне сюжетов кровавой трагедии, то это был мир далекого прошлого, который, при достоверности фактов, оставался все же «поэтической сферой» и не имел связей с реальностью бытия. Пьесы же типа «Взятие Рима», являясь драматической (и официальной) иллюстрацией к историческому событию, не содержали в себе ни значительной идеи, ни характеров.

Драматургия больших форм, по существу, оставалась отчужденной от современности, не питалась драматизмом своей

собственной эпохи. Совсем по-иному обстояло дело в области живописи.

Вспомним два знаменитых полотна Эль Греко — «Похороны графа Оргаса» (героя Реконкисты) и «Вид Толедо» (города, в котором жил художник).

Первый шедевр находится в церкви Санто-Томе в Толедо. Перед огромной картиной, занимающей почти всю стену церковного притвора, расставлены рядами стулья: герои Эль Греко, написанные в полный рост, стоят на уровне сценических подмостков, и это придает картине иллюзию театрального действия.

Все они с высоким светлым челом, с удлинненным овалом и тонкими чертами лица. И таков же сомкнувшийся веки граф Оргас. У этого воина, героя, тот же высокий светлый лоб, продолговатое, обрамленное черной бородой бледное лицо. Смертельный покой, сковавший его черты, еще не потушил ореола мысли, витавшего над этой головой...

Граф Оргас пал на бранном поле Реконкисты, где испанцы не только испытывали свою храбрость, но и выковывали свои идеалы, идеалы чести и доблести.

Графа Оргаса хоронят у Эль Греко не современники героя, а современники... художника. На полотне запечатлены испанские интеллектуалы кануна гамлетовских времен. Сколько их было по всем странам Европы — людей, раздумывающих над трагическими загадками переломного времени, способных погружаться в глубины собственного сознания и в беседах с совестью искать ответы на вопросы: «Что есть истина?», «Какова цена жизни?»

Художнику было важно, чтобы современные ему люди обрели для себя в лице героя Реконкисты высокий нравственный образец. Мертв идеал, если он не в разуме, не в сердце, не в душе человека, ныне живущего.

Погребение графа Оргаса — это менее всего панихида по нем; тут нужно говорить не только о конце жизни, но и начале ее героической славы. К земным молитвам тут прибавляются небесные: дева Мария легким касанием пальцев передает «эмбрион» души графа Оргаса коленопреклоненному Иоанну, который вместе с другими апостолами молит Христа о бессмертии героя. В музыке это была бы самая высокая нота хора. Воздается слава земной силе и земной воле, тем идеалам, которые люди сами для себя сотворили, чтобы воистину быть «венцом всего живущего».

Трагическая тема гибели героя не обрела бы внутреннего пафоса, если бы плотно не одаряло своих зрителей неотразимым ощущением подлинности всего происходящего. Ратью «рыцарей духа» были эти живые толедцы, современники великого художника, ратью рыцарей, которая, пережив тяжелый миг потери вождя, оставалась преданной его заветам и готова была идти в бой за истину.

Еще грандиозней впечатление от второго шедевра Эль Греко — «Вид Толедо», который находится в Метрополитен-музее в Нью-Йорке.

... Не видно людей, но земля, небо, стены и башни этого вздыбленного на холмы города полны напряженной тревогой, жутким предчувствием неминуемой гибели. Картина рождена не произвольной фантазией художника: поражает почти топографическая достоверность «Вида Толедо». С террасы дома Эль Греко видны те же холмы и, кажется, те же башни и стены, что запечатлены на полотне. Но в живописи образ города трагически обобщен и космически значителен.

На полотне Эль Греко сливаются две сферы — реальная и символическая. Тут важную роль играет редкостный световой эффект: вытянутые к небу дома и башни кажутся пылающими сталагмитами — пламенными языками они готовы соединиться с громадой предгрозовых туч. И в резкий контраст с этим призрачным полуреальным миром вступает яркая зелень холмов. Слепя своей свежестью, отражая в себе магические отблески небесного зарева, эта зелень становится неправдоподобно прекрасной.

Грозное раскаленное небо — это метафора нашествий и бедствий, трагический образ «распавшейся связи времен», того глубокого кризиса гуманизма, который переживал в эту пору человек Ренессанса. Зеленая земля — это залог бессмертия, это почва Испании, которая не даст погибнуть городу. Даже если он исчезнет вдруг, как мираж, она снова вернет ему жизнь.

Эти полотна рождала личная потрясенность художника, познавшего мир в его превратностях. Написав в группе лиц, прощавшихся с графом Оргасом, и свое скорбное лицо, глядя в зловещее ночное небо Толедо со своей террасы, великий мастер наглядно подтверждал субъективный, лирический исток своего отношения к трагическим эпопеям нового времени.

Живое, личное восприятие трагических катаклизмов характерно для всего искусства Позднего Возрождения. Оно заявит о себе и в театре, с той только разницей, что на первых порах

высокая драма сохранит еще во многом — и по форме, и по духу — свою приверженность эпической традиции.

Прокладывать пути к новому типу трагического в театре стал бессмертный творец «Дон Кихота» Сервантес.

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ЖИЗНИ И ДРАМА

Мигель де Сервантес Сааведра родился 9 октября 1547 года в кастильском городке Алькала де Энарес, в семье малого достатка. Он много и жадно учился, рано взялся за перо и, гонимый нуждой, покинул родину, отправившись в обетованную землю нового мира — Италию. К жизненному опыту, добытому у себя дома, добавились богатые впечатления от Рима, Генуи, Милана, Болоньи, Флоренции, Сиены, Неаполя, Палермо...

Раздвигались горизонты сознания. Натура была деятельная и сильная. К концу 1570 года юноша записался солдатом в полк. Наступали тревожные времена. Оттоманская империя после захвата в 1453 году Константинополя, дерзко расширила свои владения: Персия, Армения, Месопотамия, Сирия, Палестина и Египет были в руках турок. Затем турецкие полчища двинулись в Европу, захватили Будапешт, осадили Вену и обосновались на островах Средиземного моря. Ныне могущественный флот султана и многотысячная армия янычар грозили Италии и Испании.

В 1570 году турецкая эскадра высадилась на острове Кипр. Войска римского папы, Филиппа II и Венецианской республики потерпели поражение. 1 августа 1571 года турецкий флаг взвился над крепостью города Фамагуста — столицы Кипра. Для турок открылись прямые пути на Италию. Неспроста Шекспир завязал впоследствии драматический узел трагедии «Отелло» вестью о том, что «турецкий флот плывет на Кипр». Угроза нависала не только над Венецианской республикой, но и над всей Италией, над Испанией (вспомним о турецком васалитете Алжира и Туниса). В пору расцвета ренессансной культуры могла повториться, как в эпоху древних греко-персидских войн, страшная история азиатского нашествия. Решалась судьба европейской цивилизации.

В Геную прибыла испанская флотилия; вместе с итальянскими кораблями на турок двинулось около трехсот судов под

командованием дона Хуана Австрийского. Под знамена «Священной лиги» встало двадцать четыре тысячи солдат. Среди них значился Мигель де Сервантес Сааведра.

Генеральное сражение в бухте Лепанто завершилось разгромом турецкой флотилии. Угроза, нависшая над Европой, была рассеяна.

Известно, как вел себя в битве солдат Сервантес. Заболев лихорадкой, он все же участвовал в бою, имея под своим началом двенадцать человек. Команда галеры, на которой находился Сервантес, атаковав флагманский корабль Александрийской эскадры, захватила знамя египетского наместника. Сервантес получил две огнестрельные раны — в грудь и в предплечье левой руки.

Но это не сломило боевой дух юного воина. Отлежав в госпитале, он участвует в битве при Наварине, где снова торжествует испанское оружие.

Сервантесу двадцать семь лет, а он уже величается в списках воинов как «заслуженный солдат». Этот солдат защищал своей шпагой ту землю, которая породила новую культуру, защищал свое будущее, свой гений. Рана, полученная при Лепанто, парализовала его левую руку, но «к великой славе правой», как писал старинный биограф.

Сервантес возвращался домой с сознанием выполненного долга. На пути в Барселону галера «Солнце», на которой плыл участник двух великих сражений, была атакована кораблем алжирских пиратов и, как будет сказано в новелле пленника из «Дон Кихота», тот, кто «мог бы ожидать морского победного венка», «увидел на руках своих цепи, а на ногах кандалы». Случилось это 26 сентября 1575 года.

Драматизм судьбы человека тем острее, чем круче его падение... Вчерашний победитель, закованный в цепи, с железным обручем на шее, шел по улицам Алжира, города, который будет охарактеризован старинным автором такими словами: «Чудище и страшилище средиземноморских берегов, гавань всех морских разбойников, логово и прибежище воров».¹

В век, когда человек рванулся к свободе, Алжир оставался смрадным дном мира — страной рабов и надсмотрщиков, воров и убийц, предателей и палачей. Двадцать пять тысяч пленных христиан находились в полной власти Гасана-паши, человека неслыханной жестокости. «Каждый день он кого-нибудь

¹ Цит. по кн.: К. Н. Державин. Сервантес. М., 1958, с. 29.

вешал, другого сажал на кол, третьему отрезал уши, — и все по самому ничтожному поводу, а то и вовсе без всякого повода, так что сами турки понимали, что это жестокость ради жестокости и что он человеконенавистник по своей природе».¹

Перед взором бывшего солдата и будущего писателя открылась реальная трагедия тысяч и тысяч людей. Личное несчастье приумножалось бедствиями соплеменников. Страждущая душа была открыта для общего горя, но не сломлена. Бедствия лишь закаляли волю к сопротивлению, толкали на почти безрассудные попытки бегства.

Прошли долгие четыре года. Наконец пришел выкуп. Солдат Сааведра вернулся на родину.

Пленник из «Дон Кихота», завершая свой рассказ об этом бесстрашном человеке, говорит: «И если б мне позволило время, я бы вам кое-что рассказал о подвигах этого солдата, и рассказ о них показался бы вам гораздо более занимательным и удивления достойным, нежели моя история».²

Но рассказать о личной доблести суровый и строгий Сервантес не захочет. Зато он расскажет о той жизни, которую солдат Сааведра видел вокруг себя.

Так было создано первое национальное полотно — «Алжирская жизнь».

Его автором, лишь недавно сбросившим с себя кандалы, руководили не столько литературные замыслы, сколько кипучее желание показать в живых картинах и лицах все то ужасное, что сам он видел и пережил:

О, скорбная и бедственная доля!
О, рабство горькое. . . —

такой резкой драматической нотой начиналась «Алжирская жизнь» Сервантеса.

В новой трагедии не соблюдались никакие правила «поэтик», ее рождала трагическая правда жизни. Самое рабство взывало о помощи и сочувствии и на примерах стойкости и мученичества учило испанцев твердости духа, верности вере и нации.

Непоколебимость и отступничество, воля к сопротивлению и податливость соблазнам — вот что составляло внутреннюю пружину действия.

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1, с. 451.

² Там же.

Спасти честь и совесть, рискуя жизнью, или уберечь жизнь ценою бесчестия и предательства — на этих контрастах строятся конфликты пьесы, столкновения ее героев. И споры, прямые сшибки двух позиций имеют для Сервантеса не меньшее значение, чем эпизоды, двигающие сюжет.

Идея «Алжирской жизни» была воинствующей и определенной — первым же своим творением будущий автор «Дон Кихота» доказал, что он принадлежит к числу тех великих художников, которых Ф. Энгельс назовет «ярко выраженными тенденциозными поэтами».¹

Но законченная в идейном отношении «Алжирская жизнь» выстроена на столь не сходных литературных основах, что о художественной целостности тут говорить не приходится.

Начнем с того, что драму Сервантеса можно было бы назвать первой «документальной драмой» мирового репертуара: она основана на реальных событиях, среди действующих лиц фигурирует сам автор — раб Сааведра. Этот персонаж проходит через всю пьесу, сталкиваясь то с ренегатом Леонардо, ставшим, ради жизненных благ, изменником родины, то с солдатом Педро, готовым принять магометанство для того, чтобы облегчить себе побег из плена. Ряд сцен в пьесе бесспорно списан с природы. Лучшая из них — эпизод на невольничьем рынке, продажа детей, отторгаемых от родителей; циничные речи работоторговцев и покупателей живого товара, с трудом сдержанное отчаяние отца, вырвавшийся из сердца матери вопль, трогательный лепет мальчика-несмышленища.

Первый купец

А он здоров?

Глашатай

Вполне, сеньор.

Первый купец

Открой-ка рот!

Сын

Ай-ай, не рвите!

Он выпадет и сам!

Первый купец

Он думает, я зубодер.

(Перевод

Т. Л. Щепкиной-Куперник)²

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 36, с. 333.

² Сервантес. Избранные произведения. М.—Л., 1948, с. 135—136.

С этими сценами, увиденными в жизни, резко контрастируют эпизоды романтического плана — их новеллистическая, литературная основа очевидна. Юноша Аурельо, попав в плен, встречает здесь свою юную супругу Сильвию. Волей случая они рабы одного хозяина — султана Юзифа. Султан домогается любви Сильвии и требует, чтобы она отреклась от своей веры, а султанша Зара всячески пытается соблазнить Аурельо. Действующая от ее имени служанка Фатима напускает на юношу чары. К нему являются дьяволы, но его христианская и супружеская верность неколебимы. Не могут сломить добродетелей юноши и аллегорические фигуры — Случай и Необходимость.

Дьяволы и аллегии (сюда нужно добавить и аллегорическую фигуру льва) — пришельцы с современной площадной сцены. Таков третий жанровый источник пьесы Сервантеса.

В этой жанровой чересполосице сказывался тот уровень драматического творчества, который определялся еще эстетикой пьес Хуана де ла Куэвы. Но вымышленные события драм Куэвы легко подчинялись любым сюжетным поворотам, рождая иллюзию единства действия. А жизненный материал, лежащий в основе пьесы Сервантеса, такого насилия над собой не допускал. Поэтому чуждые жизненным эпизодам мотивы и образы здесь обретали лишь внешнюю, механическую связь с общим ходом действия. Реальное вступало в противоречие с фантастическим.

Сюжетных линий в пьесе почти столько же, сколько действующих лиц. И хотя важнейшая из них — побег из плена — была разработана несколько подробнее остальных (одного из невольников, замысливших побег, предает слуга-мавр, второму помогает волшебный лев, выводя его из пустыни), все же и она не становится в пьесе доминирующей.

В «Алжирской жизни» нет и главных, центральных героев — все персонажи намечены эскизно. Одухотворенные одной идеей — от мальчика, восклицающего: «Отречься пытка не принудит! Я веру свято сохраняю», до священника, принявшего смерть во имя Христа, все они действуют разрозненно, не образовывая единого человеческого монолита, который (при отсутствии сюжетной и стилиевой цельности) давал бы некое ощущение внутреннего единства.

Драматическое напряжение пьесы снижает и ее благополучный финал: к концу действия говорится, что корабль отцов Ордена искупления увозит невольников, в том числе Аурельо, Сильвию и солдата Сааведру, на родину. Но в оправдание

автора надо сказать, что он сам именно таким образом обрел свободу. Это было правдой, и в пьесе она запечатлена.

«Алжирская жизнь» была показана в 1580 году на сцене одного из мадридских театров. Сервантес доказал, что реальная жизнь может стать предметом драматического действия и что трагическое создается не нарочитым нагнетанием ужасов, а показом бедственных судеб людей.

Можно с уверенностью сказать, что слова Дон Кихота: «Рабство — величайшее несчастье, которое может постичь человека» созрели в душе Сервантеса тогда, когда он писал «Алжирскую жизнь».

Первенец Сервантеса, эта «неумелая смесь сильного и ничемного» (выражение Б. Франка),¹ был ценней многих «правильных» трагедий. Пусть жизненные драмы здесь не складывались в целостный трагический сюжет, пусть идея свободы не породила общей героико-романтической тональности произведения, пусть, наконец, живой материал пьесы вступал в противоречие с архаикой аллегорий — важен был самый принцип достоверности. Драма вступала в стадию реализма, в искусстве теперь все решало «обращение к жизни». И если на ранней фазе самый этот «реализм» таил в себе причины композиционной рыхлости драмы и эскизности в зарисовке характеров, то на следующих этапах своего развития он принесет блестящие плоды.

Сервантес был одним из участников реформы испанской драмы. Обратившись в «Алжирской жизни» к реальности, он в следующей своей пьесе — «Нумансия» привил трагедии законы эпической поэзии.

ЭПИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

По своей идейной насыщенности и поэтической силе «Нумансия» принадлежит к величайшим творениям мировой драматургии; в истории испанского театра эта трагедия стоит рядом с «Овечьим источником» Лопе де Вега и «Саламейским алькальдом» Кальдерона. Но она редко ставится в Испании и, насколько нам известно, никогда не была показана за ее преде-

¹ Б р у н о Ф р а н к. Сервантес. М., 1936, с. 121.

лами. Тому есть особые причины: «Нумансия» — едва ли не самая жестокая драма мирового репертуара.

Своей супруге, ласковой и верной,
Железом грудь супруг ее разрежет;
Свой сын убьет — о случай беспремерный! —
Мать, что его и пестует и нежит...
И с яростью, ни с чем не соразмерной,
Отец нить жизни сына пережет...

(Перевод Вл. Пяста)¹

Осажденные полчищами римлян и доведенные голодом до крайности, нумансианцы не сдаются врагу. Во имя торжества свободы народ совершает чудовищный акт массового самоубийства.

...Горячей кровью
Вся полита земля. И всюду трупы —
На площадях, на улицах...

Подобного рода зрелище — за пределами возможности искусства театра; оно так полнит переживания зрителей, что драматическая форма, подчиненная закону «страха и сострадания», подобную перегрузку уже не выдерживает.

И все же в «Нумансии» ни в чем не нарушены нормы прекрасного — суровая правда этого произведения находится в строгом соответствии с его высокой поэзией.

Одна Нумансия врагов приходу
Мечом подъятым дерзко угрожает
И изначальную свою свободу
Возлюбленную кровью защищает.

Это слова аллегорической фигуры — Испании.

В пьесе эпический сказ и драматические события, попеременно сменяя друг друга, создают особый тип зрелища, стоящего на границе двух искусств — поэзии и театра. И жестокие драматические события воспринимаются нами как суровая героическая быль. Они — исток и опора эпического повествования.

Отвергнув надуманные кровавые сюжеты современных трагедий, драматург строил сюжет «Нумансии» на твердой основе исторических хроник и народных романсов. Доблесть нумансианцев была столь велика, что в испанском языке сохранилось прилагательное «numantino» как синоним слов «героический», «самоотверженный».

Цит. по кн.: М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4.

Среди стран, покоренных Римом, кажется, не было ни одной, которая стоила завоевателям стольких усилий и жертв, как древняя Испания, страна, которую Цицерон назвал «ужасом Римского государства», а историк Валерий Максим — «ужасной и воинственной провинцией».

Эта древняя эпопея завершилась у стен Нумансии великим позором римского оружия. Об осаде маленького города, расположенного на утесе, писали многочисленные древние историки: очевидец кампании Плиний, Тит Ливий, Страбон, Валерий Максим и другие. Судя по дошедшим до нас сведениям, сражения между римским войском (60 тысяч) и нумансианцами (8 тысяч) шли с перерывами двадцать лет (с 153 до 133 года до н. э.). В 134 году к стенам упорно сопротивляющегося города был направлен полководец Публий Корнелий Сципион, знаменитый разрушитель Карфагена.

С этого переломного момента осады Сервантес и начинает свое драматическое повествование, поначалу выдержанное в жанре исторической хроники. Сципион гневно корит войско: оно роняет «военную доблесть» Рима, погрязло в праздности и лени, предается разврату и пьянству. Рисуя в таких непривлекательных красках стан противника, Сервантес подчеркивает, что армии захватчиков нечем воодушевиться, кроме поживы и распутства, — откуда же родиться высокому духу и сознательной дисциплине? И если солдаты хором клянутся начальнику «исправиться», то это лишь механически сказанные слова. Солдаты Сципиона — это безликая масса, способная только к раболопному подчинению.

Совсем иначе обрисованы два нумансианских посла, пришедших в римский лагерь с предложением перемирия. Лишенные индивидуальных примет и даже собственных имен, они, тем не менее, не безлики. Составляя целостную группу, они действуют и говорят от имени своего народа и являются частью этого народа. «Нумансия меня к тебе послала» — таковы первые слова посланцев мира. Их последние слова: «Мы любим бой! И боем мы ответим».

Но, отвергнув мир, Сципион отвергает и открытый бой. Его план жесток и низмен:

...обеда я

Со всех сторон их крепость рвом глубоким
И уморю их голодом жестоким!

Предвкушая долгожданную победу, знаменитый полководец восклицает: «Из наших рук — рабами примет Рим их».

Народная летопись так рассказывает о дальнейшем ходе событий: «Когда нумансианцы увидели, что они окружены и что у них полностью иссякло продовольствие, собрались доблестные мужи и убили всех стариков, женщин и детей; они собрали также все богатства в городе и в храмах, сложили их на городской площади и подожгли город с четырех сторон. Так что все храмы, все богатство и все население Нумансии перестало существовать в один день. Страшно было видеть то, что они совершили умирая: ибо они не оставили Сципиону ни богатств для разграбления, ни мужчин и женщин, которых он мог бы повести за своей триумфальной колесницей. За время осады ни один нумансианец не был взят в плен; нумансианцы предпочитали быть убитыми охотнее, чем сдаться врагу».¹

Человечество не сохранило в своей памяти другого подвига, подобного тому, который совершили нумансианцы; это был случай, когда история сама сотворила эпос, когда эпической силой дышала сама жизнь, и рассказывать об этом скупым и бесстрастным языком хроники уже было нельзя. Поэтому Сервантес после сцены Сципиона с послами вводит аллегорические изображения Испании и реки Дуэро² — так в действие вступают монументальные формы эпического сказа. Это две Девы — у первой на голове «корона из башенок», вторую сопровождают «три мальчика», «одетые так, чтобы по одежде было видно, что это три притока, впадающие в Дуэро».

Девы произносят большие (точно соразмеренные — по 88 строк) скорбные монологи. Зная о трагической предопределенности судьбы нумансианцев, «Испания» высоко чтит их подвиг и горда теми, кто свято хранит «Испанскую свободу»; «Дуэро» также предрекает их гибель и тут же говорит о грядущих победах испанцев, о славных временах Атиллы, Карла V и Филиппа II.

Я вижу, Рим склоняется во прахе
У ног того, кого держал он в страхе.

Этот суд был тем уверенней и патетичней, что творило его новое время. Соединительными звеньями двух великих эпох являлись аллегорические фигуры. Архаичные по своему происхождению, они в «Нумансии» выполняли важную идейную и жанровую функцию.

¹ Рукопись. Пер. В. С. Узина.

² Река, на которой стояла древняя Нумансия.

Свидетельствуя успех своей пьесы, Сервантес писал: «...я первый олицетворил таимые в душе мечты и образы и вывел на сцену при восторженных и дружных рукоплесканиях зрителей аллегорические фигуры».¹ Может показаться странным, что автор «Нумансии» выделяет в своей трагедии не ее героическую тему и мужественных героев, а аллегории (их в пьесе одиннадцать), но именно через них драматург достигал органического слияния драматической и эпической стихий.

На то, что роль аллегорических фигур в пьесе весьма существенна, обратил внимание еще Ф. Шлегель, видевший в них аналогию хора древних трагиков и считавший, что их цель, как и хора, «направлять мысли и умерять чувства» — направлять мысли зрителей к пониманию всей значительности заложенного в трагедии содержания и умерять их чувства, не давая зрительскому восприятию «захлебнуться» в эмоциональном перенапряжении.

Своими речами «Испания» и «Дуэро» поясняют, что перед нами не частный эпизод древней истории: началась жестокая битва между свободолюбивой Нумансией и узурпатором Римом, между Свободой и Насилием.

Аллегории выводили действие на простор большой национальной истории, и поэтому дальнейшие «эпизодии» (мы умышленно употребляем древнегреческий термин) писались укрупненно.

Беседу ведут старейшины города во главе с Теогеном. В этом образе угадываются фигура исторического вожака кельтиберийцев Ратогена и одновременно суровый характер Этеокла — героя трагедии Эсхила «Семеро против Фив».

С трагедией Эсхила сближают «Нумансию» и другие мотивы: осажденный город, угнетенное состояние жителей, мрачные предвестия рока.

Какой конец осаде рок положит:
Умрем ли мы, иль победим, быть может?

Эта фраза может показаться реминисценцией из античной трагедии. Но именно здесь сказывается существенное различие двух произведений. Если у Эсхила возникает всеильный «черный рок, грозный рок», то у Сервантеса сцена жрецов, вопрошающих рок о судьбе города, отнюдь не носит патетический характер. Демон, выскочивший из-под земли, чтобы разорить

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4, с. 221.

жертвенный очаг и утащить барана; жрец, грубой руганью поносящий злого духа и к концу сцены сам прыгающий от трусости в разверзшуюся могилу,— все это вызывает не трепет и страх, а вполне прозаическую реплику солдата, говорящего другу:

Ты воин, не к лицу тебе
Гаданьям верить да судьбе,
Сам требуй от судьбы ответа.

Нумансианцы — не граждане древних Фив, верящие во всемогущество рока, а мужественные воины, готовые идти в бой уже после того, как рок предсказал им гибель. С бесстрашием эпических героев они предлагают римлянам решить судьбу битвы единоборством — так поступил некогда суровый римлянин Гораций и так поступит бесстрашный испанец Сид. В Нумансии подвиг единоборства жаждет совершить каждый из совета старейшин. Но решено, что в бой пойдет богатырь Карабино.

Однако римляне, в лице своего овеванного славой полководца, отказываются принять честный вызов. И получают презрительную отповедь: «Сам трус, такой же шайкой верховодишь».

Создав ситуацию, в которой нумансианцы лишены возможности свершать поступки, драматург переводит действие во внутренний план. Он поднимает своих героев по ступеням доблести.

Наталкиваясь на упорный отказ римлян принять бой, нумансианцы решают навязать битву численно превосходящему их противнику и найти смерть в сражении. Но что будет с их женами и детьми? Ведь потеряв своих защитников, они станут рабами римлян.

Смерть, но только о бок с вами —
Это будет жизнь для нас! —

вот девиз женщин и новая, более высокая степень доблести народа.

Для нумансианцев жизнь и свобода неотделимы. Человеком может остаться лишь тот, кто свободен. Только свободные могут быть верны в дружбе (как воины Леонисо и Марандро). Только свободные могут преданно любить (как Марандро и Лира).

Если в «Алжирской жизни» свобода была спасением из плена, преодолением физической несвободы, то в «Нумансии» идея свободы обретает более глубокий смысл и выражает себя в верности идеалу, в твердости духа и непреклонности воли.

Через всю трагедию проходят рефреном слова: «Была всегда Нумансия свободной». И вот она, расплата за приверженность к свободе:

О бедное дитя! Ты вновь
К груди иссохшей присосалось.
В ней много ль молока осталось?
Ни капельки. А пьешь ты кровь.

Драматическое напряжение пьесы все более нарастает. Но не исчезают эпические черты. О другой матери, идущей с детьми на гибель, один из защитников города говорит:

Унылая, и поступью неспешной,
Предвидя скорую с землей разлуку,
Мать бедная в судьбине безутешной
Двух сыновей берет с собой на муку.

Происходит естественный, почти незаметный переход от показа реальных сцен к их эпическому описанию и в связи с этим неуловимое перевоплощение действующих лиц в *rapso-*дов, повествующих о своих героических деяниях.

Действие вздымается к своей трагической кульминации. Событийный и сказовый аспекты сменяют один другой. Сами римляне повествуют своему начальнику о подвиге двух нумансианцев, ворвавшихся в лагерь и в сражении добывших кусок хлеба. Затем мы видим этих двух героев — навеки умолкшего Леонисью и истекающего кровью Марандро. Его речь — реквием о погибшем друге.

Но вот Марандро сам умирает у ног Леры со словами:

Перед тобою хлеб, который
Все силы Рима стерегли,
И все ж купить его смогли
Два добрых друга смертью скорой.

Эпическую кантилену продолжает Лира, ее слова — реквием по любимому. Она подносит хлеб к губам

...лишь для поцелуя:
Марандро кровь осталась там.

Трагическая тональность перерастает в героическую.

Воины по приказу Теогена начинают свое губительное дело: пылают дома, рекой льется кровь. И снова наступает момент, когда на сцене полноправно воцаряется эпос. Говорят аллегории, их три — Война с копьем и щитом, Болезнь в желтой маске

и Голод в лепельно-бледной. Их речи мрачнее, чем слова героев, живописуемые картины чудовищней, но тон тот же — величайший, эпический и сочувственный.

Сказ этот, готовясь к убийству жены и детей, продолжает сам Теоген. Он произносит свои слова со скорбью и патетикой, как участник и одновременно певец беспрецедентного деяния. Мужу в тех же эпических тонах вторит жена; утешая голодного ребенка, она говорит:

Пойди ко мне на ручки. Будешь слушать?
Тебе я — хочешь? — смерти дам покушать.

Смерть здесь — благо. К ней нумансианцы взывают множество раз. И знаменательно, что среди аллегорий — носительниц зла смерти нет. Она — на стороне нумансианцев. Последние слова Теогена: «Провижу нашу славу в смерти каждой».

Внимая патетическим словам героев, зрители воспринимали жестокость через призму поэзии, и гибель всех героев их уже не только ужасала, но и воодушевляла: «...изумление и восторг шли рука об руку» (Сервантес).¹

Определяя нормы прекрасного, Сервантес писал: «...душа наслаждается лишь тогда, когда в явлениях, предносящихся взору нашему или воображению, она наблюдает и созерцает красоту и стройность».²

«Нумансия» отвечала этим высоким требованиям: красоту рождали цельность натур нумансианцев, их одушевленность единой великой идеей; стройность создавалась строго рациональным расположением материала, гармоническим соотношением «событийных» и «сказовых» частей, последовательным движением действия к его кульминационной вершине.

Гибель нумансианцев свидетельствовала об огромной нравственной победе, Сципион же претерпел жестокое моральное поражение. Ведь он — по римским законам — мог торжествовать победу, лишь получив ключи от города из рук побежденных. Этого не произошло.

Но подвиг нумансианцев мог оказаться напрасным из-за нелепой случайности — из-за того, что какой-то мальчик спрятался от страха на высокой башне. Сципион обещает мальчику (его зовут Вириат) жизнь, милости и богатства: пусть он только спустится на землю.

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1, с. 532.

² Там же, с. 531.

Но перед лицом ненавистных врагов Вириат обретает мужество:

Наследник сил Нумансии не сдастся,
И покорить его вам не удастся,—

воскликает он и произносит патетический монолог, выносящий действие трагедии к ее героическому апофеозу:

...Надо мной не в вашей власти
Победу одержать, как ни старайтесь.
И если я достоин хоть отчасти
Великой родины, не поражайтесь!
С любовью к вам, места мои родные,
Свергаюсь смело с башенной стены я.

И Вириат бросается с вершины башни вниз.

На сцену выходит Слава, чтобы под звуки труб произнести те слова, которые уже родились в сердце зрителя: подвиг нумансианцев «служит людям образцом по праву».

Нельзя было красноречивей, чем это сделал Сервантес в Испании Филиппа II, восславить свободу, сделав ее символом разрушенную, но не сломленную духом Нумансию.

Современники Сервантеса на спектакле, как и современники Эль Греко на его полотне, воспринимали героическую смерть как бессмертие, а город Сервантеса, расположенный на скале, предстал, как и светящийся город Эль Греко, в грозовом нимбе своей трагической судьбы и на вечнозеленых землях надежды...

Испанский театр отныне встал вровень с испанской живописью.

Существует театральное предание, что «Нумансия» ставилась в 1804 году в осажденной Сарагосе, героически сопротивлявшейся войскам Наполеона. Другая славная страница в истории театра — постановка «Нумансии» в осажденном Мадриде зимой 1937 года, в театре «Сарсуэло».

Один из создателей этого спектакля поэт Рафаэль Альберти писал: «Хотя серьезнейшее военное положение того крошечного кельтиберийского городка, его упорная борьба в течение более десятилетия против римских войск, героизм и славный конец всех его жителей слишком своеобразны для того, чтобы мы имели возможность провести точную параллель со столицей нашей Республики, тем не менее в образцах сопротивления, моральной стойкости и высокого сознания мадридцев сегодня

господствуют те же величие и гордость духа, которым отличались нумансианцы».¹

Кроме «Алжирской жизни» и «Нумансии», Сервантес в те же 80-е годы сочинил еще шесть пьес, но ни одна из них не сохранилась.

Плененный лицедейством с юных лет,² Сервантес писал пьесы всю жизнь и за год до смерти выпустил сборник «Восемь комедий и восемь интермедий». Жалуясь на театральные деятели и публику, пренебрегающих его драматическими произведениями, он выражал надежду, что достоинства написанных им комедий «объяснятся при медленном чтении».³ Но прошли столетия, и надежда великого творца «Дон Кихота» не оправдалась. В своих поздних пьесах⁴ Сервантес хотел достичь некоего компромисса между собственными опытами эпической драмы и популярной романтической комедией, но поиски эти желанного результата не принесли.

В серьезные сюжеты — будь то историческая тема осады Орана маврами и турками («Удалой испанец») или драматические воспоминания об алжирском плене («Великая султанша») — неожиданно вторгались условные романтические ситуации, и это наносило ущерб эпическому плану действия. Но страдала от соседства с героической темой и любовная линия, выглядевшая искусственным сюжетным отклонением от основного хода действия. Механическое объединение двух планов приводило лишь к обеднению обоих.

Но одна из пьес сборника 1615 года — «Педро де Урдемалас» — оказалась свободной от этого недостатка. Ее героем был хитроумный весельчак и плут, забавные приключения которого давали возможность автору живо изображать колоритные кар-

¹ Цит. по ст.: З. И. Плавский. Национально-героическая трагедия Сервантеса «Нумансия». — В кн.: Сервантес. Избранные произведения, с. 74.

² Как говорит Дон Кихот, «с самого детства я почитал театральную маску, а с юности глаза проглядел на комедиантов».

³ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4, с. 211.

⁴ К ним относятся: «Удалой испанец», «Дом ревности», «Алжирская каторга», «Распутник, обретший блаженство», «Обитель любви», «Лабиринт любви», «Занимательная», «Великая султанша». Пьесы эти не переведены на русский язык, но о некоторых из них подробно рассказано в брошюре В. С. Узина «Общественная тематика драматургии Сервантеса и Лопе де Вега» (М., 1963). Особняком стоит пьеса «Педро де Урдемалас», также пересказанная в этой книге. Отрывок из нее, в переводе М. Замаховской, помещен в кн.: Сервантес. Избранные произведения.

тины современного быта и нравов. Больше, чем в какой-либо другой пьесе, здесь ощущается перо автора «Дон Кихота». В своих скитаниях по жизни Педро приходится быть то батраком, то советником алькальда, то бродячим актером; выдавать себя то за студента, то за цыгана, то за лжепророка. И во всех случаях он обнаруживает ум, хитрость и обаяние.

В начале действия Педро служит у богатого крестьянина Креспо, и когда того выбирают алькальдом, нашептывает ему мудрые советы в духе судебных решений Санчо Пансы. Хитростью Педро заставляет упрянца Креспо выдать свою дочь Клеменсию за крестьянина Клементя. Затем Педро соединяет другую влюбленную пару. Все эти три эпизода следуют один за другим не как звенья единого драматического сюжета, а как разнообразные случаи из жизни ловкого пикаро. Побеждая все препятствия, Педро восклицает:

Я все устроил очень ловко,
Воздайте же хваленье мне.

И им все восхищаются. Раздается музыка, начинаются пение и танцы. Комедия как будто завершается, но в это время появляются цыгане, и их вожак предлагает Педро вступить в табор. Педро описывает цыгану свою жизнь. Его рассказ включает в себе 170 стихов — это большая самостоятельная новелла в духе «Ласарильо с Тормеса». К концу первого акта завязываются две новые сюжетные линии: одна — пасторально-романтическая, другая — авантюрно-бытовая. Вступив в табор, Педро должен жениться на хитане Белике и ограбить богатую вдову, притворяющуюся нищей. Белика отказывает Педро, так как чувствует себя по рождению принадлежащей к королевскому роду. Все цыгане над ней издеваются, и один лишь Педро верит ей. В следующем акте король, охотящийся в лесу, случайно наталкивается на цыган, видит Белику и влюбляется в нее.

Параллельно с романтическими коллизиями развиваются и авантурные. Педро, переодевшись слепым нищим, приходит к вдове и уверяет ее, что она должна дать деньги посланцу бога, чтобы вызволить из ада души своих предков. Затем он же является в роли святого, и суеверная вдова передает ему мешок с золотом. Так заканчивается авантурная линия комедии; к этому же времени разъясняются и романтические коллизии.

Королева, ревнуя короля к Белике, уводит ее к себе и в беседе с одним из придворных узнает, что хитана — ее собственная племянница, выкраденная в младенчестве цыганами.

История Белики существовала для Сервантеса «лишь в шутку и в мечте», в мире воображения; в реальном окружающем его мире царили плутовство, глупость, ханжество и прочие пороки, которыми так умело пользуется Педро де Урдемалас.

Пестрые картины этой действительности найдут свое отражение в интермедиях Сервантеса, а «Педро де Урдемалас» будет той пьесой, которая в сборнике 1615 года послужит звеном между «восьмью комедиями» и «восьмью интермедиями».

НЕИЩЕРПАЕМЫЙ ПОТОК КОМИЗМА

Интермедии Сервантеса нам известны в превосходных переводах А. Н. Островского. Великий русский драматург видел в них бесспорное достижение испанского классического театра. «Эти небольшие произведения,— писал он,— представляют истинные перлы искусства по неподражаемому юмору и по яркости и силе изображения самой обыденной жизни. ... Вот настоящее высокое реальное искусство».¹

В предисловии к своим переводам Островский утверждал: «... в интермедиях Сервантес является более самим собою, чем во всех других произведениях, исключая «Дон Кихота». В этих веселых картинках, писанных легкими штрихами, гений Сервантеса находится совершенно в своей сфере, тут невозмутимо льется неисчерпаемый поток его неподражаемого комизма».²

Продолжая традиции «Селестины» и пасос любимого Лопе де Руэды, Сервантес выхватывал из жизни живые сценки и переносил их на театральные подмостки. В интермедиях действовали разорившиеся и чванливые идальго, туповатые крестьяне, блудливые дьячки, судейские крючкотворы, ловкие мошенники, глупые мужья, веселые девицы, актеры, студенты, альгвасилы, солдаты и прочий простой люд.

В «Судье по бракоразводным делам» предстают всякого рода неуживчивые супруги; в «Избрании алькальдов» — глуповатые крестьяне, претендующие на должность старосты. Излюб-

¹ А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 16. М., 1958, с. 90—91.

² А. Островский. От переводчика.— В кн.: Сервантес. Интермедии. М.—Л., 1939, с. 13.

ленный герой интермедий — пикаро, городской мошенник; ему посвящены такие интермедии, как «Вдовый мошенник» и «Бискаец-самозванец». Но в роли мошенника или мошенницы в пьесах Сервантеса выступают не только профессионалы — ловкими проделками могут заниматься и голодные студенты («Саламанкская пещера»), и бродячие актеры («Театр чудес»), и веселые бабенки-сводни («Ревнивый старик»).

Своих остроумных и беззаботных мошенников Сервантес изображал без тени осуждения. Не скрывая их корыстных целей, он порицал не лукавые обманы хитрецов, а глупость и невежество их жертв. Фарсовая мораль — победителя не судят — имела силу и в пьесах великого гуманиста. Если в жизни царили знатные и богатые, если повсюду закабалили молодость, насильствовали разум и угнетали чувства, то с таким неестественным положением дел нужно было бороться хитростью. Неправда обмана оборачивалась правдой природной морали.

Богатый хворый семидесятилетний старик, заполучив в жены пятнадцатилетнюю девушку, завалил ее деньгами, драгоценностями и нарядами. Но при этом запер на крепкие запоры и тиранит ревностью. Молодая жена Лоренса в отчаянии, ей на помощь приходят племянница Кристина и соседка Ортигоса. Последняя приносит Лоренсе приятную весть о том, что в нее влюблен юноша, «свежий как подорожник», и обещает привести его. Кристина поддерживает идею соседки.

Лоренса. А честь, племянница?

Кристина. А удовольствия, тетенька?

Лоренса. А если узнают?

Кристина. А если не узнают?

Лоренса. А кто порукой, что все это не будет известно?

Ортигоса. Кто порукой? Наше старание, ум, ловкость, а больше всего смелость и мои выдумки.¹

И вот Ортигоса — эта достойная дочь Селестины — вносит в дом к старому ревнивцу ковер, как бы для продажи, и разворачивает его во всю ширину. Воспользовавшись прикрытием, юноша проскальзывает в комнату Лоренсы. Старик сердито заявляет, что ему не нужен ковер, да еще с изображением молодых рыцарей, и выгоняет соседку. Лоренса, притворно рассердившись на мужа за его неучтивость, уходит к себе в комнату и оттуда громко кричит, обращаясь к подруге: «Если б ты

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4, с. 352.

знала, какого мне любовника судьба послала! Молодой, красивый, смуглый и весь померанцевыми цветами продушен».

Ревнивец полагает, что жена, желая разозлить его, болтает о рыцаре, вытканном на ковре. Лоренса же расхваливает достоинства своего вполне реального партнера и, хитростью выведя его из дома, торжествует над глупым и злым мужем.

Так возникает комическая мистификация, когда правда воспринимается как ложь, а обман приводит к благой цели.

Конечно, эта «благая цель» вполне определена. Любовь в интермедиях остается на уровне фарсовых «забав».

«Позабавиться» собираются и героини следующей интермедии Сервантеса — «Саламанкская пещера». Хозяйка и служанка, проводив в город мужа и хозяина — Панкрасьо, предвкушают приятную встречу с сельскими дьячком и цирюльником. В дом заранее доставлена корзина с яствами и вином. Неожиданно является студент и просит ночлега. Женщины отправляют его на полати. Затем приходят сами гости. Только завязался веселый разговор, как раздается стук в дверь: вернулся хозяин. Женщины прячут дьячка и цирюльника в чулан, туда же уносят и нетронутую корзину. Теперь мужа можно впустить в дом. Но на беду спускается проснувшийся студент, он видел корзину и хочет полакомиться снедью. Свою интригу студент ведет издалека: он говорит, что учится в саламанкском университете, знает черную магию и всегда может «ужинать и пировать даром». Приступая ближе к делу, он заявляет простодушному крестьянину: «Будет ли довольна ваша милость, если я прикажу двум дьяволам, в человеческом виде, принести сюда корзину с холодным кушаньем и прочим съестным?». Хозяин согласен, но просит, чтоб «вид дьяволов не был ужасен». Студент предлагает представить чертей в виде деревенских дьячка и цирюльника и выталкивает перепуганных кавалеров из чулана. Измазанные углем, они действительно похожи на чертей. Заполучив корзину, студент приглашает хозяина сесть за трапезу. Расторопная служанка интересуется: а не будут ли с ними есть и дьяволы?

Панкрасьо. Э, что ты! дьяволы не едят.

Цирюльник. Ну, некоторые едят; конечно, не все; но мы из тех, которые едят.

Начинается пир. Действие завершается танцами и куплетами в честь «чудес» саламанкской пещеры.

Снова ложь принимается за правду, и снова наказываются старость и глупость.

Самой яркой интермедией, построенной уже целиком на приеме мистификации, является «Театр чудес», наиболее содержательная пьеса сборника. В ее наивном сюжете таится едкая сатира на «святейшую» инквизицию. В годы ожесточенного гонения на мавров, морисков и евреев, когда достаточно было заподозрить человека в незаконном рождении или в нечистой крови, как это сразу же делало его изгоем,— в эти годы Сервантес написал пьесу, в которой выступал директор «Театра чудес» и объявлял зрителям, что «ни один из тех, которые имеют в крови хоть какую-нибудь примесь от перекрещенцев или которые родились и произошли от своих родителей не в законном браке», не увидят чудес, показываемых на сцене.

После такого предупреждения актер, указывая на голые подмостки, возвещает появление библейского Самсона, сотрясающего колонны храма. Публика шарахается в стороны: она притворно верит в то, чего не видит, иначе можно опорочить свой род и обнаружить свою неполноценность. Актер объявляет о появлении свирепого быка. Зрители делают вид, что боятся быка, на самом же деле они боятся лишь друг друга: вдруг сосед заметит, что ты ничего не видишь, и назовет тебя перекрещенцем или евреем. А на сцене продолжают (по словам актера) неистовствовать злые силы, бушуют стихии и рычат звери. Зрители влезают на стулья и притворно визжат. Когда же на подмостках появляется живой офицер — он пришел к губернатору требовать квартир для солдат, — то все воспринимают его как фигуру из «Театра чудес» и испытывают величайшее облегчение: наконец-то они что-то увидели, значит, кровь у них все-таки чиста. И сколько офицер ни уверяет публику, что он не пришелец из таинственного мира теней, а нормальный человек, она не хочет этому верить до тех пор, пока рассерженный кабальеро не вытаскивает шпагу и не набрасывается на этих ополоумевших людей.

Плутни интермедий одновременно были и веселой театральной игрой. Поэтому переход от текста к танцам и куплетам совершался мгновенно, и тогда бытовой фарс превращался в сайнет.

При всей увлекательности и остроумии интермедий — сайнетов Сервантеса, они все же оставались «низшим» жанром современной драматургии. Образно говоря, в интермедиях действовал здравый смысл Санчо Пансы.

«Большое видение» мира Сервантес-драматург передавал в своих эпических творениях, через «мечты и образы, таимые

в душе». Здесь почти не существовало индивидуальных характеров. Каждый был силен силой всех и выражал общий идеал. Таков извечный принцип эпического сказания, которое обычно повествует о героях, способных пренебречь собою и отдать жизнь во имя великой цели — блага народа.

Но при полном подчинении индивидуального коллективному в известном отношении обесценивается личность отдельного человека. Поэтому на более высокой стадии общественного развития, в эпоху самоопределения личности, эпические законы становились преградой для естественного движения драматического искусства, отгораживали его от непосредственной реальности. Человек как индивидуум фигурировал только в «низшей» сфере искусства; для того чтобы стать героем высокого жанра, ему нужно было очиститься от «жизненной скверны», а вместе с тем и от своей индивидуальности.

Естественно, что по таким законам новая драма развиваться не могла. И Сервантес сам ощущал затруднительность своего положения. Старая формула «Личность растворяется в массе» в его поздних пьесах была разрушена, но при этом личность не обрела значительного содержания. Сервантес-драматург не мог выйти за пределы жесткой нормы: или общенародное, или индивидуальное. Этот «догматизм» отразился на суждениях персонажей «Дон Кихота» — каноника и священника — о драме школы Лопе де Вега.

Конечно, Сервантес был прав, когда их устами критиковал нелепости ремесленной драматургии, но рассудительные герои романа шли дальше: они приравнивали новую поэтическую драму к высмеянному рыцарскому роману. И глубоко ошибались. Однако Сервантес прямо на это не указывает. И возникает вопрос: имеем ли мы право уподоблять взгляды автора взглядам его персонажей. Если отвлечься от спора о комедии и посмотреть глазами каноника и священника на роман, в котором они обитают, то окажется, что и «Дон Кихота» надо подвергнуть сокрушительной критике. Ведь в романе на каждом шагу совершаются самые отчаянные безумства. Но в этих безумствах — высшее проявление правды бытия и духа, когда мир фантазии и реальности сливается воедино. И мчащийся на мельнице Дон Кихот — это не только насмешка над рыцарем Адамисом Галльским, но, прежде всего, символ отчаянного порыва покарать зло. История о Рыцаре Печального Образа не могла бы встать в ряд величайших творений Ренессанса, если бы Сервантес ограничивался здесь формулой «искусство — зеркало

действительности», которой оперируют оппоненты романтической комедии.

Сервантес написал великий реалистический роман, полный самых дерзких взлетов фантазии. В отношении же драмы автор «Дон Кихота» своих позиций точно не определил. Вероятно, он не видел перспектив слияния поэзии и правды в формах драматического творчества. Но ведь в мировой истории искусств двух равноценных подвигов не совершил, кажется, ни один гений.

Творец нового романа не создал новой драмы, хотя и указал ей пути к героической теме, рожденной высоким подъемом народного духа, и к обличительной правде, также подсказанной народной жизнью.

Стойческая отреченность от реального бытия, как и погруженность в жизненную скверну, были одинаково чужды новому искусству — оно искало синтеза в ином направлении. Однако подняв драму до вершин эпопеи (в своей «Нумансии»), Сервантес, как и Марло в Англии, предварил вступление театра в свою величайшую эпоху, когда эпос органически вошел в драму и «растворился» в ней, сохранив и усилив самую специфику этого вида поэтического творчества.

И если Сервантесу не было суждено открыть великий период испанской драмы, он не колеблясь назвал имя того поэта, который совершил этот подвиг.

Надо было иметь огромное мужество, надо было быть Сервантесом, чтобы, познав славу творца «Дон Кихота» и горечь театральных неудач, написать эти исторические слова: «...Я отложил в сторону перо и комедии, и тогда появился чудо природы — великий Лопе де Вега и стал самодержцем в театральной империи. Он покорил и подчинил своей власти всех комедиантов и наполнил мир своими комедиями, счастливо задуманными, удачно исполненными и составляющими в общей сложности более десяти тысяч листов, и, что самое поразительное, он все их видел на сцене или, по крайней мере, знал, что все они ставились; те же, кто пытался соперничать с ним и разделить его славу, — а таких было много, — все вместе не написали и половины того, что написал он один».¹

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4, с. 221.

Глава пятая

САД В ЦВЕТУ

ПОЭТ И ЕГО ОЧАГ

Лопе Фелис де Вега Карпью родился 25 ноября 1562 года в Мадриде, в семье обедневшего идадьго. Отец его Фелис де Лопе Карпью занимался ремесленным трудом — был золотошвеем, а свой досуг посвящал поэзии. Несмотря на небольшой достаток, он дал сыну, обладавшему необыкновенными способностями, отличное образование.

«Творить чудеса» Лопе стал с ранних пор — пяти лет он пел, танцевал, фехтовал и даже слагал стихи. Он быстро научился читать, и не только по-испански, но и по-латыни. А главное, мальчик умел импровизировать стихи, которые записывали его старшие товарищи. Этот поразительный дар поэтических импровизаций у Лопе де Вега сохранился на всю жизнь.

Первые плоды юношеского вдохновения появились скоро. В своих воспоминаниях Лопе признается: «Между одиннадцатью и двенадцатью годами я писал немало комедий, каждую в четыре акта...» Ничего из этих ранних проб пера не сохранилось, разве лишь название одной из пьес — «Верный любовник».

Но Лопе вовсе не был умствующим, книжным мальчиком. В четырнадцать лет он вместе с товарищами убежал из надоевшей Мадридской королевской гимназии в отдаленную Асторгу. Раздобыв клячу, беглецы решили вести рыцарскую жизнь, полную приключений и доблестей, но были задержаны и разосланы по домам.

Следуют годы усиленных занятий — в коллегии иезуитов, в королевской Академии, в университете города Алькала, а может быть, и в Саламанкском. Помимо гуманитарных познаний Лопе приобретает основательные познания в математике и астрономии. Но главные интересы юноши склоняются к поэзии. «В эти пылкие годы, — пишет он, — все науки мне быстро надоели, и я вскоре отрекся от них совсем». Надо полагать, что

Лопе стал упорно заниматься изучением поэтов и иностранных языков: «Пленившись красотой, создаваемой другими,— признается он,— я пристрастился к изящной литературе, и Амур — поэт повелел мне с нею не расставаться. Благоприятствуемый счастливой звездой, я изучил несколько языков и тем самым обогатил свой собственный». Несколько языков — это португальский, итальянский, французский, латинский и начатки греческого. Лопе знакомится с поэмами Вергилия, Горация, Овидия, пьесами Сенеки, Плавта, Теренция; с упоением читает итальянских поэтов — «Неистового Роланда» Ариосто, «Аркадию» Санадзаро, Петрарку и петраркистов, ему ведомы новеллы Боккаччо, Чинтио, Банделло. Он приходит в восторг от спектаклей комедии дель арте, ставшей с 1574 года частой гостью испанских городов.¹

Все это делает Лопе де Вегу человеком широко сведущим в вопросах поэзии, прекрасно подготовленным к литературному поприщу. Поэтому, став после смерти отца секретарем у Херонимо Манрике, епископа Карталены, он с увлечением пишет поэму «Аркадия», открыто подражая знаменитому итальянскому оригиналу.

Но бурный темперамент рождает жажду приключений. Начинается война с Португалией (1583), и Лопе становится участником экспедиции на Азорские острова.

Вернувшись в родной город, он берется за перо и к концу 80-х годов уже приобретает известность многообещающего драматурга.

... Над гравированным портретом молодого Лопе нарисован череп, увенчанный лавровым венком, и начертаны слова: «Nis tutior fama» (Такая молва безвредна). С портрета глядит юноша с овальным лицом, красивыми, зачесанными вверх волосами, высоким лбом, с крупными, миндалевидной формы глазами, ровным прямым носом, маленькой эспаньолкой и лихо закрученными усами. Это тот самый счастливый поэт, которого увидел в театре антрепренера Херонимо Веласкеса неудачливый Сервантес. И, кажется, именно этот портрет оживает в словах писателя Бруно Франка: «Юноша метался на своем стуле, как ртуть, кричал звонким металлическим голосом и смеялся совсем еще по-ребячески. [...]»

¹ Труппа Альберто Ганасса появилась сперва в Мадриде, а в 1575 году гастролировала в Севилье. В 1587—1588 годах в Мадриде выступала труппа братьев Тристано и Друзиано Мартинелли.

— Вам стоит лишь заказать, дон Херонимо, вы же знаете! Укажите мне число ролей и отчасти характер всего в целом, то есть вам желательное — чувство или смех, и через три, а в случае нужды и через два дня вы получите пьесу. Только гонорар вам придется повысить с 60 до 80 талеров, потому что спешность исключительная, а я не могу даром терять ночей, я знаю для них лучшее применение.— И он окинул довольно дерзким взглядом полную фигуру молчаливо слушающей дамы».¹

Этой дамой была дочь антрепренера донья Елена Осорьо, с которой у Лопе была связь, завершившаяся ссорой и скандалом. Поэт дерется с оскорбившим его дворянином, пишет дерзкий памфлет против бывшей любовницы. В результате всего этого Лопе сперва сажают в тюрьму, а потом изгоняют из Мадрида. Через несколько месяцев поэт женится на Исавель де Урбина, дочери известного художника, а в мае 1588 года вместе с тысячами других испанцев садится на корабли «Непобедимой армады», отправляющиеся из Лиссабона к берегам Англии.

Поход закончился трагически, лишь немногие корабли вернулись на Родину. На одном из них находился Лопе; он вез с собой поэму, написанную среди бурь и битв. Поэма называлась «Красота Анжелики» и состояла из одиннадцати тысяч стихов.

По возвращении в Испанию Лопе де Вега сперва обосновывается в Валенсии, где живет с 1588 по 1590 год и усиленно занимается драматургией.

Надо сказать, что в Валенсии, раньше чем в других городах, возник постоянный театр. Валенсианские драматурги, в отличие от писателей-классицистов, создавали свои драмы с расчетом на народную сцену. В свою веселую «Академию ночных друзей» они охотно приняли молодого мадридского поэта.

Школа валенсианских драматургов — явление чрезвычайно интересное и у нас мало изученное.² Даже самое беглое знакомство с деятельностью валенсианцев, таких, как Рей де Артиеда, Крестобаль Вируэс и Франциско Торрега, убеждает в том, что из всех предшественников Лопе эти художники были самыми для него близкими. Валенсианцы использовали в своих пьесах сюжеты романсов и стихотворные размеры поэтического

¹ Б. Франк. Сервантес, с. 141.

² Некоторые сведения о драматургии валенсианских авторов можно найти в диссертации В. Силюнаса. См.: В. Ю. Силюнас. Своеобразие жанров в драматургии Лопе де Вега. Автореферат. М., 1967, с. 6.

фольклора, нарушали нормы единства времени и места и первыми начали изображать любовь как глубокое и прекрасное чувство. Они же, а именно — Кристоаль Вируэса, ввели трехактное членение комедии.

Надо полагать, что первые свои драматургические лавры Лопе де Вега пожинал на сцене валенсианских корралей.

В следующих, 1594—1595 годах мы находим Лопе с его семьей в Толедо и в Альбаде Торес — он служит секретарем у высокопоставленных сеньоров, в том числе у Антонио де Альба, внука знаменитого воина. По свидетельству самого драматурга, к концу пребывания в этих городах им было написано уже 483 пьесы, и среди них — «Учитель танцев».¹ Здесь же он познал глубокое личное горе: умерла от родов жена Исавель, а вскоре и обе маленькие дочери. Затем последовала вторая женитьба — на Хуане де Гуардо, дочери богатого торговца.

Уже известным и почтенным человеком Лопе де Вега переезжает в столицу (1596) и попадает в число друзей просвещенного герцога Сесы; перед ним открыты двери всех мадридских театров, и он входит туда как истинный хозяин.

Дом, в котором жил поэт, сохранился в Мадриде до сих пор. Он расположен на одной из узких улиц старой части города, почти напротив знаменитого монастыря Тринитариев. Крупная каменная кладка, два этажа, мезонин, большие окна, взятые в решетки черного кованого железа. Над порталом двери латинская надпись: «*Parva propria magna, magna aliena parva*». (Свое малое кажется большим, а чужое большое кажется малым). Смысл этих слов открывается при осмотре дома.

В связи с открытием домашнего очага Лопе для обозрения публики Рамон Менендес Пидаль писал: «Ни у одного из великих людей не было дома, который доставлял бы его обитателю столько радости и душевного удовлетворения, сколько этот, ныне восстановленный Испанской Академией».²

Лопе де Вега жил здесь двадцать пять лет — с 1610 по 1635 год. Судьба этого жилища непроста. Через сорок лет после смерти великого драматурга его внук, который никогда не видел в лицо своего деда, живя в Милане, дом продал. Обитель поэта была перестроена, сад уничтожен. Только по прошествии трехсот лет мадридская Академия откупила дом у его

¹ На рукописи «Учителя танцев» рукой самого драматурга помечена дата — 1594.

² Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 666.

последнего владельца, и стараниями историков, архитекторов и художников очаг Лопе был восстановлен.

... Деревянная лестница ведет в большую столовую. Это продолговатая комната типа террасы. Окна прикрыты ставнями, прохлада и полумгла. Посередине комнаты узкий длинный стол, стулья с высокими спинками и резным орнаментом, сработанные старыми мастерами. У стены большой кофр, обитый кожей и обтянутый металлическими обручами. Если бы не этот сундук, все реликвии Лопе погибли бы: оказывается, после смерти Лопе, когда дом пустовал, вещи драматурга были сложены в большой кофр и перенесены в монастырь Тринитариев, в котором находилась дочь Лопе — Марсела. Это женский монастырь необычайной строгости. Поступающие сюда девушки обрекают себя на полную изоляцию от внешнего мира. Даже в церковь они приходят только тогда, когда там нет никого, кроме священника.

В этот монастырь и ушла Марсела. Когда она хотела видеть отца, его предупреждали об этом: Лопе приходил в церковь, и дочь из потайного окошка смотрела на него, он же ее не видел. Когда хоронили Лопе де Вега, дочь стояла у монастырского окна: даже проститься с отцом она не могла. (Как ни странно, эти изуверские законы действуют и поныне, и сейчас в монастыре в полном заточении живут шестнадцать женщин, правда, не молодых, в возрасте от сорока до восьмидесяти лет). И все же Марселу надо помянуть добрым словом — ведь она сохранила кофр с вещами, которые ныне украшают дом Лопе.

Лопе приходил в столовую из кабинета. Дозваться к обеду его было нелегко. Но вот в комнату вбегал маленький Карлитос. «Своим нежным и шаловливым лепетом он возвращает отца к действительности. Ему удается оторвать Лопе от письменного стола, и он ведет отца за руку в столовую, где их ожидает мать».¹

Кабинет Лопе — это просторная, светлая комната; ее окна, прикрытые резными деревянными ставнями, выходят в сад, а дверь ведет на балкон, увитый вьющимися растениями. На стенах — потускневшие от времени картины. У балконной двери — стол, покрытый грубоватым сукном коричневого цвета. Кресло. Шкафы, заполненные старинными книгами в переплетах свиной кожи — большей частью латинскими и итальянскими.

¹ Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 669

За этим столом написаны «Овечий источник», «Собака на сене», «Периваньес и командор Оканьи», «Дурочка», «Наказание — не мщение». Здесь поэт проводил дни и ночи «с музами в непрестанном бдении...»¹

В другой части комнаты стоит окруженная стульями большая медная жаровня. Зимней порой в нее приносили жар из камина, и собеседники Лопе, поставив ноги на край жаровни, вели долгие беседы. По словам одного из друзей поэта — Монтельвана, к Лопе приезжали люди «с другого конца земли». Менендес Пидаль называет имена французских, фламандских и итальянских писателей, которые увозили с собой произведения Лопе и становились пропагандистами его творчества в своих странах.

Из кабинета дверь ведет в спальню. Это крохотное темное помещение, в котором стоят большая кровать под балдахином, ночной столик и чаша для умывания. В стене у изножья маленькое зарешеченное окошечко, через него видна домашняя церковь. Просыпаясь, Лопе видел алтарь и творил утреннюю молитву. Он был набожен и в 1614 году принял сан священника. В определенные часы дня он заходил в домашнюю церковь и служил краткую мессу.

Среди раритетов церкви большой макет «Поклонение пастухов младенцу Иисусу» — вырезанные из дерева фигурки пастухов, барашков и богоматери с младенцем. Эту вещь Лопе вывез из Неаполя.

В мансарде дома детская комната, здесь жила дочь Лопе Марсела, до того как уйти в монастырь, и его сын Карлитос.

Около дома — сад. Поэт любил этот уголок и писал о своем саде элегические стихи. В стихах он благословлял и свой очаг. «Когда в жизни Лопе де Вега наступала полоса злоключений и на его пути небывалой литературной славы возникали непредвиденные препятствия, он искал убежище в уединении».²

В этих комнатах, кажется, и по сей день витает благостный дух семейного покоя и благополучия. И смысл надписи становится понятным: пусть у других дворцы — мой дом мне дороже и милее.

Но благостный дух жилья Лопе — это не «дух поэта».

¹ Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 671.

² Там же.

Да, Лопе де Вега был любящим отцом и добрым семьянином, но вот слова его собственного признания: «По воле судьбы у меня не было иной порочной страсти, кроме природного влечения любви».¹ Это влечение не утихло в нем и тогда, когда он принял священнический сан: отправившись в Толедо на церемонию посвящения, он остановился в доме бывшей своей возлюбленной Хусепы Вака. А еще через три года, уже немолодым человеком, он встретил Марту де Неварес, женщину с «изумрудными глазами», которая очаровала его своим пением. И вновь поэт переживает сильнейшее чувство: «Я погиб из-за женщины, ее души и тела, как никогда в жизни...», — пишет Лопе де Вега герцогу Сеса.²

Душевный пыл питает не только сердце, но и музу поэта. Он утверждает: «...умение слагать стихи и любить должно быть природным даром».³

Только такая натура — молодая и пылкая, открытая радостям жизни, сохраняющая и на закате дней силу страсти — могла совершать чудеса творчества «при ежедневной добыче до 900 стихотворных строк».⁴

Необъятны поля драматической поэзии Лопе де Вега. При том, что две трети из урожая поэта не попали в закрома (тысяча пьес пропала), даже оставшаяся треть огромна — почти пятьсот пьес!

Внушительные потери в наследии Феникса испанского театра объясняются, главным образом, тем, что Лопе де Вега первые двадцать — двадцать пять лет писал свои комедии исключительно для сцены и не предназначал их для печати. Пьесы Лопе время от времени выходили в свет, но без авторской санкции. Печатавая свои стихотворные романы и поэтические произведения, Лопе де Вега работал на издателей, в области же драматургии он обслуживал театральный рынок. Опубликованная драма — это чаще всего были классицистские пьесы — так и оставалась литературным жанром, и актеры редко тянулись к книжной полке в поисках материала для спектакля.

Если итальянские комедианты создавали литературную основу своих импровизаций собственными усилиями, то их испанские собратья пользовались услугами литераторов. Но успех

¹ Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 687.

² Там же, с. 696.

³ Там же, с. 700.

⁴ Там же, с. 722.

имели только те авторы, которые хорошо знали законы сцены, учитывали вкусы и требования актеров и даже писали свои пьесы с расчетом на определенных исполнителей. Вспомним, как возмущало Сервантеса всевластие актеров, обративших драматургию в «товар» и вынуждавших поэтов приноравливаться «к требованиям того театра, который его [поэта] произведения покупает».¹

Но то, что автору «Дон Кихота» казалось пагубным, с театральной точки зрения являлось фактором положительным. По существу, повторялся тот процесс, который наблюдался в Италии: сцена подсказывала драме свои условия. При этом преимущество «испанского варианта» состояло в том, что тут «импровизатором» сценического текста был гениальный поэт.

Его исключительности не отрицал сам суровый обличитель поэтов, «приноравливающихся к театру». «В доказательство можно сослаться,— пишет Сервантес,— на бесчисленное множество комедий одного нашего счастливейшего писателя, исполненных такого блеска и живости, столь изящным стихом написанных, содержащих в себе столь здравые рассуждения и столь глубокомысленные изречения, наконец, самый слог которых до такой степени изыскан и высок, что слава о них идет по всему свету, и все же из-за того, что автор желает угодить вкусам актеров, далеко не все, а только некоторые из них являют собою перл создания».²

Сервантес отчасти был прав: действительно, не все комедии Лопе де Вега являлись «перлами» и не всегда вкусы актеров оказывались высокими. Но в главном он ошибался: Лопе одерживал свои победы именно потому, что доверялся актерам. Не будучи сам членом какой-либо труппы (подобно Шекспиру или Мольеру), он был до мозга костей «человеком театра», его великим работником, для которого (как и для актеров) было высшей радостью увидеть комедию именно на сцене, в живом восприятии зрителей, а не оттиснутой типографским станком и заключенной в переплет.

Но как раз в этом обстоятельстве и нужно искать главную причину того, что испанская драматургия оказалась обедненной на тысячу пьес Лопе. Сыгранные, но не напечатанные, они пропадали, уничтожались, как театральные декорации и бутафория. Эти пьесы органически принадлежали театру.

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1, с. 538.

² Там же.

Только в зрелые годы творчества Лопе де Вега приступает к изданию своих пьес (1617), подвергая их тщательному редактированию, — говоря словами Лопе, «облекая в новые одежды».¹

В прологе к одному из сборников своих комедий Лопе де Вега писал, что сочинял эти произведения не для печати «и не для того, чтоб, воспринятые в театре на слух, они затем были перенесены на суд кабинетной критики». Желание избавиться от критики «знатоков» также было одной из причин, по которой Лопе не печатал своих «неправильных» пьес. Когда талант поэта достиг зрелости и Лопе полностью утвердился в своих эстетических принципах, на нападки педантической критики он отвечал насмешкой:

От знатоков предвижу я упрек,
Не может не ходить в театр знаток.

Если поверить словам самого автора, говорившего, что писать комедии он начал с четырнадцати лет, и вспомнить, что последнюю свою пьесу он написал за год до смерти (а ведь работал Лопе не только днем, но часто и ночью), то перед нами предстанут шестьдесят лет неустанного вдохновенного труда, результат которого — громадное число дошедших до нас комедий: как было сказано, их около 500.²

Как и все драматурги эпохи, Лопе писал комедии не только на сюжеты собственного сочинения. Материал, структурные схемы он черпал из многих литературных источников: здесь были народные эпические легенды, любовные романы и летописные хроники, итальянские новеллы, сценарии комедий дель

¹ Пьесы Лопе де Вега, за редким исключением, не имеют датировки, и, несмотря на многолетние усилия ученых, до сих пор не удалось установить точное время их написания: оно колеблется в пределах десяти и более лет. Не выяснена точная датировка даже «Фуанте Овехуна» (известно только, что пьеса была создана где-то между 1604 и 1619 годами). Кроме того, год издания пьесы может быть отдален от времени ее написания также на десять и более лет. Поэтому, скажем, «Валенсиянская вдова» фигурирует в истории литературы с двумя датами (1604 и 1619). Две даты имеет и «Собака на сене» (1613 и 1618).

² Но практически театрам и критике приходится иметь дело со значительно меньшим числом пьес. Из «современного репертуара» Лопе де Вега выпадают не только ауто, но и довольно значительное число пьес, устаревших по жанру (типа кровавых драм) или по содержанию (пьесы с наивно идеализированным образом короля). В известном отношении Лопе был больше «погружен» в свой век, чем Шекспир и Мольер, в наследии которых устаревших пьес — единицы.

арте, рассказы о реальных исторических происшествиях недавнего времени. Ко всему этому присовокуплялись живые, непосредственные впечатления от жизни всех слоев испанского общества и, главным образом, жизни идалго и крестьян.

Уже по одним заглавиям комедий можно судить о необычайной временной широте тематики творчества Лопе — от эпохи вестготского владычества («Король Вамба», «Последний гот Испании»), от поры Реконквисты («Первый король Кастилии», «Граф Фернан Гонсалес, или Освобождение Кастилии», «Бастард Мударра, или Семь инфантов Лары») и периода ожесточенной борьбы городов и сел против произвола феодалов и королевской деспотии («Фуэнте Овехуна», «Периваньес и командор Оканьи», «Саламейский алькальд», «Звезда Севильи») — до времени самого Лопе.

Испанский драматург не раз обращался и к иноземному историческому материалу; в комедии «Великодушный генуэзец» он рассказал об одном из эпизодов политической борьбы в Италии XV века, в пьесе «Великий князь Московский» — о событиях «смутного времени» на Руси. Но, создавая пьесы на исторические сюжеты, Лопе де Вега, конечно, не был историческим писателем: он писал о том, что волновало его в окружающей жизни, облекая ее конфликты в исторические, укрупненные формы.

Большинство же комедий Лопе де Вега вообще построено на современных сюжетах. Любопытна «география» этих пьес, всегда очень конкретная; это испанские города и селения, и чаще всего — цветущая Севилья, шумный Мадрид или солнечная Валенсия. Наименования городов нередко выносятся в названия комедий: «Звезда Севильи», «Набережная в Севилье», «Мадридские воды», «Валенсианские безумцы», «Валенсианская вдова», «Ночь в Толедо». Став названием величайшей пьесы Лопе, обрело мировую славу скромное селение Фуэнте Овехуна.

Но как история необходима Лопе де Вега не сама по себе, а для того чтобы более сильно и открыто выразить «тайные в душе» идеи и образы, так и «география» для него не материал для «натурных» зарисовок, а средство яркого воссоздания живой атмосферы событий.

В Севилье, самом романтическом городе Испании (он таков и сейчас) происходят у Лопе самые захватывающие любовные истории, в Валенсии разворачиваются самые авантурные сюжеты, в Мадриде отчетливей проявляются сословные кон-

фликты, в Неаполе суровой действуют законы чести. В исторических же сюжетах место действия определялось местом самого события. Так или иначе, оно всегда оставалось конкретным; никаких шекспировских «Иллирий» и «Богемий»; точные названия: Саламанка, Тудела, Плесания, Ронда, Адалуса, Ильескас.

Но реальные города овеяны в комедиях Лопе духом поэзии. Устами приезжего поэт восторженно воспекает набережную Севильи:

Много видел я чудес.
Видел храмы Сарагосы,—
Возвели каменотесы
Колокольни до небес;
Видел я твердыню Торо;
В славном Бургосе, где Сид
Вечным сном в гробнице спит,
Видел меч Кампеадора;
В Кордове я на мечеть
Устремлял с восторгом взгляды,
И Альгамбру, перл Гранады,
Я сподобился узреть;
В сердце я своем несу
Усыпальницы Леона,
Блеск и пышность Барселоны
И Валенсии красу;
Память путника хранит
Горделивую Сеговью;
Вспоминает он с любовью
Шумный, солнечный Мадрид.
Но скажу, увидев это
Сказочное изобилье:
Набережная в Севилье —
Вот восьмое чудо света!

(«Набережная в Севилье».
Перевод М. Донского)

Реальные города превращаются в чудо света.

Наконец, сливаются воедино два направления испанской драмы — «comedia á noticia» и «comedia á fantasia» — узаконенные Торесом Наарро. Образуется особый мир поэтической действительности. Общественный быт, картины нравов, человеческие отношения, показанные здесь, соответствуют реальности, но это вовсе не значит, что точно такой была жизнь Испании. Реальность тут погружена в поэтическую сферу, ею одухотворена, и без ощущения этой сферы невозможно понять правду комедий Лопе де Вега. Как нельзя понять поэзию этих пьес, полагая, что они принадлежат некоему романтическому царству «плаща и шпаги».

Особенность реализма Лопе де Вега в том, что он существует на грани поэзии и правды, реальности и мечты, когда человеческой природе сохраняется ее поэтический ореол, живая страсть служит источником поэтического вдохновения, а идеал выступает как общественно необходимая верность законам чести.

Такое мироощущение несколько не мешает поэту сохранять трезвый взгляд на мир, видеть не только его светлые стороны, но и теньевые. Жизненная гармония комедий Лопе — это отнюдь не гармония пасторалей, где мир очищен от житейской скверны и идеальное задано самим жанром аркадских идиллий. Гармония у Лопе определяется здоровыми основами народного характера, уверенностью в преобладании благородных черт человеческой природы над ее дурными склонностями.

Убежденность во всепокоряющей силе идеала чести и вера в возможность благодетельной королевской власти придавали мироощущению поэта утопический оттенок. Но идеология гуманизма еще долгое время будет питаться этой верой в силы нового человека и нового общества, и только пройдя через горнило трагических потрясений, расстанется с этими светлыми и, как выяснится, иллюзорными надеждами. А во времена Лопе оптимистическое мировосприятие имело свое объективное основание.

Жажда жизни, жажда счастья, жажда справедливости — все это были реальные стимулы социального бытия.

При общности поэтической структуры, комедии Лопе де Вега многообразны по жанру. Их можно разделить на два потока: героические драмы и собственно комедии. При этом мы обнаружим жанровые различия и внутри каждого потока. Так, в первом мы найдем рыцарскую драму чести с ярко выраженной социальной проблематикой («Звезда Севильи») и народно-эпическую драму, посвященную борьбе крестьянских масс с феодальным насилием («Фуэнте Овехуна»), трагедию типа «Наказание — не мщение» и драму с бытовым уклоном («Периваньес и командор Оканьи»).

Второй поток создают комедии нравов с заметным критическим элементом («Причуды Белисы», «Раба своего возлюбленного») и комедии положений, посвященные «подвигам любви» и обладающие авантурным сюжетом («Учитель танцев», «Ночь в Толедо»). При этом тут можно выделить пьесы, отражающие дворянский быт, — «комедии плаща и шпаги», и те произведения, действие которых разворачивается в крестьянской среде.

Но особенно характерен для Лопе де Вега смешанный тип комедий, где жанровые линии пересекаются и «подвиги любви» ломают сословные перегородки («Собака на сене»), где разумная крестьянская девушка действует (и побеждает) в дворянском обществе («Крестьянка из Хетафе»), а девушка дворянка, приняв деревенский облик, являет собой идеальный тип женщины из народа («Девушка с кувшином»).

Такая же ломка сословно-жанровых границ происходит и в «драмах чести» — тут крестьянин может подняться в нравственном отношении над дворянином и стать подлинным «рыцарем доблести и чести» («Умный у себя дома»).

Однако заметим, что при всем богатстве жанрового спектра, драматургия Лопе де Вега не знает былого произвола испанской сцены. В ней царит художественная логика, выработанная классической эстетикой, которая утвердила типы высокой трагедии и веселой комедии. Соблюдая стилевые различия обоих жанров, Лопе сохранял их в едином поэтическом русле испанской «комедии».

Драматург не перерождался, переходя от эпической темы к чисто комедийной, как это происходило у Сервантеса. Во всех случаях он оставался поэтом, и драма для него всегда, при всех жанровых вариациях была сродни поэме. Если творец новой комедии Лодовико Ариосто, автор «Неистового Роланда», обращаясь к комедиографии, спускался с высот поэзии в мир вульгарной прозы, то Лопе де Вега, автор поэмы «Красота Анжелики», написанной в подражание поэме Ариосто, сочинял свои комедии, даже самые незамысловатые, в поэтическом и только поэтическом ключе.

Поэзия — любви вершина,
И всякий любящий мужчина
Поэт.

Поэзию рождало не одно только любовное чувство, а всякий энтузиазм, всякое напряжение воли, всякий героический порыв. Интенсивное жизнеощущение было источником поэтического воодушевления, и стихотворная речь звучала в устах героя так естественно, что в какой-то момент он мог ввести в нее чеканную форму сонета, и от этого действие не приостанавливалось, а живой персонаж не превращался в декламатора.

Жизненные, психологические истоки поэзии как бы размывали строгие жанровые границы — в героической драме звучали мотивы нежного лиризма, сюда мог войти и динамический

комедийный дуэт, а в пьесах комического плана время от времени возникали строки высокого лирического накала.

Но жанровая доминанта сохранялась. Она определяла эмоциональный колорит пьесы, ее язык, силу драматического напряжения.

Само решение этического вопроса подчас зависело от того, пишет ли Лопе беспечальную комедию «плаща и шпаги» или создает суровую «драму чести».

Реальный мир, пропущенный через поэтическую призму, нес в себе сильнейший эмоциональный заряд, вдохновляющее начало. Идея борьбы окрылялась поэтическим словом. Комедия Лопе давала уроки разума, воспитывала душу и питала чувство прекрасного. И само это прекрасное в пьесах Лопе де Вега вплотную подошло к обыденному. Обычная девушка с набережной Севильи говорила о своей любви, но какими дивными словами!

В день, когда песок, что ныне
Устиляет берега,
Превратится в жемчуга;
В день, когда из ясной сини
Ливень золотой прольется;
В день, когда мы, взяв ведро,
Сможем черпать серебро,
Словно воду из колодца;
В день, когда мы сможем брать
Угли голыми руками,
А река, что перед нами,
Потечет от моря вспять;

.....
В день, когда слетят с небес
Наземь звезды и планеты,—
Здесь, на набережной этой,
С ним я встречусь. В день чудес.

Новый театр был и «зеркалом жизни» и непременно праздником. Только с подмостков театра можно было говорить «о дне чудес», не впадая в преувеличение, оставаясь на реальной земле и самим накалом стихов подтверждая силу и правду живого чувства.

Над актрисой высился голубой свод неба, перед ней стояла тысячная толпа, и она творила, сливая воодушевление героини с вдохновенным порывом поэта, обращая поэтические строки в естественную человеческую речь.

Воистину день посещения театра был днем чудес.

Лопе де Вега называли самодержцем театра. Но раньше чем покорить театральную державу, надо было покориться ей самому, надо было воспринять ее законы, а потом уже законодательствовать. Да, это Лопе де Вега ввел испанский театр в его «золотой век», но это и испанская сцена сделала Лопе величайшим поэтом Испании.

Что же представляла собой эта сцена на рубеже XVI—XVII веков?

В мрачной католической стране она была единственным местом, где открыто прославлялись земные радости; только в стенах театра измученный нищетой и запуганный инквизицией народ ощущал красоту и силу бытия. Современники высоко ценили театр и актеров. Сервантес говорил о них устами Дон Кихота: «...они беспрестанно подставляют нам зеркало, в коем ярко отражаются деяния человеческие, и никто так ясно не покажет нам различия между тем, каковы мы суть, и тем, каковыми нам быть надлежит, как комедия и комедианты».¹

Действительно, испанская сцена вбирала через драму всю полноту поэтически осмысленной жизни, все ее стороны — государственную, общественную, личную; все аспекты ее духовного бытия — идеологический, моральный, религиозный. Все это получало свое отражение в многообразных жанрах испанской комедии. Воплощая жизнь в живых и колоритных характерах, в динамике действия, театр создавал особый поэтический мир, который давал ощущение жизненной правды и пленял атмосферой светлой праздничности и торжествующей гармонии. Именно этот звонкий поэтический колорит определял общую тональность испанского театра, не нарушаемую ни драматическими, социально обостренными конфликтами, ни поворотами действия в остро буффонный план.

Народ страстно любил зрелища. Актерских трупп в Испании в годы деятельности Лопе было великое множество. Они играли в театрах Севильи, Валенсии, Сарагосы, Вальядолида, Саламанки, Кордовы, Толедо, не говоря уже о Мадриде, который, став с 1560 года столицей, был буквально наводнен актерами.

«В переулках ютился нищенствующий, пестрый и шумно-обшительный рой актеров. Квартал кишел музыкантами, плясунами, фиглярами и сочинителями. Сочинители ходили толпами

¹ М. де Сервантес. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2, с. 97.

Все эти господа перебивались случайными заработками, должили, сидели в кабаках и разыгрывали из себя важных людей».¹

Известный нам уже Августино Рохас, сам испробовавший профессию актера, среди разного типа трупп называет и большие компании, в состав которых входило до шестнадцати человек, владевших богатым гардеробом и репертуаром в пятьдесят собственных пьес. Такие ансамбли разъезжали по стране и давали свои представления в тех местах, где не было постоянных театров. Чаще всего они играли в подходящих гостиничных дворах — корралях.

Столичные театральные зрелища находились в руках двух религиозных братств — Братства св. страстей и Братства богородицы скорбящей, — получивших монопольное право нанимать гостиничные и иные дворы и сдавать их актерским труппам. Доходы от спектаклей шли на нужды монастырей и больниц.

Корраль был очень удобен для сценических представлений. Подробное описание такого гостиничного двора мы находим у известного исследователя испанского театра Шака: «Коррали были дворами, где сходились задние фасады нескольких домов. Окна (*ventanas*) этих зданий, по большей части, по испанскому обычаю, снабженные решетками и потому называвшиеся *gejas* или *celosias*, служили ложами; они были пробиты для этого в гораздо большем количестве, чем их было первоначально. Если такие ложи были расположены в верхних этажах, то они назывались *desvanes* (чердаки), а расположенные в нижнем этаже назывались *aprosentos* — это название, по видимому, применялось в широком смысле и к верхним ложам (эти *aprosentos*, комнаты, были и на самом деле поместительными комнатами, на что и указывает само название). Ниже *aprosentos* поднимался амфитеатром ряд сидений, называвшихся *gradas*; впереди их был двор (*patio*) — большое открытое пространство, где стоя помещались зрители из низших классов. В передней части *patio*, ближе к сцене, были поставлены ряды скамеек, *bancos*, которые, вероятно, так же как и *patio*, находились под открытым небом или защищались полотняным тентом. *Gradas* были защищены выдававшимися навесами крыш, под которые во время дождя старались укрыться стоявшие на *patio* зрители. Но если театр был переполнен, то в случае дождя представление прекращалось. Первоначально не было

¹ Бруно Франк. Сервантес, с. 151.

предусмотрено устройство особых, отделенных от мужских мест для женщин; позднее, но все же в XVI веке, была большая, специально для женщин низших классов отведенная ложа, расположенная в задней части корраля, называвшаяся *cazuela* (кастриюля), или женская галерея (*corredor de las mujeres*). Знатные дамы помещались в *apamentos* или *desvanes*».¹

К этому можно лишь добавить, что власти строго запрещали мужчинам заходить в женские ложи, но все же, несмотря на эти запреты, в касуэле постоянно толпились светские франты, и «оттуда раздавался такой шум, что за ним можно было не услышать и грома», — писала французская путешественница мадам д'Онуа.

Когда братства достаточно разбогатели и выстроили в Мадриде специальные театральные здания — Корраль де ла Пачека (1574), Корраль де ла Крус (1579) и Корраль де Принсипе (1582), то архитектура этих зданий целиком повторила своеобразное устройство гостиничных дворов, а сами театры надолго сохранили свое старинное название — корраль.² Коррالي продолжали оставаться без потолков, а навес существовал только над сценой, самый же двор прикрывался в случае необходимости тентом. Это усовершенствование было использовано в гостиничном дворе во время гастролей итальянской труппы *commedia dell'arte* Альберто Ганассы (1574).

Внутреннее устройство городских театров не изменилось. Сценический помост был сравнительно широким, но не глубоким — высота его равнялась четырем футам. Занавес висел не перед сценой, а посередине ее, разделяя сценическое пространство на передний и задний планы. Из-за занавеса актеры выходили на авансцену, а в случае надобности он отдергивался, и действие перемещалось в глубину сцены — с улицы в комнату. Имелась еще и малая верхняя сцена (*alto del teatro*) в виде балкона, служившая башней, горой или верхним окном. В глубине сцены находились две-три двери, из которых актеры выходили на помост, а за этими дверями располагались артистические уборные. Сценическая техника оставалась неразработанной:

¹ Цит. по кн.: А. Дживсегов и Г. Бояджиев. История западноевропейского театра, с. 203—204.

² В словаре испанского языка слово *corral* означает двор, скотный двор и театральное здание. На фронтоне Национального театра в Мадриде, украшенного барельефами Лопе де Вега, Кальдерона и Тирсо де Молина, написано: «Корраль». Одна из улиц старых кварталов Мадрида называется: *Calle de Principe*.

грохочущая бочка с камнями и цветные ракеты, люки для провалов и рисованные задники, обычно неизменные для ряда пьес,—этим исчерпывался арсенал сценических эффектов. Декорации устанавливались еще по мистериальному образцу, симультанно; в глубине висело нарисованное море, в правом углу могли быть богатые покои, а в левом — одинокое дерево, изображающее сад.

Условность оформления зрителей не смущала. Спектакль был столь насыщен действием и событиями, что, выражаясь грубоватыми словами сценического пролога, «ошалевшая чернь стояла, разинув рты при виде таких вещей».

Придя в театр, зритель попадал в стремительный вихрь событий: романтические коллизии, трагические конфликты, бесшабашные пляски, непристойные шутки, патетические признания, внезапные дуэли, переодевания, обманы, узнавания, звуки кастаньет и виуэл, удары палок и пощечин, молитвенные возгласы и взрывы хохота — все это сменялось перед восторженными зрителями в течение двух-трех часов.

Спектакль начинался пением. Актер и актриса выходили на сцену с гитарой и виуэлой и пели популярные народные песни. После этого появлялся аутор труппы или любимый актер и произносил лоа (loa) — стихотворный пролог, в котором расхваливались в одних случаях пьеса, ее автор и исполнители, а в других — публика, присутствующие городские власти или именитые дамы. Лоа обычно заканчивалось просьбой к зрителям быть благосклонными и одобрить искусство драматургов и актеров. Со временем лоа приобрели форму диалогов и заполнялись веселыми буффонадами. Сыпались шутки в духе древних хугляров, произносилась «похвала свинье», «похвала пекарю» или еще что-нибудь в этом роде, с одной целью — вызвать в патио хохот и заставить неугомонную публику слушать актеров. Затем следовало *introito* — вступление, специально написанное автором как пролог к его пьесе. Первая хорнада комедии начиналась завязкой — чаще всего это мгновенно вспыхнувшая страсть, на пути к которой стоят роковые препятствия.

Как только влюбленные обменялись пылкими признаниями, на сцену выбегают комические персонажи и исполняется веселая интермедия. Иногда ее заменял один *gracioso*. Оставшись на подмостках после ухода актеров, он уморительно шепелявил, говорил резким гнусавым голосом и позволял себе такие жесты и шутки, что дамы глубже прятались за свои решетки, а *patio* бесновался от смеха. Но вот *gracioso* скрылся, начи-

нается вторая хорнада: взаимоотношения героев совершенно запутались, любопытство зрителей возбуждено до крайности, никто не может предугадать развязки, и думать об этом некогда, потому что уже кончилась и вторая хорнада, и на сцену с топотом, песнями, визгом, под шум кастаньет и звуки нестройного оркестра выбежали танцующие пары. Начинается баиле — интермедия с плясками, сопровождаемыми веселыми куплетами.

Лопе говорил: «Испанцы желают, чтобы их комедии были наполнены сайнетом, баиле и танцами». Сам он часто делал в комедиях ремарки: «Танцуют и поют». Самыми любимыми танцами были чакона, эскарраман, сегедилья и в особенности сарабанда. Некий суровый моралист, осуждая этот последний, писал о нем: «Смелая девушка берет пару кастаньет, которыми она сильно стучит в такт своим красивым ногам; кавалер бьет в бубен; звеня от толчков, бубенчики словно предлагают девушке сделать прыжок; и грациозно меняясь местами, они начинают танцевать, лаская взор красивыми сочетаниями. Сколько движений и жестов может возбудить похоть и испортить чистую душу, сколько открывается нашим глазам, когда мы смотрим, как танцуют сарабанду. Он и она перемигиваются, посылают друг другу воздушные поцелуи, покачивают бедрами, сталкиваются грудью, вращают глазами, и кажется, что танцуя, они находятся в состоянии наивысшего любовного экстаза».¹

Но вот кончается баиле, снова вступают в свои права актеры и в стремительном темпе приводят действие к концу. Все узлы распутаны, три пары бросаются друг другу в объятия, день свадьбы назначен, можно петь и плясать. И комедия незаметно превращается в мохигангу, во всеобщий танец с масками, куплетами и шутками. Зрители подхватывают песню, кричат: «Victor! Victor!» — и неистово аплодируют.

Актеры, выступавшие в подобных спектаклях, должны были темпераментно читать стихи и превосходно двигаться, фехтовать и танцевать. Складывался особый тип исполнительского искусства. Согласно формуле Лопе, «подражание» актера

¹ Цит. по кн.: А. Дживелегов и Г. Бояджиев. История западноевропейского театра, с. 207—208. Прочитав подобного рода филиппики, хочется повторить вслед за К. Миклашевским: «Бедные аббаты! Вряд ли они догадывались, что своими яростными нападками на танцы они лишь способствуют тому, что подробности этой дьявольской забавы будут сохранены для отдаленного потомства» (В кн.: Испанский театр XVI—XVII вв. Введение к спектаклям Старинного театра. Спб., 1911—1912, с. 19).

состоит из трех частей: «из речи, из стиха и из гармонии или, иначе, музыки». Подражание «в речи» означало осмысленное произношение текста роли, подражание «в стихе» — умение передать переживание в точных стихотворных ритмах, подражание «в гармонии» — способность актера переходить от драматического действия к пению и танцу.

Площадной театр в известном отношении требовал от актера того синкретизма творчества, каким отличался древний хугляр.

Испанские актеры, выступавшие в течение одного спектакля и в каком-нибудь торжественном ауто и в непристойном фарсе, умели легко переключаться от патетического вдохновения к бесшабашной веселости. Неизвестный автор писал: «Актриса появляется на сцене, чтобы изобразить Марию Магдалину или Божью мать, а актер — чтобы изобразить Спасителя. Окончив свою роль, та же самая актриса выступает в интермедии, изображая жену трактирщика или шлюху, и нацепляет для этого всего лишь головной убор или подбирает юбку. . . Актер же, только что изображавший Спасителя, сняв бороду, поет, танцует или представляет баиле «Тут идет Марика». Если к этому добавить роли драматические и лирические, то станет ясно, каким широким был диапазон исполнительских талантов.

Выступая в героическом или комическом репертуаре, с танцами или проповедями, испанские актеры проделывали все с предельной увлеченностью: южный темперамент придавал жар декламации и стихийность пляскам.

Продолжая традицию вольной площадной игры, актеры в то же время были совершенно чужды необузданной любительщины. Упорным, постоянным трудом, ежедневными репетициями они совершенствовали свое дарование и умели личной взволнованностью одушевлять переживания изображаемых ими героев. Темперамент дисциплинировался и обретал поэтическую форму, а поэзия дышала свежестью, непосредственностью душевных порывов.

Об искренности игры испанских актеров свидетельствует характеристика актрисы Марии де Рикельме, «одаренной столь сильным воображением, что она, к всеобщему восхищению, могла изменять во время игры цвет лица. Так, если на сцене рассказывали что-нибудь приятное и радостное, лицо ее окрашивалось в розовый цвет, если случалось какое-нибудь несчастье, она бледнела. . . Актриса так выражала самые проти-

воположные страсти в их самых быстрых переходах, что была неподражаемой и единственной в этом роде мимики».

В соответствии с характером постоянных персонажей комедии актеры вырабатывали сценические навыки, из которых складывались амплуа. Эти амплуа были достаточно стабильны, и актер больше заботился о правдивости создаваемого типа, чем о его индивидуализации. Нередко он грешил и против точности изображения внешнего облика героя: греческие или римские воины, Ирод или Лжедмитрий представляли в одних и тех же костюмах испанских идадьго. Лопе де Вега иронически писал:

Обычай варварский укоренился:
Штаны на римском гражданине видеть,
У турка христианский воротник —
Испанский зритель уж давно привык.

Конечно, это было грубым нарушением «правдоподобия», но ведь и сама испанская комедия не дорожила «историзмом», так что вольности актеров были в духе времени. Они не стремились преобразиться в «римского воина» или «турка» — им важно было сказать то, что радовало или гневало их публику, их современников.

Сервантес устами своего, знакомого уже нам героя — Педро Урдемаласа — излагает целую программу сценической эстетики:

Великая нужна, во-первых, память,
А во-вторых, язык вполне развязный.
Артист обязан обладать умением
Носить наряды ловко — это в-третьих.
В изображении знатных кавалеров
Ему нужны изящество и статность,
Напыщенность манер недопустима,
И говорить не нужно нараспев.
Не нужно, чтоб в игре заметны были
Усния. Для роли старика
Потребна величавость и степенность,
Для юноши — проворство и веселость,
Влюбленному — задумчивость и скромность,
Ревнивому — безумие и ярость.
Играя роль, артист вложить обязан
В нее такое знание и работу,
Чтоб целиком в нем образ воплотился.

Если итальянский актер должен был обладать даром импровизации, то испанскому актеру был необходим дар

«великой памяти», чтобы удержать в уме сотни и тысячи стихов.
При этом

Стихи читая, выявить он должен
Своей умелой речью их значимость.
Коль фабула комедии без жизни,
То жизнь в нее вдохнуть артист обязан.

Все это испанские актеры должны были уметь, чтобы потрясать и веселить публику, быть властителями дум и чувств тысячной толпы.

Пускай захватит зрителей игрой,
Чтоб хохот доходил у них до плача,
И вслед за тем пускай он возвращает
Их сызнова к печали и слезам.
Он добиваться должен, чтоб тот образ,
Что им дается, повливал могуче
На зрителя. Коль он всего достигнет,
Высоким вправду будет он артистом.¹

(Перевод С. Протасьева)

А. Ф. Шак дает убедительную типовую характеристику испанской манеры игры: «Игра испанских актеров отличается такой живостью, о которой в других странах не имеют даже приблизительного понятия... Иностранца поражает чрезмерное выражение интимных движений души, чрезвычайная подвижность мимики, быстрая перемена тона, непривычная сила в движениях и зачастую резкий и непосредственный переход из одной эмоции в противоположную. Несмотря на это, испанский актер способен к тонкому нюансированию даже в самых сильных местах, и это соединение тонкого анализа частных с кипучей одухотворенностью и страстностью представляет своеобразную прелесть». При этом,— указывает Шак,— испанские актеры не знают себе равных «в грации, прелести и тонкости, с которой они интерпретируют даже типы из обыденной жизни, окружая их поэтической дымкой».²

Старому немецкому ученому вторит старый английский критик — Дж. Г. Льюис, свидетельствующий, что испанские актеры «говорили стихи с большой легкостью», умели играть

¹ В кн.: А. Дживелегов и Г. Бояджиев. История западноевропейского театра, с. 209.

² Цит. по кн.: С. Игнатов. Испанский театр XVI—XVII веков. М.—Л., 1939, с. 79—80.

чисто балаганную комедию «в стихах», избегая грубой буффонады и создавая «идеально прекрасный образ», глядели со сцены «мужчины царями», а женщины... тут критик цитировал французские стихи:

Avez-vous vu dans Barcelone
Une Andalouse au sein bruni,
Pâle comme un beau soir d'automne?¹

Оба описания сделаны сто лет назад, но они дают представление и об искусстве испанских актеров XVI—XVII веков. Именно в это время закладывались основы национального стиля, традиции которого продолжали жить и через сто, и через двести лет.

Но вернемся к первоисточникам. Сохранилось несколько слов об игре актера Дамьяна Ариас де Пеньяфьель (умер в 1643 году): «Ариас обладает чистым и ясным голосом, хорошей памятью и живыми манерами, и когда он говорит, кажется, что грации в любое мгновение слетают с его языка, а Аполлон виден в каждом движении его рук».² Столь изысканной оценки удостоился актер, во время игры которого «крыши соседних домов были переполнены народом, скамейки и стулья трещали, кассиры не успевали получить входную плату».

Быть великим актером испанского театра значило быть любимым актером народного зрителя.

Сервантес завершал свой пространный наказ актерам такими словами:

Игра — служение. Она
Дается нам не для забавы:
Игрой мы исправляем нравы,
Всех возвышать она должна.
Актер — художник, и ученье
Ему потребно и талант.
Нет, не фигляр комедиант,
Мы ждем в нем к высшему стремление,
Пускай звучит его глагол.
Он по призванию учитель,
Своей игрой он исправитель,
Борец он против наших зол.

¹ «Случалось ли вам видеть в Барселоне андалузку со смуглой грудью, бледную, как прекрасный осенний вечер?» — В кн.: Дж. Г. Льюис. Актеры и сценическое искусство. Варшава, 1876, с. 198.

² Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1. М., 1953, с. 355.

Испанские актеры умели полностью овладевать чувствами зрителей. Публика настолько верила в истинность того, что происходило на сцене, что в своем наивном увлечении игрой порой теряла ощущение грани между актером и его персонажем. Лопе де Вега писал:

Мы видим, что актер, игравший труса,
Всегда не мил толпе, что в лавке трудно
Ему бывает что-нибудь купить,
И многие с ним встречи избегают;
А если благородна речь его,
То все ему готовы руку жать,
Ему в глаза глядеть, рукоплескать.

Перед такими зрителями фальшиво или слабо играть было просто опасно. За вяло прочитанный монолог, неловкий шаг или дурную дикцию зал на месте расплачивался с актерами гнилыми апельсинами, огурцами, улюлюканьем, трещотками и бранью. Зато когда зрителям что-нибудь нравилось, они выпускали одобрительные возгласы.

Публика чувствовала себя в театре полноправным хозяином, особенно властно держали себя постоянные посетители patio. Они самозабвенно любили сцену и никому не разрешали ее оскорблять. Мадам д'Онуа писала об испанских театрах: «Они вечно переполнены купцами и ремесленниками, которые покидают свои лавки и приходят сюда в плаще, со шпагой и кинжалом; они называют себя кавалерами, даже если это сапожники. Они решают, хороша ли пьеса или плоха. И так как они освистывают пьесы или аплодируют им, стоя по обеим сторонам рядами, то получается нечто вроде залпа, вследствие чего их называют «мушкетерами». От них-то и зависит судьба автора». По этому поводу сохранился следующий анекдот. Некий молодой драматург написал пьесу и очень боялся, чтобы ее не провалили мушкетеры; поэтому он пошел к мадридскому сапожнику, который в данное время был их главою, чтобы предварительно заручиться его поддержкой. Вместе с пьесой автор передал сапожнику мешочек золота. Когда он через несколько дней пришел за ответом, сапожник сказал ему, что он очень сожалеет, но не может одобрить его пьесу, возвратил ему вместе с рукописью золото, и пьеса была провалена.

Любовь к театру в Испании была всеобщей. Несмотря на то, что спектакли показывались ежедневно, коррали были всегда полны, у некоторых особенно заядлых театралов имелись даже постоянные места, которые переходили из рода

в род. Власти с опаской поглядывали на все усиливающееся влияние искусства; духовенство проклинали развратные нравы актеров, а моралисты обвиняли театр во всех смертных грехах. Они уверяли, что комедия обучает сразу разврату, дерзости, наглости, льстивым речам, обольстительным вздохам и даже... подделке ключей. В 1596 году церковь запретила играть на сцене женщинам. Но указ выполнялся далеко не всегда.

Филипп II неодобрительно смотрел на пышный расцвет театрального искусства и незадолго перед смертью решил в корне пресечь это зло. Постановлением 1598 года король запретил представление комедий во всех подвластных ему странах.

Суровый указ Филипп II оправдывал моральными и патриотическими мотивами: «Посещая театр, народ приобретает привычку к лени, наслаждениям и праздности и отвращается от великого долга, становится женственным и неспособным к труду и войне. По мнению ученых людей, если бы турецкий султан или халиф, или английский король пожелали изобресть какое-нибудь вредное средство, чтобы погубить нас, они не нашли бы ничего лучше, чем эти комедианты, которые, подобно ловким разбойникам, обнимая, убивают и отравляют нас сладким вкусом того, что они представляют...»

К новому королю, Филиппу III, поступало множество петиций с просьбой о разрешении зрелищ. Собравшийся совет богословов, установив известные цензурные ограничения, разрешил театральные представления. Было дозволено играть только тем труппам, которые выхлопотали себе патенты,¹ всем же остальным актерам выступать в столице отныне запрещалось.

Вместе с городскими театрами теперь развивался и придворный театр, совершенно уничтоженный в годы правления Филиппа II. Наибольшего расцвета придворный театр достиг при Филиппе IV, который был страстным любителем сценического искусства и даже посещал инкогнито публичные театры.

Расцвет творчества Лопе де Вега пришелся на эпоху правления Филиппа III и Филиппа IV. Для театра это были времена постоянных колебаний от репрессий к ослаблению нажима и снова к усилению репрессий. Мартиролог бедствий испанского театра велик, и перечислять все запреты и ограничения мы не

¹ В 1603 году зарегистрированных трупп в Мадриде было восемь, а в 1615 году их стало двенадцать.

станем. Скажем одно: среди всех чудес, совершенных Лопе, главное состояло в том, что, несмотря на все козни властей и церкви, он — самодержец театра — отстоял свою державу, и в черный век реакции театр вступил в свой «золотой век».

«ДОСТОЙНО ЛОПЕ»¹

Кажется, нет ни одного исследователя, который не пришел бы в отчаяние от количества пьес, написанных великим испанцем: изучить все творчество Лопе дело почти невыполнимое.

Особенно трудна эта задача для исследователя иностранца, который, даже прочитав сотни пьес Лопе де Вега (такой подвиг совершил русский ученый Д. К. Петров), может оказаться в положении лица, лишь пересказывающего своим читателям содержание поэтических подлинников. Творчество Лопе де Вега нелегко поддается анализу не только по причине своего «количества», но и в силу своего особого поэтического «качества».

Д. К. Петров, великолепно знавший театр Лопе де Вега, сделавший для нашего ознакомления с испанской драмой больше, чем все другие русские исследователи, в своих анализах-пересказах все же невольно снизил поэтическую силу любимого писателя.

Цветущий сад драматической поэзии Лопе в книгах Д. К. Петрова² не благоухает и не сверкает всеми красками, хотя ученым доказано, что сад этот реально существовал, возрос на живой почве и обильно плодоносил.

В этом доказательстве — бесспорная заслуга Д. К. Петрова, который, может быть, действовал и не без полемики пыла, ибо в XIX веке нередко поговаривали о том, что Лопе славен только своим пышным словом и картинными героями. Среди противников великого испанца были апостолы как классического (А. Н. Островский), так и нового реализма (В. И. Немирович-Данченко), и нужно было доказать, что Лопе де Вега — не бард отвлеченной и изрядно обветшалой поэзии, а художник, живущий на реальной земле и творящий

¹ Это крылатое выражение — «Es tuu Lope» — в испанском языке означает высокую меру художественного совершенства.

² Д. К. Петров. Очерки бытового театра Лопе де Вега. Спб., 1901; Заметки по истории староиспанской комедии. Спб. 1907.

согласно общему закону отражения жизни. Блестяще доказав это, Д. К. Петров, однако, упустил самобытность драматической системы Лопе, своеобразие природы его ренессансного реализма.

Решающим условием постижения комедии Лопе как поэтической драмы является ее адекватный художественный перевод.¹ Пока такого не существовало или пока были переведены только единичные пьесы, русский читатель и зритель имели превратное представление о Лопе де Вега. Уверенность Д. К. Петрова в том, что «даже в прозаической версии достоинство стиха Лопе не пропадает бесследно»,² была обманчивой. Прозаические версии самым варварским образом губили поэзию Лопе, позволяя говорить о «бытовой» природе его театра.

Попытаемся же отыскать «ключ к Лопе», и начнем наш поиск с пьесы, которая в хронологическом ряду наследия испанского гения стоит первой. Это «Учитель танцев», комедия, в герою которой хочется видеть какие-то черты самого поэта. Говорили же про юного Лопе, что он отлично танцевал, пел и фехтовал, известно, как он легко импровизировал стихи и как мгновенно и страстно влюблялся. Всем этим наделен Альдемаро — учитель танцев.

Может быть, такая параллель произвольна. Но разве в поэтической комедии не действует тот же закон, что и в лирической поэзии, где автор отдает часть себя, «души свободные порывы» своему герою.

Но Альдемаро не просто лирический герой поэта. Он действующее лицо — оскудевший дворянин из Туделлы, влюбившийся в дочь богача Альбериго. Он виртуоз народных и придворных танцев. Он обаятельнейший кабальеро, тайно проникший в дом Флорелы, и артист, ни на минуту не забывающий о том, что живет и танцует на площадной сцене, перед жадной до зрелищ толпой. Он мог бы стать первым и на поэтическом состязании, будь оно организовано в честь обаятельной Флорелы.

¹ Нашему пониманию драматургии Лопе как поэтической в значительной мере способствовало издание шеститомного собрания сочинений великого испанца, в котором собраны лучшие стихотворные переводы двадцати девяти комедий Лопе де Вега и его поэмы «Новое руководство к сочинению комедий» (Лопе де Вега. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1962—1965).

² Д. К. Петров. Очерки бытового театра Лопе де Вега, с. 440.

Но поэтом Альдемаро стал только в тот миг, когда увидел перед собой свое «солнце». Любовь не только на устах Альдемаро, она не только в каждой мышце его гибкого тела, она — и это главное — стимул всех его действий, всех интриг и выдумок. И хотя Альдемаро неровня Флореле, он смело изъясняется в своих чувствах, потому что:

Любовь всем равенство дает
Своею силою могучей.

Всесилие любви выступает как закон природы и подтверждается счастливым финалом — свадьбой Альдемаро и Флорелы.

Итак, желаемый финал:
Здесь вам искусство, пляски, маски,
Любовь и светлый миг развязки
Учитель танцев показал!

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Случай, когда идалго знатного рода пробирались в дом своих богатых невест под видом учителя танцев (или еще под какой-нибудь маской) и добивались своей цели, вероятно, были редки. И все же мы можем с уверенностью говорить о том, что комедия эта правдиво отражала быт и нравы своего времени. Только реализм ее — особый, и постигается постепенно — от внешних форм к внутренним.

Читателю этой пьесы открывается сначала сфера театра: герой комедии — танцор, место действия — дом и одновременно сценическая площадка. Следующая ступень — сфера поэзии; герой — поэт, его речь — своеобразная поэтическая импровизация. Дальнейшее движение ведет в сферу страстей, в область психологических переживаний. А затем проступает сфера идей — нравственный итог комедии.

Так можно определить четыре ступени структурного анализа драмы Лопе де Вега, открывающего нам ту форму, в которой драма реально бытовала, то есть театр; и ту область творчества, в которой она родилась, то есть поэзию; и те чувства (страсти), которые она воплощала; и, наконец, те мысли, которые несут в себе герои (субъективные идеи), и те выводы, которые делаем мы, читатели (объективные идеи).

Подобный анализ исключает как плоско бытовое, узкопсихологическое, так и псевдоромантическое, абстрактно театральное понимание драматургии Лопе. Разумеется, четыре назван-

ные сферы не выступают в комедиях Лопе как некие переменные величины: они прочно взаимосвязаны и переходят одна в другую естественно и незаметно.

Предлагаемый опыт «четырёхступенчатого» постижения комедии Лопе подразумевает анализ «по вертикали» — от фактуры произведения к его глубинам. Но любопытно заметить, что и в «горизонтальном» плане, то есть при последовательно историческом рассмотрении комедий Лопе, возникает приблизительно та же картина: движение идет от пьес, в которых наиболее отчетливо выражена театральная и чисто поэтическая стихия, к пьесам более углубленного психологического, философского и социального содержания (театральность и поэтичность при этом, конечно, не утрачиваются).

СФЕРА ТЕАТРА

«Сфера театра» в комедиях Лопе де Вега обычно дает себя знать с первых же реплик — стремительных, сильных, звонких. Перед читателями сразу же возникает напряженное сценическое действие, в котором жизненный процесс сконцентрирован, обострен.

Альдемаро почти кричал от пылающей в нем страсти:

Огнем чудесным я палим,
Меня он тайно убивает.

И на такой высокой ноте начинают у Лопе почти все влюбленные.

Конечно, у каждого из них свой повод для волнений, они восторгаются или предаются радостям, гневаются, ревнуют или впадают в отчаяние. Но при всем различии чувств изначальный градус эмоционального напряжения всегда чрезвычайно высок. Расчет драматурга точен: без такого форте, без сильного энергичного зачина нельзя начать игру, которая была бы способна захватить толпу, привыкшую к вихрям корриды и относящуюся к театру как к площадному зрелищу.

В комедиях Лопе сразу ощущается праздничный дух площадных увеселений. Драматург безошибочно ощущал родственную связь театра с народными забавами и постоянно вводил в свои пьесы если не самые площадные зрелища, то их шум и гам, доносящийся из-за кулис. Где-то рядом шел рыцарский

турнир — так было в «Учителе танцев», или развертывалась коррида (как в «Периваньесе»). О них пылко и красочно говорили герои, и праздничное веселье проникало в само сценическое действие. Нередко события комедии происходят в дни карнавалов (как в «Ночи в Толедо»), или же на сцене ликует и пляшет красочная сельская свадьба (как в «Фуэнте Овехуна»).

Увлекательна, празднична и сама борьба за любовь, являющаяся главной движущей силой действия. Эту театральную динамику любовной стратегии Лопе сформулировал остроумным образом:

Разве ищет развлеченья
Страсть на стороне? Ведь все в ней
Праздник! Ревность заменяет
Бой быков, а страх измены
Может не сходить с арены,
.....
..... Когда же
Речь пойдет о лицедеях,
То любовь стократ сильнее их
В драмах, шутках или даже
Интермедиях...

(«Что случается в один день».)
Перевод А. Эфрон)

Любовники с их хитрыми интригами и возвышенными тирадами по-своему «лицедеи», и их взаимоотношения — «сфера театра»,

.....где мужа
Ловкая жена стремится
Обмануть.
.....
Развлечения не в драме —
В даме ищут!

Герой комедии Лопе, конечно, живой человек — со своим характером, сословными чертами, образом мыслей, но в нем есть что-то и от идеального героя площадных зрелищ. Альдемаро — первый из их числа, «красивый, благородный, статный», он — воплощение молодости, изящества, красноречия, «мастер танцев», и это последнее обстоятельство, несомненно, имело для постановки «Учителя танцев» решающее значение. Кто знает, не являлась ли эта ранняя пьеса Лопе лишь своеобразным каркасом для демонстрации великолепных танцеваль-

ных номеров? Во всяком случае, театральная, зрелищная сторона комедии составляла ее первый план, более же глубокие сферы действия оставались лишь намеченными.

Как могло случиться, что старшая сестра Флорелы — Фелисьяна, только что отпраздновав свою свадьбу, назначает свидание Вандалино? Почему Флорела, влюбленная в Альдемаро, соглашается (явно компрометируя себя) на то, чтобы сестра в ночные часы называла себя ее именем? Каким образом Фелисьяна избежала наказания за двойной проступок — готовность изменить мужу и злостную клевету на Альдемаро? На все эти вопросы комедия не отвечает — у Альдемаро порыв к любви и счастью столь силен, что все остальное оказывается уже не существенным.

Подчас действующие лица комедии выступают в качестве шутов и шутих. Тогда комический, игровой элемент становится самым содержанием игры. Во времена Лопе потешаться над дураками и дурами (которых обычно брали в шутовскую команду при дворах) было в обычае, и безумный вызывал не сострадание, а смех. Такого рода юмор характерен для одной из ранних пьес Лопе де Вега — «Валенсианские безумцы». Среди действующих лиц здесь пятеро действительно безумных: Томас, Мартин, Белардо, Мордачо и Каландрьо. Они составляют как бы буффонный хор комического действия, у каждого — свой «мозговой вывих», своя шутовская тема.

К этим «урожденным» дуракам прибавляется пятерка «мнимосумасшедших» или теряющих разум по причине «безумной любви». В центре комедии — беглянка Эрифилла, принятая за сумасшедшую и водворенная в дом умалишенных, и Флорьяно, притворившийся сумасшедшим, чтобы спастись от преследования. К ним присоединяется друг Флорьяно — Валерью, влюбившийся в Эрифиллу и также надевший маску безумца. Теряют рассудок от любви (к Флорьяно) Федра — племянница начальника дома умалишенных и ее служанка Лаида.

Безумие природных «дураков» было открытой буффонадой, — комизм же «безумцев поневоле» — более тонкий, усложненный.

Влюбленные потешали публику эксцентризмом своих переходов от романтических речей к буффонным и наоборот. Тут давала о себе знать традиция комических эпизодов «Неистового Роланда» Ариосто.

Влюбленные объяснялись в своих чувствах под видом бреда, и от этого романтические сцены превращались в эксцентри-

ады, порой очень схожие с буффонадами. Так, влюбленная в Флорьяно служанка Лаида говорит:

Прибегнув к ловкому обману:
Начну кричать, буянить стану,
Порву одежды на себе.
Конечно же, в подобном виде
Меня оставят рядом с ним.

(Перевод И. Золотаревского
и М. Абезгауз)

Затем следует ремарка: «Вопит как сумасшедшая».

Эй, царедворцы, слуги! Где вы?
Явилась ваша королева...

Всю дальнейшую сцену служанка проводит как впавшая в бешенство «королева». На шум выбегает ее госпожа Федра и призывает ее «прийти в себя», на что служанка отвечает: «Иди в болото»!

Сцена приобретает откровенно фарсовый характер, когда Федра сама решает «покривляться», чтоо

Как пациентка здесь остаться
И, что важнее, с тем общаться,
Чей образ в сердце берегу.

Федра начинает тут же подыгрывать «королеве» и изображает из себя ее дуэнью, а затем обе притворщицы учиняют ссору из-за общего предмета страсти. Раздается грубая брань, и сцена завершается буффонным финалом:

Федра. Ты — королева? Врешь, мерзавка!
Лаида. Вру? Получай-ка плюху, дрянь!
Федра. Мне? Оплеуху? Ах ты рвань!
Я прокалю тебя булавкой!

В комедии почти все время ощущается «театр в театре». Буффонное шутовство или игра в иступленную влюбленность составляют главное комедийное содержание действия. Здесь даже каноническая свадьба разыгрывается как бракосочетание сумасшедших — ведь и жених и невеста остаются в ролях безумцев.

Лишь после того как Флорьяно узнает, что его противник жив и потому скрываться в доме умалишенных ему не нужно, он сам, а за ним и все остальные притворно безумные обретают разум. Теперь под венец идет не только основная пара любов-

ников, но и малознакомые Валеро и Федра и даже совсем не знакомые Лаида и врач Верино.

Условность финала лишней раз подчеркивает преобладание игрового начала над психологическим. Конечно, сквозь забавную «игру» просвечивали грубые нравы века и страстность любовных чувств, но все же главным оставались «безумства любви», веселое лицедейство истинных или притворных шутов и шутих.

Шут или, точнее, герой, выступающий в роли шута,— центральная фигура и в комедии «Университетский шут». Хотя пьеса эта и относится к более зрелому периоду творчества Лопе и имеет остродраматический сюжет, комические эскапады «университетского шута» — идальго Гарсерано и его партнера — слуги Марино составляют тут главную, «игровую часть» комедии.

Действовать под маской, от имени другого лица,— такая ситуация чрезвычайно типична для сюжетов Лопе. В «Рабе своего возлюбленного» преданная Элена, дабы не потерять своего избранника, отец которого противится их браку, проникает в родительский дом под видом рабыни и столь умело выполняет свою роль, что достигает успеха. В «Крестьянке из Хетафе» Инесса выступает поочередно в двух ролях — служанки Хилы и кузена дона Хуана. В «Девушке с кувшином» донья Мария «превращается» в крестьянку Исавель. В «Набережной в Севилье» брошенная своим любовником Лусинда выдает себя за цыганку, так как ее возлюбленный скрывается под личиной цыгана. В «Молодчике Каструччо» обе героини — Брисена и Лукресия преобразуются в слуг. В «Валенсианской вдове» строгая добродетельная Элеонора в часы ночных свиданий выступает под именем таинственной Дианы.

Актеры и актрисы, выступавшие в этих комедиях, по существу, играли не одну, а две роли. Такое двойное лицедейство требовало изощренной актерской техники: ведь «маска», которую надевали персонажи, вовсе не была похожа на огрубленное, «типовое» изображение характеров, свойственное комедии дель арте. Избранная роль была тонкой и сложной и предполагала наличие артистического таланта не только у исполнителя, но и у самого действующего лица.

Чрезвычайно показательна в этом отношении комедия «Ночь в Толедо», может быть самая динамичная и наиболее эффектная в театральном отношении пьеса Лопе, относящаяся к зрелому периоду его творчества.

События пьесы разворачиваются в атмосфере городского праздника: все ее действующие лица (за исключением главной героини Лисены) явились в Толедо с вполне определенной целью. «Любовною игрою можно мило развлекаться», — говорит первый из кавалеров Бельтран. Ему вторит и Флоренсьо, несмотря на свою склонность к романтизму. Молодые люди встречают в Толедо двух мадридских дам Херарду и Лукресью. Дуэты мгновенно составлены: Флоренсьо — Херарда и Бельтран — Лукресья.

Вождеденная ночь близится. Но в Толедо под видом простой девушки прибывает Лисена, покинутая возлюбленная Флоренсьо. Владея «говором крестьянки», она нанимается служанкой в гостиницу, где расположились ее возлюбленный и вся веселая компания.

Обратим внимание на то, что главная героиня является в «роли», и драматург сейчас же создает ситуацию, при которой Лисене-«служанке» приходится отбиваться от приставаний четверки искателей приключений. При этом ей нужно помешать ночному свиданию Флоренсьо с Херардой. Флоренсьо нагло не желает признать Лисену. Тогда Лисена, похваляясь перед Херардой своими успехами у мужчин, намекает и на успех у... Флоренсьо. Запалив в душе соперницы ревность, Лисена восклицает: «Ловкий сделала я ход». И дальше:

Ты горюшь уже сейчас,
Я ж искусною игрою
Твой ревнивый пыл утрою.

(Перевод Ю. Корнеева)

Так в жизнь вступает «театр», где Лисена — и сочинитель сценария и актриса, способная «ловкими ходами» и «искусной игрой» изменить наметившийся ход событий. И ей удалось бы поссорить Херарду с Флоренсьо, если бы не хитрый контрход склонного к интригам Бельтрана. Он сумел убедить ревнивую мадридку, что это к нему, а не к Флоренсьо придет служанка на ночное свидание.

Значит, вся работа Лисены пошла насмарку. Бедняге есть отчего прийти в отчаяние. Сбросив маску, Лисена произносит сонет о своей горестной судьбе. Но это лишь короткая пауза, после которой «служанка» с еще большей энергией и изобретательностью плетет нити интриги. У нее появляется пятый воздыхатель — Финео, тот, от которого бежала Херарда. Теперь сама мадридка умоляет спрятать ее на ночь. Новый план

моментально придуман: Лисена запрет ее с приятельницей в одну из дальних комнат. Пусть их ждут кавалеры. И надо же такому случиться, что Флоренсьо и Бельтрана ищет полиция и хозяин гостиницы прячет их в ту же комнату, где сидят мадридские ветреницы. Козлов пускают в огород!

Но театральный гений Лисены вновь срабатывает:

С вами, капитан, пробуду
Вон в том номере я ночь,
Коль вы склонны мне помочь
Вытурить гостей отсюда.

Переодевшись альгвасилом, капитан колотит в дверь комнаты, где расположились любовные пары. Перепуганные кабальеро выпрыгивают в окно, а торжествующая Лисена получает к тому же благодарность от мадридских дам за то, что увела полицейского.

События разворачиваются уже в чисто буффонном плане: идальго попали на черный двор, их искусали пчелы и осы; у одного под глазом синяк, другой вывалялся в навозе; их терзали собаки, а сторожа, приняв их за воров, исколотили палками. А им и невдомек, что все эти злоключения «запланированы» в «сценарии» Лисены. Талант ставить людей в смешное положение, делать их комическими героями своего театра Лисена демонстрирует и на второй группе мужчин — на жаждущей ее ласк пятерке. Они сталкиваются на одном и том же месте свидания и только тогда догадываются:

...нами
Вертит эта штучка смело,
Словно шахматист умелый
Пешками или конями.

А девушка, потешаясь над их «пылом», тут же находит выход из запутанной ситуации. Она кричит: «Мы горим, пылаем!»

Гостиница всполошилась. Пожар. Тут можно вспомнить о знаменитых ночных сценах комедии дель арте, когда по знаку тревоги (на самом деле ложной) из всех углов выскакивали полуобнаженные любовники и потехи было хоть отбавляй. Нечто подобное устраивает и опытная в театральных делах Лисена, эта истинная сара со́писа толедской ночи.

Но Лисена не просто представляет начало театра в мире прозы; ее талант одушевлен истинной целью, она носительница морали пьесы, ее искусство — своеобразное средство наказания

распушенности, цинизма, грубости. И вот легкомысленные слушатели порока — Флоренсьо и Бельтран — бродят в потемках (уже час ночи) и вопят:

*Ночь в Толедо и любовь!
Чтобы черт побрал вас!*

Неудачников хватает полиция, их ведут в тюрьму и грозят галерами. И снова вопль:

*Только бы не довела
Ночь в Толедо нас до гроба.*

Комедия стремительно движется к развязке, планы всех сластолюбцев сорваны: каждый оказывается ночью не с тем, с кем рассчитывал оказаться (все это, разумеется, тоже проделки Лисены). И все же в двух случаях путаница приводит к справедливому соединению героев: Херарда, полагавшая, что Лисена направила ее к Флоренсьо, попала в объятия своего Финео, а Флоренсьо, думая, что обнимает Херарду, обнимал свою возлюбленную Лисену.

Открываясь, служанка называет себя знатной дамой и заявляет, что она «женской хитростью своею победила».

Но то, что названо женской хитростью, есть не что иное, как замечательный талант лицедейства — виртуозное умение строить из житейских ситуаций комическую пьесу, направлять события в нужное русло, делать действующих лиц — актерами-исполнителями своих замыслов.

Сфера театра в этой комедии отчетливо выступает на первый план. Но здесь присутствуют и сфера страстей — драматично погружение Лисены в свою печаль, и сфера идей — Лисена убедительно доказывает, что «любви равно подвластны и крестьянки и дворянки», и, конечно, сфера поэзии.

Поэзия сопровождает каждый поворот действия — она и в драматических монологах Лисены, и в пространных описаниях красот Толедо, и в комически пародийных сонетах трех неудачных поклонников служанки, и в двойном комическом сонете другой пары ее воздыхателей. Поэзия пронизывает все действие и озаряет его особым светом. Циники и распутники в этом свете выглядят скорее шалунами, а буффонная сцена с героями, испачканными в то, что «назвать негоже», не кажется грубой. Поэзия непреложно возводит в область прекрасного все, к чему прикасается, она — главный фермент преобразования действительности.

Океан поэзии Лопе де Вега катит свои волны почти полные четыре века. Но до русского читателя эти чистые кастильские воды дошли совсем недавно. Первые поэтические переводы комедий Лопе датируются тридцатыми годами нашего века.

Как мы помним, Д. К. Петров предлагал удовлетвориться прозаическим переложением комедий Лопе. По всей вероятности, он имел в виду популярные современные переводы Н. Пятницкого. Подобного рода совет можно было дать только при вынужденных обстоятельствах.

Вспомним знаменитые строки из «Собаки на сене» в переводе М. Лозинского:

Я грежу? Нет, все это лучше грез.
Я постигаю милую науку:
Она меня просила дать ей руку,
И бледный страх сменился цветом роз.

Что делать мне? Какой смешной вопрос!
Мне счастье дарит верную поруку.
Неся в душе пленительную муку,
Пойду к победе, не страшась угроз.

Однако как же изменить Марселе?
Ведь женщины — наш светоч в царстве тьмы.
И так бросать их — нет греха тяжеле.

Но ведь они за полмотка тесьмы
И сами нас бросают, в самом деле;
Так пусть страдают, как страдаем мы.

В переводе Н. Пятницкого это звучало так: «Могу ли поверить, что все это была правда? Да, могу: Диана — эта престелстная женщина — просила у меня руки; и когда я ей подал ее, то цвет розы похитил с лица ее страх. Она дрожала, я это чувствовал, и я в нерешимости теперь: что мне делать? Повиноваться, видно, своему счастливому жребию, несмотря на то, что успех предприятия так сомнителен... Но бросить Марселу несправедливо: нельзя, чтобы женщины могли ждать от нас вместо благодарности такую вероломность. Но если они оставляют нас, когда им вздумается, для какой-нибудь своей выгоды или новой прихоти, так пусть и они, в свою очередь, чахнут от любви к нам».¹

¹ Сочинения Лопе де Вега, ч. 2. Спб., 1913—1914, с. 23.

У Н. Пятницкого в «Причуднице» Лисарда говорит:

«В чем мне записаться? Муж мой оставил мне сто тысяч червонцев да двух детей, которых надеюсь увидеть в скором времени — одного женатым, другую замужем, а сама удалюсь в деревню с одной только горничною и лакеем».¹

Не зная мы, что это комедия Лопе де Вега, можно было бы подумать, что мы имеем дело с каким-нибудь эпигоном Островского, что о своих семейных делах говорит не испанская дама, а русская помещица.

А вот как звучат эти же строки в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник:

Да в чем же запираюсь я?
Мне муж оставил состоянье —
Сто тысяч... И двоих детей.
Хочу пристроить их скорей,
А там — одно мое желанье:
В деревню ехать я смогу,
В глуши печаль свою укрою.
Возьму служанку я с собою
И только одного слугу.

(«Причуды Белисы»)

Ключ к русской «поэтике» Лопе был найден не в бытовой драме Островского, а в «испанской лирике» Пушкина. Такие гармоничные, полные страсти и драматизма стихотворения, как «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Альфонс садится на коня», «На Испанию родную», дали переводчикам тот камертон, который помог им уловить «музыку» Лопе.

В своем лирическом ключе эта музыка зазвучала так:

Я девушку увидел у бассейна;
Она стояла, девственно горда,
Держа кувшин в руке своей лилейной:
В него лилась прозрачная вода.

Она красой сияла несказанной,
Величьем в ней дышали все черты:
В сандалиях с подошвой деревянной,
В переднике — царица красоты!

Взялась стирать — и от ее касаний
Казались снегом вымытые ткани.
Ей в руки душу отдал я свою

¹ Сочинения Лопе де Вега, ч. 1, с. 23.

И, подойдя, сказал благоговейно:
К чему тебе склоняться у бассейна?
Дай твой кувшин слезами я долью...

(«Девушка с кувшином».)
Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

А вот ее другая — юмористическая мелодия (рассказывается о родах у кошки):

Шестеро сынков и дочек
У бедняжки родилось.
Шесть котятков разноцветных,
Все красавцы — на подбор.
.
Гости принесли подарки:
Кто рыбешку, кто мышонка,
Кто куриных потрохов,
Кто мяса, кто сальца ломтик.
И сейчас на кухне нашей
Пир у них идет горою.

(«Дурочка».)
Перевод М. Донского)

Эти две струи — лирическая и юмористическая не антагонистичны, как это было в комедии дель арте. Там слуга иронизировал над лирикой господина, противопоставляя ей свою плотскую страсть во всей ее обнаженности. Испанский грасиозо тоже потешался над восторженными чувствами своего сеньора и не скрывал чувственных радостей от встреч со служанками, и все же слуга и господин были «ягодой одного поля». Грасиозо не только помогал своему хозяину совершать «подвиги любви», но и сам умел воспламеняться, хотя и грубоватым, но искренним чувством, и шел под венец со своей подружкой рядом с сеньором и сеньорой. Возникла различная по тональности, но единая по характеру атмосфера действия. И если в комедии дель арте царила стихия фарса, то в испанской комедии фарсовая струя, в конечном счете, растворялась в общем поэтическом потоке.

Органичность, естественность слияния двух сфер — «низкой» и «высокой» — объяснялись тем, что страсти благородных влюбленных в испанских комедиях были подлинны, совсем не походили на пасторально-стилизированные чувства итальянских пар и поэтому оказывались близкими, понятными слугам. Кроме того, реальный испанский кабальеро, гордившийся своим дворянским происхождением, был все же намного демократичнее своего итальянского собрата, и его отношения со слугой могли

быть вполне товарищескими. Слуга нередко потешался над пламенной страстью своего господина, но случалось и так, что он подпевал ему в серенаде.

Поэтический источник комедий Лопе поражает своим словесным изобилием, мощным каскадом образов, динамикой ритмов, разнообразием стихотворных размеров. Эта поэзия полна пьянящей радости существования.

Любовь тут сродни поэтическому вдохновению. Переход от обычного состояния к влюбленности мгновенен, новое чувство абсолютно и чудодейственно. Женоненавистник в миг становится пламенным паладином любви; только что сказав о женщинах: «Мне мерзка вся их порода», восклицает при виде своей избранницы:

Не порыв минутной страсти,—
Нет, владеет мной любовь;
В ней душой омывшись, вновь
Я могу мечтать о счастье.

(«Набережная в Севилье».
Перевод М. Донского)

Страсть сразу вспыхивает и в сердце доньи. В пьесе «Набережная в Севилье» это отнюдь не наивная девица. Она явилась на севильскую набережную в поисках новых и выгодных приключений. Но сила любви всемогуща. Достаточно взгляда, чтобы «броня сердца» была уже пробита.

Быстрая воспламеняемость сердца не признак легкомыслия любовников, не показатель несерьезности их чувств. Напротив. Одна из героинь Лопе утверждает: «...страсть с первого приходит взгляда».

В этом, конечно, есть доля поэтического преувеличения. Но именно по этим поэтическим законам живут герои Лопе де Вега.

Подходить к их чувствам с обычными житейскими мерками, с требованиями абсолютной психологической достоверности нельзя.

В комедии «Молодчик Каструччо», услышав страстный монолог дон Альваро, его приятель дон Хорхе восклицает: «Да вы поэт, сеньор сержант!»

Воспламененность чувств рождала порыв к творчеству. При чувствах умеренных, сдержанных такое произойти не могло. Действие сразу же вводилось в жаркую атмосферу поэзии, и делал это сам герой. Он задавал тональность. Ссылки на то, что герой или героиня говорят, как поэты (даже как великие

поэты),¹ у Лопе нередки, а слова, свидетельствующие о молниеносности возникновения любви, — постоянны.

Показывая страсть как первоисточник поэтического вдохновения, Лопе де Вега не скрывает порой и ее комических сторон. Подчас любовь с первого взгляда загорается у женщины к переодетой женщине или подвергается язвительным и вольным пересудам слуг. Но, как уже говорилось, комическая ситуация и комментарии не убивают поэзии, а придают ей особое обаяние, разбавляют патетику юмором, привносят в высокую романтику остроту житейских недоразумений.

Романтика и юмор смыкаются: слуги оказываются столь же склонными к поэтическому творчеству, как и их господа. Слуга у Лопе порой наделен даже более тонким поэтическим даром, чем сеньор. В комедии «Награда за порядочность» влюбленный дон Хуан сравнивает свою милую с юной луной и спрашивает слугу: «Так, Мартин?», на что слуга отвечает:

Сеньор, не так!
Сравнивать с луной бесплодной,
Влажной и как лед холодной
Милую нельзя никак.

(Перевод Ю. Корнеева)

И тут следует целая цепь поэтических метафор, завершающихся выводом:

От жены, луне подобной,
Вас, создатель, упаси!

Выступая часто как творец сценария, по которому движется интрига, и как главный исполнитель подставных ролей, слуга действует в комедиях Лопе и как поэт, сохраняя здесь функцию шута-острослова, который обязан на все лады развлекать своих господ. Так, слуга Тельо из комедии «Без тайны нет и любви» говорит о себе:

Петь могу, могу играть,
Танцевать, писать картины,
И стихи — на лад высокий.

(Перевод Вяч. Иванова)

В другой комедии — «Что случается в один день» — слуга называет себя товарищем знаменитого шута-острослова.

¹ В комедии «Что случается в один день» Марсело восклицает: «Хотел бы Гонгоры владеть пером я».

Но если слуга в комедии Лопе превращается в комического менестреля, способного слагать стихи «на лад высокий», то с благородным идалго может произойти обратное: попадая в комическое положение, он сочиняет о своих злоключениях комические куплеты. Беды кабалеро из «Толедской ночи» были не столько реальностью (искусанные и искалеченные, они не смогли бы продолжать свои любовные интриги), сколько темой юмористических стихов.

Стихи во время действия комедии лились рекой, и испанский спектакль (который мы уже уподобляли празднику и корриде) был в этом отношении чем-то сродни поэтическому турниру.

Известно, что молодые испанские поэты соревновались, читая стихи, и славнейшие поэты страны присуждали им призы. Слушать стихи, сравнивать их достоинства, следить за тем, как поэт, получив задание (посылку), его выполняет, рукоплескать счастливой импровизации и освистывать неудачника — все это не могло не увлекать испанскую толпу. И Лопе использует эту форму в своих комедиях.

Если герои пьесы наделены поэтическим воображением и неисчерпаемым запасом остроумия, то состязание между ними естественно превращается в своеобразный поэтический турнир.

Очаровательно в этом смысле соревнование в остроумии и стихотворстве любящей супружеской пары из пьесы «Периваньес и командор Оканьи». Сначала муж описывает идеальную супругу, подыскивая на каждую букву алфавита ее все новые и новые определения:

А в слове ангел начинает
Собою азбуку твою.
Быть светлым ангелом в раю
Жене для мужа подобает.
Быть благодарною судьбе
Благочестивой и безмерно
Супруга чтить, всегда быть верной
Все это в букве *в*е и *б*е:
Быть доброй с *д*е и с *г*е глубокой
В любви...

И так — до конца алфавита. Затем в игру вступает жена и в своем монологе предохраняет мужа от пороков, которые губят семейное счастье. Вот ее поэтический букварь:

А — в слове *а*д и часто *а*дом
Жене бывает самый кров,
Коль муж бранчлив и бестолков,

(Здесь буква *бе*), когда он *взглядом*
Владыки смотрит на жену —
(Вот *ве* тебе)...

И опять — до последних букв алфавита.

Чтобы соревноваться в подобного рода версификации, нужно обладать незаурядной стихотворной техникой, и предполагать, что такие игры были в обиходе крестьянской семьи, в высшей степени наивно. И все же подобные поэтические состязания не были у Лопе искусственным украшением жизненной прозы. Шутливые турниры возникали во время народных праздников, иначе Касильда не сказала бы о своем «букваре», что он «встарь... был сложен».

Поэтические состязания могли принимать у Лопе де Вега самые разнообразные формы. Например, в комедии «Умный у себя дома» ставится условие:

...Блюдо
Должно тому достаться, кто при всех
Сплетет получше небылицу.

И рассказывались небылицы, одна другой фантастичней и нелепей.

Подобные эпизоды образовывали как бы собственные ячейки действия и, «вмонтированные» в основной сюжет, разнообразили ход представления. Если в сценариях комедии дель арте существовали трюковые лацци, то в испанской комедии существуют «лацци» стихотворные, когда комический персонаж, остановив действие, потешает публику веселыми стихами, сыплет бесконечные сравнения:

Я подпись этого письма,
Я ножи этого кинжала,
Я рукоятка этой шпаги,
Я камень этого забора,
Я пляска этого танцора...

(«Собака на сене»)

На этом же приеме нанизывания риторических фигур построены и «поэтические клятвы». Слуга Мартин в «Награде за порядочность» начинает свою клятву словами: «Пусть не видеть мне Мадрида...», и этих «пусть» в его монологе — четырнадцать. Комический любовник Рамиро («Верное вместо гадательного») заявляет, что вернется к даме лишь в том случае, если... тут следует тринадцать несбыточных и малоприв-

влекательных «превращений», и перечень их завершается следующим образом:

И если в конце концов
Я в женщину обращусь,
Что хуже всего для мужчины,—
Тогда лишь сюда я вернусь!..

(Перевод О. Савича)

Лопе де Вега часто пользовался поэтическими импровизациями для сатирических выпадов, когда действие останавливалось и грасиозо, по древней традиции площадных шутов, отпускал в публику соленые шутки. Так, слуга Фабио в «Уловках Фенисы», взяв тему: «Все служат так или иначе», рисует череду служащих — от короля до мужика и делает своей мишенью сеньоров, которые служат

...остриями шпаг,
Отвагою и безрассудством,
Послушливым дубовым лбом
Иль тихим вкрадчивым словцом,
Угодничеством, лизоблюдством...

(Перевод В. Булаевского)

Сатирическое отступление могло быть посвящено и какому-нибудь пороку, например всеобщей лживости. Слуга Тельо говорит:

Ложь у всех вошла в обычай.
Я же не преувеличу —
Право, все почти что лгут.

(«Без тайны нет и любви».)
Перевод Вяч. Иванова)

В длинный список лжецов попадают даже лирические поэты и живописцы, льстящие своим заказчикам. И рефреном проходит вывод:

Больше никому нет веры...
Час от часу хуже, хуже...
Дело ясно! Все лжецы.

Но, вводя подобного рода поэтические отступления, поэт строго следит за тем, чтоб действие не прерывалось

...чем-нибудь таким,
Что замысел первичный нарушает.

Говоря далее о комедии, Лопе замечает:

Она должна такую быть, чтоб часть
Была в ней неразрывно с целым слита.
(«Новое руководство к сочинению комедии».
Перевод О. Румера)

«Часть», которую составляют поэтические отступления, у Лопе прочно связана с «целым», и описание, восполняющее действие, значительно расширяет картину изображаемой действительности. Поэтому столь значительное место занимают в комедиях Лопе типовые или групповые портреты (например, тип бездельницы аристократки в рассказе крестьянки Антоны или групповое изображение различных видов дураков у крестьянина Хихоте в комедии «Умный у себя дома»).

Красочны у Лопе и поэтические описания городов и пейзажей Севильи, диковинных садов и роскошных дворцов Толедо, красавицы Валенсии. Очень выразительны описания костюмов. Поэт выступает своеобразным «декоратором» и «костюмером».

Когда за минуту до появления командора о нем говорилось:

На этом юноше бесстрашном
Кафтан зеленого был цвета
С богатым золотым шитьем,
И только наручи виднедись
Сквозь откидные рукава,
Застегнутые на шесть петель... —

(«Фуэнте Овехуна».
Перевод М. Ловинского)

то и самый костюм актера должен был казаться ярче.

Живописание словом является для Лопе де Вега важнейшим средством воздействия на воображение зрителей.¹ У него слушанка может сказать своей хозяйке:

Под вашим, госпожа, окном
Два солнца, золотым огнем
Лучась, сверкая, мчатся рядом...

(«Умный у себя дома».
Перевод В. Булаевского)

И это будет значить, что проехали на конях двое идальго.

¹ Пидаль пишет: «Сердцу Лопе было особенно любезно старое сравнение: «Живопись — это немая поэзия; а поэзия — живопись, которая обладает даром речи» (Рамон Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 714—715).

А хозяйка-крестьянка (Антоня), желая выразить свою холодность к их ухаживаниям, заметит:

...Честь моя не вступит в споры
С лукавым говором подков.

То, что с позиций позднейшего реализма покажется надуманным и напыщенным, воспринимается в поэтическом мире театра Лопе как непрременная деталь его стиля. Тут щедрость поэтической речи, ее метафорическая насыщенность, смелость и яркость образных построений имели самоценное значение и не нуждались в бытовой мотивировке. Важнее было то, что Инесса восторгалась всадниками, а Антоня решительно отказывала их домогательствам, и чем ярче был поэтический образ, тем выразительней становилось различие двух женских характеров.

Богатая, развернутая метафора могла заменить подробное описание драматического события. Персонажи Лопе, наделенные сильным поэтическим воображением, легко брали на себя роль «живописцев словом». Так, Кассандра, желая выразить благодарность Федерико, пришедшему ей на помощь в момент, когда ее карета опрокинулась при переезде через реку, говорит ему:

Шторм минул, коль блещут реи
Ночью язычками света.
Вот к чему сравненье это:
Свет мой — вы, моряк, — сама я,
Бездна моря — глубь речная,
Шторм — беда, корабль — карета.

(«Наказание — не мщение».
Перевод Ю. Корнеева)

Развернутая метафора может звучать и шутивно:

Когда красавица идет,
И все в ней блеск и дуновение,
То, кажется, корабль плывет,
Гонимый ветром обольщенья.
.....
Верх мачты — шея, а коса
И пена кружев — паруса,
В которых ветер вьется, реет.
Нахдынет воздух на мгновение —
Она живет, она летит;
А ветра нет, и все в ней спит, —
Порыв приводит их в движенье.

И все они, чуть ветер стих,
Подобны кораблю в покое:
Ведь ветер — это что такое?
Он истинная сущность их.

(«Уехавший остался дома».
Перевод М. Казмирова)

Произнося этот монолог, актер, наверное, становился на край сцены и обращал свою метафору-шутку прямо в публику. Поэзия могла как бы покинуть сюжет и «действовать» самостоятельно — композиция испанского спектакля это допускала.

Но монолог, построенный на развернутой метафоре, мог быть и самой сердцевиной действия. «Девушка с кувшином» донья Мария, оказавшаяся в положении крестьянки (Исавель) и настороженно принимающая любовь идадьго дона Хуана, говорит, обращаясь к своему кувшину, а по существу к самой себе:

Мой кувшин, терпи да слушай!
Часто по воду ты ходишь,
А повадился к фонтану —
Можешь голову сломить.
И чего тебе бояться?
Носик, ручка ль отобьется...
Да ведь ты простая глина:
Скромно жди своей судьбы.

(Перевод Г. Щепкиной-Куперник)

Образ глиняного кувшина проходит через всю пьесу. Дон Хуан, повстречавшись с крестьянкой у колодца и испив из ее кувшина, говорит:

Волшебный яд таил кувшин,
Я выпил яд неосторожно.

Этот же образ появляется и в финале комедии, когда герой объявляет о своем решении предпочесть дворянке донье Анне — крестьянку Исавель.

Почему могла природа
Вместо вазы драгоценной,
Изукрашенной богато,
ЗаклЮчить в сосуд из глины
Душу дивную такую?

Героиня комедии действовала под видом крестьянки, и естественно, что центральным образом пьесы был предмет деревенского обихода. Поэтическая тональность в комедиях Лопе всегда предопределена средой и атмосферой действия. Так,

Антон из комедии «Умный у себя дома», верная своему супругу-крестьянину, верна и образному строю народной поэзии. Ей чужды не только докучающие идалго, но и самая поэтическая лексика «двух солнц». Образная система ее речей иная:

Зачем мне трели соловья?
Я квочка, и привыкла я
Лишь к пенью петуха простого.

Но стихия крестьянской поэзии — это не только красочная «проза», противопоставленная пышной риторике аристократической музыки. Народный романс таит в себе чарующую нежность и задушевность, он полон «трелей соловьиных» и «нежного созвучия свирели».

В «Мадридских водах» трогателен печальный рассказ Белисы о соблазнах любви, эта своеобразная поэтическая новелла-признание, выдержанная в размере народного романса. Дуэнья догадывается о беременности девушки, и та в спокойных напевных ритмах, в простой, почти разговорной манере, повествует о своей встрече с Лисардо и о том, к чему она привела:

И однажды с мидым
Встретилась беспечно
В Сото, где струится
Мансанарес светлый.

.
Хоть ко мне Лисардо
Полон был почтенья
И со мной вел только
Нравственные речи,
Кончилось печально
Для меня все это,
Ибо отравила
Утренняя свежесть
Кровь мою так сильно,
Что и в самом деле
Хворою я стала
С этого мгновенья,
Что с тех пор я так
Стражду от болезни,
Как еще ни разу
Не страдала прежде.

.
Ибо повернуло
На четвертый месяц
С дня, как я, на травке
Лежа, заболела.

(Перевод Ю. Корнеева)

Но то, что было названо «новеллой-признанием», можно назвать и лирической песней — так музыкален строй повествования Белисы.

В иных случаях (например, в «Мадридских водах») Лопе открыто пользуется приемами музыкального построения дуэтов и трио, когда, например, заданная тема: «Шепните, ветры, милой, что спать не время» — исполняется сначала двумя кабальеро в лирическом ключе (скажем, в теноровой и баритональной партиях), а затем эта же тема звучит юмористически в партии слуги. И в целом складывается своеобразный драматический трехголосый мотет.

Драматическая и музыкальная функции слова, сливаясь, образуют сложнейшую полифонию стихотворных размеров испанской комедии. Богатейшая метрика национальной поэзии вместе с классическими и итальянскими стихотворными размерами необычайно расширяла и разнообразила звуковой ряд стихотворной речи Лопе де Вега. Virtuозно пользуясь всем этим «инструментарием», драматург находил для каждого эмоционального поворота действия наиболее точный поэтический строй речи.

Было бы очень интересно проследить закономерности чередования таких типовых размеров испанской поэтической комедии, как романсная форма, форма редондильи, кинтильи, терцины, децимы, октавы, сильвы или сонета.¹

Сам Лопе придавал сменяемости этих размеров большое значение. Он писал:

Размер стихов искусно приспособлен
Быть должен к содержанию всегда.
Для жалоб децимы весьма пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествованье требует романсов,
Особенно ж идут ему октавы;
Уместны для высоких тем терцины,
Для нежных и любовных — редондильи.

(«Новое руководство
к сочинению комедий»)

Конечно, такое распределение размеров по темам не надо воспринимать ригористически. М. Донской, один из лучших переводчиков с испанского, указывает, что формы стиха у Лопе

¹ Характеристику этих форм читатель может найти в послесловии В. Узина к изданию: «Fuenteovejuna» Lope de Vega. М., 1952.

де Вега сменяются «часто, непринужденно и не всегда мотивированно».¹

Конечно же, испанские актеры чутко улавливали все эти ритмические переходы и, оттеняя их интонационно, добивались яркости и динамики чувств. Особенно интенсивно звучали переживания, переданные в форме сонета.

Обладая очень жесткой формой в четырнадцать строк — две строфы по четыре строки и две по три с обязательным чередованием рифмы по схеме abba, abba, cdc, dcd, — сонет уже по одной этой причине выделялся в общем стихотворном потоке. В пьесах Лопе де Вега обособленность сонета определяется тем состоянием психологической самопогруженности, в котором находится произносящий его персонаж. В действенном развитии сюжета, в динамике поведения героя как бы наступает пауза, герой остается один, сам с собой, и переживаемое им чувство естественно выливается в чеканную форму сонета.

Сонет, созданный итальянскими стихотворцами нового времени, получил широкое распространение во всех национальных литературах Ренессанса, но не смог проникнуть ни в одну (кроме испанской) драматургию. Шекспир, написавший более ста великолепных сонетов, не ввел его ни разу в текст своих пьес. Заговори сонетами Гамлет или Джульетта, их речь показалась бы искусственной. В испанской же комедии, с ее открытой, нескрываемой поэтичностью сонет был не только возможным, но и чрезвычайно существенным элементом общей композиционной структуры комедии, являлся своеобразной «сценической цезурой»; внешнее действие как бы приостанавливалось, и обнажалась сердцевина внутренней жизни героя.

О том, как велико значение сонетов в композициях Лопе, можно судить уже по самому их количеству: в переведенных на русский язык пьесах содержится до шестидесяти сонетов. Но тут надо сделать оговорку. Пьесы подчеркнуто авантюрного толка, написанные в ключе «Селестины» («Молодчик Каструччо») или имеющие ярко выраженный плутовской характер («Чудеса пренебрежения», «Мадридские воды»), — сонетов лишены. Отсутствуют они и в пьесах героического плана, близких к трагедиям или к легендам («Звезда Севильи», «Глупая для других, умная для себя», «Нет знатности без денег»). Встречаются у Лопе и комедии, где сонет присутствует, но не

¹ М. Донской. Как переводить стихотворную классическую комедию.— В сб.: Мастерство перевода. 1970. М., 1970, с. 206.

входит в общий стилевой строй произведения; он является скорее деталью, характеризующей определенное действующее лицо. В «крестьянских» пьесах — «Периваньес и командор Оканьи», «Умный у себя дома» — сонеты произносятся персонажами дворянского происхождения, и это как бы служит лишним доказательством «инородности» этих героев.

Сонет в комедиях Лопе выполняет двойную функцию: он и «сгусток переживаний» героя, и наиболее «чистая», самоценная форма поэзии; герои раскрывают в сонетах свой интимный мир, свои заветные мечты и при этом открыто увлечены поэтическим творчеством.

Не скрывая искусственности этой стихотворной формы, Лопе требовал от нее естественности слога и ясности содержания. В «Дурочке» один из кабалеро — Дуардо читает сочиненный им сонет довольно туманного свойства. Разумная героиня пьесы Ниса замечает:

Понятным должен быть язык,
Хотя бы замысел был сложен.

Это слова самого Лопе, который в другом месте, устами другого героя, скажет с открытой иронией:

Просто он поэт той школы,
Чей туманный и тяжелый
Слог слывет у нас за новый.

(«Наказание — не мщение»)

Высмеивая «культистскую школу», представленную поэзией Гонгоры и сделавшую сонет сугубо изысканным и манерным, сам Лопе достигал в этой поэтической форме поразительной простоты, ясности мысли и слова.

Конечно, и у Лопе встречаются порой сонеты с усложненной образной системой. Но в таких случаях изысканность стихосложения служит средством характеристики героя. Так, аристократка донья Анна, которая слывет в своем кругу поэтессой, начинает свой сонет в традиционной пасторальной форме:

Тот, кто Фелиду любит, ей не мил,
Кто с ней жесток, того Фелида любит.

В том, что под именем Фелиды скрывается сама донья Анна, сомнения быть не может, и дон Хуан, понимая это, отвечает сонетом же (повторяется прием поэтических соревнований и импровизаций), который уже прямым образом включен

в действие. Полюбив крестьянку Исавель, юноша признается в этом бывшей даме сердца. Форма сонета позволяет ему говорить иносказательно; переводя реальное в сферу поэтического, он тем самым облегчает свою задачу. Рассказ о чувствах обретает форму поэтической игры: прежде чем произнести сонет, дон Хуан говорит: «Позвольте с мыслями собраться»... А затем уже приступает к сочинению своего сонета: «Я девушку увидел у бассейна...»

Выслушав дона Хуана, донья Анна замечает: «Плохой сонет!» Поэтическая игра продолжается, но ясно, что дама бракует сонет потому, что гневается: ее предпочли простолюдинке.

Выразить через сонет свое чувство — постоянное стремление героев Лопе, и поэт порой показывает самое движение страсти к ее метафорическому выражению. «Любовь и скорбь теснят мне грудь», — признается донья Анхела в комедии «Награда за порядочность» и тут же переходит к форме сонета. Интимное переживание укрупняется: сопоставленное с кораблем, единоборствующим с ветрами, оно обретает в сонете героическую окраску.

Прислушаться к биению своего сердца герою (или героине) бывает одновременно и тревожно и радостно. Отсюда драматический накал сонета, и отсюда очарование его внутренней гармонии. Возникая в критический момент действия, сонеты Лопе фиксируют душевную смятенность героя, внутреннее борение порыва и сдержанности.

Так, живя в стремительном водовороте лицедейства, плутуя и шая, героиня комедии «Ночь в Толедо» как бы застывает на мгновение, чтобы выплеснуть свой «сонет отчаяния», дать выход сердечной муке и, почти не веря в возможность победы, вновь ринуться в бой за счастье.

Драматизм сонета порой достигает такой силы, что в нем слышны два голоса. Душа разрывается надвое: ведь пожертвовать любовью так же тяжело, как и расстаться с надеждой.

Приоткрывая затаенный мир героя, сонет одновременно вводит в действие «противную сторону» — партнера, прямую причину драматических переживаний. Хотя у Лопе можно найти и непосредственную «встречу» сонетов героя и героини. Так появляется еще одна форма поэтического дуэта, а объяснение в любви приобретает особую прелесть: происходит встреча двух одаренных натур.

При всем благородстве и строгости формы, сонет, существуя внутри комедии, не мог полностью изолироваться от ее об-

щей атмосферы, поэтому у Лопе нередки и юмористические сонеты. Слуга Тристан в кратком монологе в четырнадцать канонических строк грозитя расправиться с авантюристкой Фенисой («Уловки Фенисы»). Назвав ее «обманщицей проклятой», «лукавой кошкой» и «хищницей породы вороватой», он так заканчивает свой сонет:

Мы счеты полностью в недолгий срок сведем,
И шкура, что с тебя сдеру я в день расплаты,
Для скряги старого послужит кошельком.

Комическая форма сонета была его пародийным вариантом; такими поэтическими пассажами обычно «награждались» за свой пыл неудачливые любовники. Толкующие об одном и том же, но с вариациями, эти непризнанные воздыхатели были столь же не признанными поэтами. Так было с Лисандро, Валерью и Отоном в «Валенсианской вдове», с Финео, Поручиком и Капитаном из «Ночи в Толедо», причем в финале последней являлась еще пара поклонников и уже в два голоса сочиняла свой сонет, доводя торжественный стих до буффонного трюка.

Но и в «перелицованном» виде сонет должен был свидетельствовать горение страсти, высокий строй чувств.

Целиком принадлежа стихотворному искусству, сонет с особой очевидностью выявляют царящую в драматургии Лопе де Вега сферу поэзии, но, подчиненный стремительному потоку действия, он вбирает в себя значительное психологическое содержание и становится важнейшим моментом драмы.

Сфера поэзии в комедиях Лопе питается миром переживаний. По существу, она является формой душевной жизни, как театральность — формой практической деятельности героев.

СФЕРА СТРАСТЕЙ

В основе пьес Лопе лежит тщательная разработка психологической жизни героев, тончайшая нюансировка развития страстей. Но воспринимать эту «музыку чувств» нужно не изолированно, не как обособленный психологический ряд, а в контексте «театра» и «поэзии». Если же упустить из виду взаимосвязанность «сфер», то можно за театральностью и поэтичностью чувств героев Лопе не уловить их глубокой человеческой

правды, а увлекшись правдой переживаний, не заметить их игровую и поэтическую природу.

Надо сказать, что в вопросе о психологизме комедий Лопе де Вега существуют две прямо противоположные точки зрения. Так, характеризуя «Валенсианскую вдову» и говоря о комедии «плаща и шпаги» в целом, очень серьезный литературный критик В. Гриб замечает: «Как марионетки, умеющие сделать два-три движения, если дернуть какую-то ниточку, герои «Валенсианской вдовы» наделены двумя-тремя простейшими реакциями, которые возникают совершенно автоматически, «по нитке», стоит только персонажу очутиться в соответствующей ситуации».¹ Совсем иное об этой же комедии Лопе пишет другой весьма сведущий автор — К. Державин: «Точность психологического рисунка, глубина понимания человеческих чувств, острота индивидуальных характеристик, глубокие коллизии переживаний, подлинный реализм в трактовке человеческой души и ее страстей...»²

Первый исследователь (и он совсем не одинок) считает персонажей лирических комедий Лопе де Вега «испанизированными масками *commedia dell'arte*», а второй (тоже имеющий немало сторонников) находит здесь подлинный реализм в трактовке страстей.

Где же истина?

Неверны обе точки зрения, и корень ошибок здесь общий: нельзя подходить к комедиям Лопе с чуждыми им мерками, нельзя ни третировать героев испанской ренессансной комедии за то, что они лишены «психологии» в духе реализма XIX века, ни восхвалять их за это не присущее им свойство.

Повторяем: «сфера страстей» в испанской комедии не может быть верно воспринята вне сфер театра и поэзии. Мы уже убедились в том, что кавалеры и доньи, равно как крестьяне и крестьянки, на испанской сцене обладают внутренней потребностью переселяться из мира действительности в мир фантазии и мечты, что страсть их, сохраняя свою земную природу, неотделима от порывов к идеалу. Поэтому дамы и кавалеры тут перебрасываются чарующими сонетами, а крестьянин и крестьянка могут состязаться в составлении «алфавита любви».

¹ В. Р. Гриб. Избранные работы. М., 1956, с. 292—293.

² Конст. Державин. «Валенсианская вдова» и комедия любви у Лопе де Вега.— В кн.: Ленинградский государственный театр комедии. «Валенсианская вдова». Л., 1939, с. 26.

Любовь героев Лопе тем и увлекательна, что она на грани быта и грезы.

В комедии «Валенсианская вдова» это видно особенно отчетливо. Поначалу в комедии все реально и даже прозаично: молодая особа после смерти мужа в трауре, ей невыносимы назойливые ухаживания пошлых воздыхателей. К тому же она остерегается нового брака, опасаясь попасть в кабалу мужа деспота или прощелыги. Леонарда (так зовут вдову), живя уединенно, «ограждена от суеты воображенья».

Но, встретив на прогулке прекрасного кабальеро, молодая женщина загорается к нему любовью.

Чтобы избежать огласки своего чувства и лучше приглядеться к юноше, Леонарда идет на хитрость — их встречи должны происходить под покровом ночи, а кабальеро будут приводить в ее дом с повязкой на глазах, сама же вдова во время свиданий останется в маске. Затевается игра в романтическом духе: воображение Леонарды явно вырвалось из своих тенет. Благо, что в Валенсии «сейчас объявлен маскарад» и можно незаметно включиться в общую игру.

Температура действия самая высокая. Карнавальная свобода позволяет пренебречь условностями света. Первое же свидание завершается жарким поцелуем. Камило (так зовут юношу) на седьмом небе. Психологическая сторона ситуации ясна: тайная любовь вывела Леонарду из печальной вдовьей доли и, придав ей смелость, дала возможность остаться незапятнанной, а Камило такая любовь возвысила над пошлостью заурядных амурных утех, когда в любви приходилось «делить, бог знает с кем, свой пай».

Легко отделавшись от пошловатой Селии, юноша испытывает восторг впервые познанного чувства:

Она невидима, а я
Сведен с ума и околдован.

(Перевод М. Лозинского)

Любви-забаве противопоставлена любовь-судьба. В «Валенсианской вдове» драматург лишь намечает эту психологическую ситуацию, но одержимость Леонарды и Камило друг другом и пренебрежение к другим охотникам до их сердец рождается из ощущения значительности, «судьбинности» посетившего их чувства.

Но мрак тайных свиданий, спасая честь дамы, превращает ее самое в некое ночное видение, в Диану. И Камило, оста-

ваясь верным ей, уже начинает досадовать: ведь ему приходится «считать и получать в потемках недостоверные монеты».

Встретив Леонарду на прогулке (и не признав в ней Диану), он вторично влюбляется в одну и ту же особу и невольно обращает реальную женщину в счастливую соперницу своей ночной дамы. Возникает достаточно сложная психологическая коллизия: Леонарда ревнует... к самой себе, она глубоко оскорблена Камило, — как он смеет выражать свои восторги другой (новой) женщине, а не той, с которой разделяет любовь в ночные часы! В смятении и Камило: образ Дианы живет в его душе, но доколе он, жаждущий полного и живого чувства, будет предаваться маскарадной игре и любить «даму без лица»? В раздражении юноша называет свои ночные встречи «чепухой».

И выясняется, что «любовь под маской», «любовь в полумгле», эта чарующая «греза наяву», по существу, лишь праздная затея. «Обожествленное на ощупь» — не столь уж высокая форма обожествления. Это понимает даже служанка, говорящая своей романтически настроенной госпоже:

Любовь приходит через зренья,
А через руки не придет.

Оказывается, мгла, спасающая честь дамы, оскорбительна для самой любви: сохранить связь в тайне это еще не значит возвышенно любить. Напрашивается другой вывод: там, где нет подлинно человеческих отношений, чувственное начало начинает преобладать над духовным.

Итальянская новелла, из которой Лопе де Вега заимствовал свой сюжет, этого и не скрывала. Она называлась: «О том, что сделала богатая, благородная и весьма красивая дама и как хитро удовлетворила она свою потребность, оставшись вдовою и не желая ни снова выходить замуж, ни сдерживать свои вожделения». Но не этой цели добивалась героиня Лопе де Вега. Да и ее партнеру с самого начала была не по душе эта «любовь вслепую».

И только тот в любви вкушает
Весь аромат ее, кто зряч,
Кто, наслаждаясь, созерцает.
Слепец, — каким я скоро буду,
Исполнив дамскую причуду, —
Восторг любовный познает
Не более, чем грубый скот.

Так живое переживание приводит к поэтической метафоре — к сопоставлению тьмы и света; тут главный поэтический образ комедии, емко вбирающий в себя эмоциональную контроверзу двух типов страсти.

Гимном высокой любви и свету можно назвать монолог Камило:

Я вправе вас сравнить со светом,
Который мне всего милей,
И, будь хоть изредка светлей,
Я был бы счастлив в мире этом.
Свет — высший дар и самый ясный
Из всех, какие небосвод
Земле ниспосылал с высот. . .

Леонарде же, предпочитавшей свету мрак, приходится испытать и «мрак любви» — ревность. Но недоразумение выяснено. Свет вытеснил мглу, Леонарда — Диану. Мечты и реальность сомкнулись, торжественно объявлено о браке той четы, «где рядом честь и красота».

Сколь ни хитроумен сюжет «Валенсианской вдовы», но догадаться о том, что «тень» и «плоть» дамы сольются и поэтическая греза станет реальностью, было нетрудно. Загадка пьесы заключалась в другом: как, каким образом все это произойдет? Интерес вызывала уже не только игровая ситуация, но, прежде всего, внутренние «побудители» действия, движения страсти.

Внезапно вспыхнув —

Нет, больше я не в состоянье
Сгорать, в мучительном пыланье,
Неутолимою мечтой! —

страсть Леонарды давала действию изначальный мощный толчок. Но ситуация усложнялась: плутовской замысел грозил опорочить честь дамы и вдобавок порождал неожиданное соперничество между ее «тенью» и «плотью». Это обстоятельство, естественно, переводило действие в психологический план, поэтому движение сюжета уже зависело не от дальнейших хитроумных затей, а от поворотов в душах героев. Таким образом, внутри основного фабульного кольца возникал двигательный механизм (не побоимся анахронизма) «внутреннего сгорания».

Задумав остроумный план ночных свиданий, Леонарда добилась своей цели, но, как мы видели, победа грезы таила в себе и поражение — эфемерная любовь оказалась вытесненной

у Камило реальным чувством. И парадокс заключался в том, что свою вторичную (реальную) победу героиня воспринимала как катастрофу и уже готова была отказаться от любви. Комплекс ее переживаний достаточно сложен и по-своему драматичен, но в ситуации, когда Диана знает, что ее соперницей является она сама, ее тревожения приобретают острокомический характер.

Психологически усложненными (и одновременно комедийными) оказывались и переживания Камило. Юноша, попавший в чарующий мир романтической грезы, должен был его покинуть (и не без сожаления) во имя естественной жажды живой любви, но «спуск» с неба на землю тоже был кажущимся поражением и лишь усиливал радость обретения идеала во плоти.

При всей вымысленности (новеллистичности) истории о ночной даме сами порывы страстей — от мечты к реальности и обратно — сохраняли строгую внутреннюю логику, «в предлагаемых обстоятельствах» они были истинными.

Постоянное движение стилового маятника от реального к идеальному, от воображаемого к конкретному указывало на внутреннее тяготение обоих этих начал к слитности.

Собственно в этом и заключается главная поэтическая идея «Валенсианской вдовы», произведения по-своему уникального. Оно автобиографично и поэтому представляет особый интерес.

Комедия эта была посвящена Марте де Неварес Сантойо — последней и сильнейшей страсти поэта. Встретив Марту в 1619 году, Лопе де Вега прославил ее, приблизив к ее характеру образ главной героини «Валенсианской вдовы» (редакции 1619 года)¹ и открыто выразив в пространном посвящении свой восторг перед этой женщиной: «Зеленые глаза, черные ресницы и брови, густые вьющиеся волосы, рот, приводящий в смятение всех, когда он смеется, белые руки и стройная благородная фигура». Обладая несравненной красотой, Марта де Неварес еще и пишет стихи, играет на гитаре, поет, «вознося души тех, кто ее слушает, в поднебесную высь», и танцует так, что «вихрем своей пляски увлекает за собою все глаза, а своими тувельками попирает все желания».² В сонетах, написанных в ее честь, Лопе называл свою даму сердца Амарилис, а в новеллах, для нее со-

¹ Первая редакция «Валенсианской вдовы» была создана до 1604 года.

² Цит. по ст.: К. Державин. «Валенсианская вдова» и комедия любви у Лопе де Вега. — В кн.: Ленинградский государственный театр комедии. «Валенсианская вдова», с. 18—19.

чиненных, обращался к ней, по ренессансному литературному канону, как к госпоже, чьих повелений он не имеет права ослушаться.

Так Лопе де Вега из Марты де Неварес сотворил свою Лауру, но с той разницей, что, высоко чтя даму своего сердца, поэт испытывал к ней и земную страсть, любил ее сперва тайно (воспоминания об этой любви и были запечатлены в образе ночной Дианы), а затем (после смерти мужа Марты) открыто — вступив с нею в брак и имея от нее детей. . .

Так любят в комедиях Лопе друг друга Альдемаро и Флорела, Периваньес и Касильда, Леонарда и Камило. Земное чувство неотделимо у них от поэтической воодушевленности, чувственное начало слито с духовным.

Если же страсти пребывают в пьесах Лопе в своем обнаженном виде и лишены духовности, то герой или героиня вообще обходятся без «психологии».

Такого рода персонажи представлены в комедии «Причуды Белисы», наиболее прозаичной, самой «черной» в репертуаре Лопе де Вега.

Вдова Лисарда — владелица огромного капитала, отдающая деньги в рост; ее дочь Белиса — избалованная, вздорная и жестокая девица; сын Хуан — картежник, мот и распутник. И вот в это семейство попадают двое молодых людей — Фелисардо и Селия, которые вынуждены скрываться под видом рабов-мавров Педро и Зары.

Фелисардо — воплощение благородства, ума, красоты и верности; столь же прекрасна и добродетельна Селия. И хотя молодая пара принадлежит к знатному дворянскому роду, в пьесе, по существу, возникает противопоставление высокого строя чувств рабов грубой чувственности, цинизму и душевной нищете господ.

Владея огромным богатством, члены семьи Лисарды считают, что им все дозволено. Вбалмошная Белиса влюбляется в красавца раба Педро, но презирая себя за это и ревнуя к Заре, требует, чтобы рабам наложили на лица клейма: изуродовав их красоту, она излечит свою влюбленность.

Влюбляется в Педро и сама Лисарда. Ее тоже беспокоит мысль о собственном достоинстве, но в вопросах «чести» она не столь щепетильна и потому собирается сделать Педро своим мужем. Чтобы обезопасить себя от конкурентки дочери, она делает вид, что согласна выполнить ее каприз, но клейма не выжигаются, а рисуются на лицах рабов: не безобразить же своего

будущего супруга! В этой игре страстей участвует и дон Хуан. Он задумал овладеть Зарой и даже жениться на ней. Узнав об этом, мать заявляет:

Оставь, оставь ты эту мавританку
И не старайся соблазнить ее!
Ведь это может стоить нам и чести,
И денег, да и денег.

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Там, где атрофировано (уравнено с деньгами) чувство чести, естественно и преступление. Проведав о том, что Педро и Зара не рабы, Белиса велит заковать их в цепи. На Фелисардо надевают ошейник и кандалы, а Селию собираются раздеть догола и пытаться «плетьми и кипящим салом».

Причуды Белисы — это ее необузданное своеволие, злокозненность поведения, когда любая прихоть должна стать законом для других. Такой вздорный, жестокий нрав воспитан у Белисы с детства. Вспоминая эту пору, она говорит, что из «Восточных Индий» (то есть из американских владений) в их дом бесконечным потоком лилось золото и серебро и отец, конквистадор и грабитель,

...меня балауя,
Не жалел он денег
На мои наряды,
На мои уборы.

Белиса — самая вульгарная, бездуховная героиня Лопе. Воспылав страстью к рабу, она жаждет лишь физического сближения. Никаких тревог ее душа не испытывает. Душевные бури в этой семье разыгрываются только в том случае, если на пути желаний встают преграды. Тогда ярость достигает таких пределов, что дочь в бешенстве ревности громко позорит мать и готова убить предмет их общей страсти; сын грозит покинуть мать, препятствующую осуществлению его планов, а мать проклинает детей и хочет лишить их наследства.

В этой клоаке разнузданных страстей хранят нравственное достоинство только Фелисардо и Селия. В ответ на очередное оскорбление — «собака» — Фелисардо кричит в лицо дону Хуану:

Пусть сам хозяин побойтся.
Собака может ведь взбеситься
И очень больно укусить.

Слова эти, сказанные от имени раба-мавра, должны были прозвучать во времена Лопе очень сильно.

К финалу комедии разборчивая невеста Белиса все же выходит замуж — «жертвует собой» циничный Элисо. Его мораль вполне определена:

Богатство нам весьма пригодно:
Оно ведь в силах силы дать,
Чтобы терпеть, чтобы страдать
И жить с женою сумасбродной!

Необузданные страсти и циничная расчетливость — вот и все душевное богатство. Но эта примитивность и пустота героев, конечно же, не от несовершенства художественного метода драматурга. Там, где царят низкие страсти, молчит внутренний мир.

Чтобы получить верное представление о «психологической вместительности» героев Лопе, обратимся к самой популярной его комедии — «Собака на сене».

В пьесе действенный, чисто театральный зачин: графиня Диана ночью гонится со шпагой в руке за «ворами», пробравшимися в ее дом. (Позже станет известно, что это ее секретарь Теодоро, идущий со свидания, и сопровождающий его слуга Тристан.) Здесь и откровенно театральная развязка: переодетый Тристан является к полоумному старцу маркизу Лудовико и уверяет последнего, что Теодоро — его пропавший сын; такой плутней Тристан добывает своему безродному господину необходимый для брака с графиней дворянский титул.

Еще отчетливей в «Собаке на сене» выражено поэтическое начало. Достаточно сказать, что в этой комедии наибольшее число сонетов — девять.

И все же тут царят не Мельпомена и Аполлон: потеснившись, они уступают место малоприметной, но многозначной богине Психе, владычице затаенного, внутреннего мира человека.

Поэт уже умел заставить театральное многолюдье следить за сменой душевных состояний героев комедии, за подъемами и спадами их эмоциональной жизни. Именно движение страсти стало теперь главной пружиной действия. Это тем более примечательно, что всего за двадцать-тридцать лет до «Собаки на сене» человеческие переживания изображались на сцене в виде аллегорических фигур, нашептывающих герою ту или другую страсть, а движение этих страстей было столь произвольным, что героя бросало (по прихоти сюжета) от слащавой нежности к кроважидным порывам.

«Собака на сене» примечательна глубокой разработкой психологических мотивировок, тонкой внутренней взаимосвязанностью поведения героев — именно здесь ключ к пониманию изменчивости взаимоотношений Дианы, Теодоро и Марселя. Если же этого не учитывать и иметь в виду только фактическую сторону дела, то можно легко спутать все линии пьесы: превратить Диану во владетельную особу, властью своей отбивающую любовника у служанки, а Теодоро — в циничного авантюриста, готового бросить свою возлюбленную ради заманчивой перспективы жениться на графине. При такой трактовке поэтические герои комедии становятся отрицательными персонажами, а служанка Марсела возводится в ранг страдальцы. Нужно ли говорить, что подобного рода произведения Лопе де Вега не писал.

Исходная психологическая ситуация комедии такова: полюбив своего секретаря, но не решаясь выйти за незнатного человека замуж, графиня Диана де Бельфлор препятствует его женитьбе на служанке Марселе. Эта ситуация — ни себе, ни другим — дает возможность поэту то завязывать, то обрывать психологические нити, непрерывно ставя героев то в комическое, то в драматическое положение.

Графиня Диана — богата и знатна, молода и красива. Она вдова, но о покойном муже в пьесе не упоминается. Надо полагать, что Диана вышла замуж не по любви и, овдовев, обрела свободу, которой у нее не было в девические годы. Диана — заманчивая партия, и «тысячи сеньоров» жадно мечтают заполучить ее в жены. Но она увлечена Теодоро и мечтает:

О, если бы судьбе преобразиться,
Так, чтобы он подняться мог ко мне,
Иль чтоб я могла к нему спуститься!

Последняя строка многозначительна. Если Диана готова ради любви пожертвовать своей знатностью, значит, у нее самой сословных предрассудков нет, она лишь вынуждена с ними считаться.

Но мысль о союзе с Теодоро — только мечта. Реально героиня не может пренебречь законами чести, и ей приходится скрывать свои чувства. Она делает это до той поры, пока не возникает опасность потерять юношу. Но и сейчас открыть свое сердце она может только намеком. Диана призывает Теодоро и просит помочь ей написать письмо за свою подругу, якобы влюбившуюся в безродного юношу.

Психологическая емкость образа вдовушки из «Собаки на сене» уже в том, что он как бы вмещает в себя черты характера вдов из предшествующих двух комедий. Хотя в своей страсти Диана де Бельфлор не столь властолюбива, как Лисарда, все же и она пользуется своим положением госпожи, когда засаживает Марселу под домашний арест или, закатив Теодоро пощечину, решает его утешить денежным вознаграждением. Правда, и тот и другой поступок совершены в порыве искреннего чувства, но не будь Диана графиней, подобной вольности она себе не позволила бы.

Еще отчетливей сходство графини с Леонардой, и хотя тут дело тоже обходится без крайностей и реальная Диана де Бельфлор не встречается с возлюбленным под видом вымышленной Дианы, все же свои признания в любви она делает под маской подруги:

Ее томит и сна лишает
Любовь к простому человеку.

Ее возлюбленный не знает,
Что он любим, и робок с нею,
Хоть он умен, и очень даже.

Слово «умен» произнесено не случайно (своих аристократических поклонников Диана аттестует не иначе, как «один дурак, другой помешан») — умному человеку сказано о том, как трудно совместить любовь и требования чести, и тут же сделан прямой намек: чрезмерная робость секретаря неуместна и даже оскорбительна, ведь мужчина (а не женщина) обязан проявлять инициативу в любви. На этот счет у Лопе де Вега имеется даже специальное разъяснение. «Только мужчинам пристало быть настойчивыми в любви, тогда как женщины не должны подражать им в ухаживании и подстрекать их нежностью своих слов».¹

Но этот общий закон трудно выполним в ситуации «Собаки на сене»: ведь Теодоро не смеет и помыслить о любовных отношениях с графиней. Она же, подтолкнув своего секретаря к признанию, тут же гневается на него за то, что он вынудил ее первой это сделать.

Так образ Дианы приобретает еще одну психологическую грань: к сильному, цельному чувству и бдительной заботе о чести прибавляется досада за попранное женское достоинство.

¹ Лопе де Вега. Новеллы. М., 1969, с. 217.

Возникает натура сложная, интеллектуально утонченная, чуткая, крайне самолюбивая, а порой и вздорная.

Столь же непросто и Теодоро. Между госпожой и ее секретарем складывается психологический дуэт, построенный драматургом по комедийной схеме «журавль и цапля», при этом не лишенный драматических поворотов.

Деликатность сложившейся ситуации требует, чтоб партнеры, открываясь друг другу, бдительно следили за степенью своей откровенности: ведь сказав или сделав чуть более дозволенного, Диана запятнает свою честь, а Теодоро вызовет гнев своей госпожи. Но еще опасней для романтической пары пассивность и бездействие: из-за всякого рода условностей они могут потерять любовь.

Поэтому иносказание, полунамеки — важнейшее средство общения партнеров. И Теодоро понимает «тайнопись» Дианы, он человек тонкого ума и поэтического взгляда на женщин и любовь. Духовно он ровня Диане. Когда та требует, чтоб он дал свой вариант ее «чернового письма», то секретарь отвечает также сонетом, и это еще раз подчеркивает их духовную близость.

Но если с Дианой Теодоро тонок и возвышен, то с Марселой у него совсем иной язык. Тут он пользуется ходовыми стандартами любовных признаний. Да, собственно, изысканная поэзия чувств простодушную девушку и не интересует. Ей важен самый факт привязанности к ней Теодоро. Любовь тут не поднимается над уровнем фарсовых «амуров». Поэтому Теодоро вполне искренне говорит графине, что он «прекрасно прожить бы мог и без Марселы».

Мужское коварство тут налицо, но секретаря оправдывает то, что чувства к Диане пробудили в нем воображение, заставили его мечтать, «забыть покой и сон».

Теперь он произносит не шаблонные слова о «сиянии глаз», а сильный и страстный монолог о несбыточном счастье. Радость так и рвется из души Теодоро, и на этой эмоциональной волне слова складываются в гармонию сонетных строк: «Я грежу? Нет, все это лучше грез...»

Поэзия чувств уже давно сблизила Теодоро и Диану, но нельзя же Диане все время парить в небесах. Приятно в звучных строках сонетов славить всемогущую любовь и не тревожиться о чести рода, но ведь они обитают не в пасторальных рощах, а в реальной стране, в Неаполитанском королевстве, к тому же Диана де Бельфлор является представительницей старинного рода. Об этом забыть нельзя!

И Диана спешит вернуться на землю. В гордыне своей она даже полагает, что может силой воли пресечь страсть.

Любопытно, что желание «истребить любовь» появляется тогда, когда в душе воцаряется полная и радостная уверенность в любви Теодоро: отказаться можно только от того, что тебе прочно принадлежит.

Лопе де Вега проводит очень тонкую психологическую параллель: в то время, когда у Дианы просыпается ее дворянская спесь и она готова пренебречь любовью к безродному секретарю, этот безродный секретарь в порыве восторга, идя навстречу «зову счастья», восклицает:

Иль я приму конец ужасный,
Иль буду графом де Бельфлор.

И уже с барским высокомерием третирует Марселу, живущую мыслью о том, что она обвенчается с Теодоро.

Конечно, тщеславные мечты и бессердечие характеризуют Теодоро не с лучшей стороны, но не нужно забывать о том, что он — человек своего века, и графское достоинство для него не пустой звук.

И вот, в момент самых головокружительных своих мечтаний, секретарь графини вдруг слышит из ее уст вопрос: за кого из двух сиятельных женихов он советует ей выйти замуж. Диана сделала свой решительный ход: опасность пагубного увлечения как будто миновала, родовая честь спасена, сердце благородного юноши завоевано, а женское самолюбие удовлетворено.

Теодоро потрясен. Средство спасения одно: «похоронить в забвенье тихом и честолюбье и любовь» и вернуться к Марселе. Так он и поступает. И, нежась в объятиях Марселы, уже готов повторять за ней оскорбительные слова в адрес капризной графини.

Этого самолюбивая Диана перенести не в силах. Позабыв обо всем, кроме любви, она бросается отвоевывать своего возлюбленного. Теперь уже намеки в форме изысканных сонетов и туманные разговоры о «подруге» не помогут, нужны прямые и простые слова. И следует признание в прозе, которое на фоне нескончаемого поэтического потока звучит, действительно, как голос самой правды. Оставшись с Теодоро наедине, Диана диктует ему грубые, злые, отчетливо ясные фразы: «Когда знатная женщина открыла свое чувство человеку безродному, то верх неприличия ухаживать за другой. И кто не ценит своего счастья, пусть остается дураком».

Теодоро в полной растерянности. Что это значит? «Безумства любящего сердца», — отвечает Диана. Комедия ревности с ее девизом: «Я потому люблю, что я ревную» перерастает в драму любви с формулой: «Я потому ревную, что люблю».

Снова в душе Теодоро полный переворот. Но вместо прежней робости — возмущение и досада. Просыпается мужское достоинство. А в растерянности — Диана. Влюбленные будто поменялись местами.

Чтобы удержать равновесие, спасти и любовь и честь, графиня предлагает программу-минимум: пусть секретарь удовлетворится ее малыми милостями и не забывает скромности своего положения — ведь его просто ценят больше других домашних слуг. Но Теодоро уже не тот, что был. Действует сила любви-уравнительницы. Теодоро говорит с Дианой точно с Марселей, сомневается в ее разуме и называет свою сиятельную хозяйку «собакой, что лежит на сене». И, уже совсем забывшись, бросает в лицо Диане:

... Я Марседу обожаю,
Она — меня, и нет позора
В такой любви.

И... получает пощечину. Но бьет его не разгневанная графиня, а любящая, взбешенная, ревнивая женщина.

Пока Теодоро раздумывает (в сонете) над происшедшим, Диана, встревоженная (не больно ли ударила любимого), является справиться о его здоровье. Кузен же — комический граф Фредерико — уже ищет наемного убийцу, чтоб покарать «оскорбителя чести рода Бельфлоров», и находит его в лице... передетого Тристана.

Идея долга явно снижена, и подготовлено это снижение тем психологическим поворотом, который происходит в душе Дианы. Чувство любви разгорается, а идея чести меркнет. К тому же драматург, иронически трактуя величие дворянских чинов и званий, заставляет слугу Тристана придумать и разыграть историю о пропавшем и обретенном сыне графа Лудовико.

Поначалу Диана и Теодоро делают вид, что верят выдумке Тристана. В какой-то момент даже кажется, что Теодоро с явным удовольствием входит в свою новую роль аристократа. Во всяком случае, поклоны слуг он принимает охотно, а с Дианой говорит без обязательного добавления «ваша милость». И уже он, а не она объявляет о счастливом финише их душевных мук, называя графиню своей женой.

Казалось бы, можно поставить точку. Но такое завершение комедии говорило бы о победе сословного принципа, который, перестав быть условностью, обрел бы абсолютную ценность. К тому же неспособность Дианы разглядеть в Теодоро авантюризм и корыстные побуждения, свидетельствовала бы лишь о слепоте ее чувства.

Слишком много ума и сердца вложили герои в свою любовь, чтоб их устроил мошеннический ход Тристана. Поэтому действие резко сворачивает в новый психологический план. Теодоро отказывается от руки своей любимой. Желая раскрыть проделку Тристана, он возвращает действие из «сферы театра» в реальность: его графский титул — фикция.

А я — ничто, найденныш бедный,
И мой единственный отец —
Мой ум, мое к наукам рвенье,
Мое перо. Граф Лудовико
Признал, что я его наследник,
И я бы мог стать вашим мужем,
Жить в полном счастье, в полном блеске,
Но внутреннее благородство
Не позволяет мне так дерзко
Вас обмануть. Я человек,
Который по природе честен.

Это признание Теодоро, надо полагать, окончательно укрепило Диану в решении стать женой своего секретаря. Но, спустившись на землю, ей, бедняжке, приходится помнить об условностях света, поэтому в ответ на благородный порыв Теодоро она требует сохранения тайны, помня, что

...не в величье — наслажденье,
А в том, чтобы душа могла
Осуществить свою надежду.

Так завершаются три судьбы: Диана, полюбив, полностью освобождается от сословных предрассудков; Теодоро исцелен страстью от легкомысленных порывов юности; Марсела же, потужив, отдает руку и сердце слуге Фабио.

Театр возвращает действие в свою «голубую лагуну», в беспечальный мир комедии. Но пережитое на сцене пережито и зрителями. Древняя формула: «Развлекая — поучать» — была и формулой Лопе.

В трех рассмотренных нами комедиях — «Валенсианская вдова», «Причуды Белисы» и «Собака на сене» раскрыты три типа страсти. Сильное живое чувство, неотделимое от полетов

воображения и переселяющее действие из реальности в мир грез. Оголенная, циничная страсть, лишенная всякой поэзии и враждебная самой идее человечности. Горячее и сильное чувство, способное одолеть любые жизненные преграды и таящее в самом себе нравственный идеал.

Конечно, в поэтическом океане Лопе бушует множество страстей иных оттенков. И их окраска зависит не только от индивидуальности героя. Природу чувств во многом определяет и жанр драматического произведения. Эмоциональная амплитуда тут велика — от мучительных метаний и резких драматических поворотов до прихотливых волнений с условно обозначенными психологическими мотивировками. Таково различие страсти в героической драме и комедии положений.

В зависимости от жанров различен и накал страсти.

Она — кипенье крови, вихрей рев,
Она не знает страха, смотрит властно.
Любовь — огонь, и молнии, и гнев,
Бороться с ней и спорить с ней опасно.

(Перевод М. Казмичева)

Так всеильна страсть в романтической комедии («Уехавший остался дома»), и у нее иной характер в пьесе социально-утопического плана — в «Великодушном генуэзце». Здесь герой комедии Оттавио, снедаемый многолетней страстью к Александре и получивший наконец возможность удовлетворить ее, берет свои чувства под контроль разума и отпускает Александру.

Страсти в испанской комедии во всех случаях, у всех героев пылки, искренни — это чувства решительных, деятельных натур, и раскрываются они в резких, острых контрастах. Только такие чувства, цельные и сильные, могут быть стимулом динамического действия. Тут можно говорить о психологических красках чистых тонов. Если любовь, то самозабвенная и пылкая, если ревность, то грозная и безоглядная, если защита чести, то доведенная до поединков и убийств, если вождение, то опрокидывающее все границы дозволенного и приводящее чуть ли не к насилию, если вздорность, то становящаяся всеобщим бедствием. . .

При всем многообразии страстей в испанской комедии, они тяготеют к двум полюсам драматического действия. Полюса эти — любовь и честь. И это не показатель ограниченности испанской драмы. Чувство любви и чувство чести в комедиях Лопе вбирают в себя все многообразие аспектов жизни и раскрываются как в своих истинных, так и в ложных проявлениях, как

на верхних ступенях общественной лестницы, так и в народной среде. Цена личности определяется здесь способностью к истинной любви и высокими представлениями о чести. В самой природе страстей героя ощущается его жизненное кредо. «Сфера чувств» естественно переплавляется в «сферу идей».

СФЕРА ИДЕЙ

Борясь за любовь или отстаивая честь, сопротивляясь насилию и восставая против порока, герои Лопе де Вега со всей определенностью выражают свой идеал, свой взгляд на жизнь. Область субъективных переживаний смыкается с миром высоких истин.

Неотделимые от страстей, выраженные поэтическим языком и через динамику театра, идеи приобретают огромную притягательность и делают сцену Лопе де Вега самой мощной трибуной испанского гуманизма, а самого поэта, может быть, самым вдохновенным и благородным учителем своего народа.

Вот эстетическая программа драматурга, выраженная устами одного из его героев:

... драма
Стала зеркалом, в котором
Предстают пред нашим взором
Трус, герой, девица, дама,
Вор, судья, дурак, мудрец,
Мальчик, старец, принц и нищий.
В ней себе невольню ищем
Мы пример и образец;
В ней живописуют нравы
К нашему стыду иль славе,
Дело примешав к забаве,
К грустной правде — смех лукавый.

(«Наказание — не мщение»)

Для испанской драмы поэт считал самыми лучшими сюжетами «подвиги любви» и «подвиги чести». Эти подвиги являются для испанского поэта богатейшими источниками идей, стимулами для глубоких драматических размышлений, для обостренного противопоставления истинных и ложных этических принципов, наконец, для выявления сословно ограниченного, собственнического подхода к жизни и подхода естественного, определяемого народным здравым смыслом, гуманистическими идеалами. Именно

так, в своем расширительном, универсальном смысле толкуются понятия «любовь» и «честь» в драмах Лопе де Вега.

Даже в тех случаях, когда сюжеты выходят далеко за пределы семейных и личных конфликтов (а у Лопе де Вега мы встречаем немало таких пьес), подвиги во имя любви и чести в них непременно совершаются, и из этих искр разгорается пламя больших пожаров; лучшее тому подтверждение — «Звезда Севильи» и «Фуэнте Овехуна».

Эти два начала — любовь и честь — взаимосвязаны. Формула «Чем сильнее преданность в любви, тем выше человеческое достоинство» имеет у Лопе де Вега не только прямой, но и «обратный» смысл: чем выше представление героя о чести, тем целостней его любовь. Ложная страсть (вожделение) несовместима с идеей чести, так же, как ложное, сословное представление о чести враждебно истинной любви.

Заповеди любви определяют личный, интимный мир человека, кодекс чести — его общественное существование. Понятие о чести для героя обязательно и абсолютно. Любовь же зависит от случая, от встречи, но становится истинной, если герой ее воспринимает как абсолютную и неизменную. Оба чувства дополняют друг друга. Честь придает любви ореол благородства, любовь украшает честь обаянием человечности.

Но, внутренне связанные, эти чувства разного происхождения: идея любви, как мировоззренческий феномен, принадлежит к гуманистической идеологии Ренессанса в масштабе общеевропейского движения; идея же чести уходит своими корнями в национальную почву и обладает чисто испанским своеобразием.

Идея любви, облагораживающей человека, имеет давнее происхождение. Воспринимая уроки греческой мудрости, философия Возрождения позаимствовала ее, главным образом, у Платона, из его знаменитого «Пира», имевшего подзаголовок «Беседы о любви». Называя любовь Эросом, Платон указывал: «Не всякий Эрос прекрасен и достоин похвалы, но лишь тот, который побуждает нас любить прекрасным образом».¹ Развивая эту мысль, философ писал: «Сама по себе любовь ни прекрасна, ни позорна, но, прекрасно выполненная, она прекрасна, постыдно же выполненная — она постыдна».²

Истинная любовь, согласно Платону, может подвигнуть человека на героический поступок. «Только любящие способны

¹ Платон. Пир. М., 1910, с. 20.

² Там же, с. 26.

умирать друг за друга».¹ Она порождает в человеке творческий дар: «Каждый, раз его коснется Эрос, становится поэтом, хотя бы раньше он и был чужд музам... Из любви к прекрасному произошли все блага и для богов и для людей».²

Рисуя таким образом идеальную любовь, делающую человека существом высшего порядка, Платон сохраняет творческое начало и за плотской стороной отношений мужчины и женщины. Мы читаем в «Пире»: «Соединение мужчины и женщины есть уже творчество, и это творчество представляет известного рода божественное дело, и это стремление к оплодотворению и рождению есть проявление бессмертного начала в смертном существе...»³ Из этой способности к творчеству философ и выводит у человека «страстное влечение к прекрасному».

Но в поисках идеала любви Платон, следуя своей философской (объективно идеалистической) системе взглядов, призывает пренебречь конкретным, материальным во имя всеобщего, идеального, отбросить и презреть страсть к одному человеку «как мелочь» и достичь «знание красоты в самом себе». В своем развернутом виде формула «платонической любви» дана в получении «узреть самое прекрасное без всякой посторонней примеси, чистое, неискаженное, неоскверненное человеческой плотью, красками и всякими иными бранными украшениями».⁴

Если для Лопе де Вега (как и для большинства других поэтов Возрождения) Платон был апостолом идеальной любви, то крайние выводы этого учения, требующие лишь созерцания прекрасного, для Лопе были неприемлемы. Идеальное для него тем и прекрасно, что оно осуществляется в реальном.⁵ Испанский поэт признает только ту любовь, которая порождена «Платоном вместе с Купидоном». Для Лопе существует две красоты:

Одна телесная, другая
Души бесплотная краса.

¹ Платон. Пир, с. 17.

² Там же, с. 54.

³ Там же, с. 74.

⁴ Там же, с. 83.

⁵ Рассуждая на эту тему в полусутильной форме, Лопе де Вега вспоминал слова «величайшего из философов, утверждавшего, что любовь не имеет целью обладание любимым существом, но вместе с этим не может без этого жить». И тут же замечал, что «между этими двумя положениями имеется некоторое противоречие». А затем предлагал компромиссное решение вопроса: «Мне думается все же, что он хотел этим сказать, что истинной может быть и любовь, мечтающая об обладании, и та, которая не стремится к нему» (Лопе де Вега. Новеллы, с. 188—189).

В единствѣ этих начал — идеал любви. В такой любви Лопе де Вега, следуя учению Платона, видит величайший источник жизненных сил — эмоциональных и духовных. Полней всего эта философия любви раскрыта в монологе Лауренсьо, героя комедии «Дурочка». Начитанный, склонный к поэзии кабальеро, ссылаясь на учение Платона и Аристотеля, говорит:

Любовь, сеньоры, это гений,
Тот дух, который мы зовем
Вселенским разумом. Лишь в нем
Источник всех людских свершений,
Всех наших помыслов и дел.

.....
Любовь рождает созерцанье,
Приходит следом восхищенье
И порождает размышленье.
Итак, любовь родит познание.
Любовь нам суть открыть сумела
Ремесл, художеств и наук;
Твореньем каждым наших рук
Мы ей обязаны всецело.
Любовь — живой воды струя,
Путь к справедливости и счастью;
Она своею нежной властью
Дает законы бытия.

.....
Любовь зовет к деяньям славы.
.....

Любовь поэзию открыла,
Нас в царство музыки ввела
И живопись изобрела.
Любви живительная сила
Волнует, будит и тревожит:
Любовь — враг тупости и сна,
И тот, к кому пришла она,
Невеждой быть уже не сможет.

(Перевод М. Донского)

Так расширительно понимаемая идея любви вбирает в себя весь потенциал созидательной, творческой энергии человека.

Чудодейственную силу любви Лауренсьо (его устами говорил сам Лопе де Вега) не только прокламирует, но и демонстрирует на примере дурочки Финей. Философский монолог героя завершается словами: «...любовь разбудит спящий ум Финей».

Тупице Финее назначено приданое в сумме сорока тысяч дукатов. Но глупость ее столь велика, что даже корыстолюбец Лисео с восклицанием: «Капитал! Да будь он проклят!» отказывается жениться на «скотоподобном существе». Этим пользуется

хитроумный и циничный Лауренсьо. Покинув свою невесту — разумную Нису (у нее приданое в четыре раза меньше), он переносит внимание на ее сестру — дурочку. Исходя из формулы «Любви животворящий пламень — одушевить способен камень», Лауренсьо начинает усиленно ухаживать за Финеей, признается ей в любви и даже обнимает на лестнице.

И действительно, происходит неожиданная метаморфоза. Притворные чувства Лауренсьо, воспламенив любовь, совершают с сонной душой Финеей чудо: сознание «дурочки» постепенно пробуждается.

Преобразующая сила любви проявляет себя отнюдь не в идиллической обстановке; напротив, поэт многократно подчеркивает циничную сущность нового времени.

Наш мир стоит на деньгах, расчете, — говорит родитель Финеей — Октавю.

На земле, в Мадриде нашем,
Где всей жизнью правят деньги, —

замечает разумная сестра Ниса.

«Не краса и ум, а золото дает блаженство» — главная идея сонета Лауренсьо.

Таков общий закон жизни:

Кто ходит в умниках теперь?
Явился в пышном ты наряде —
Твой хвалят ум, хоть ты осел.
Потертый на тебе камзол —
Ты глуп, будь ты во лбу семь пядей.
Поверь, достаточный доход
Прикроет все твои изъяны,
Зато, когда пусты карманы,
Твои достоинства — не в счет.

И конечно, там, где все измеряется золотом, Финеей воистину «рента в юбке».

...хоть бедна она умом —
Богата звонкими эскудо.

Так говорит бедный студент, не без желчи рисующий картину жизни в столице:

Подобен шахматной доске
Мадрид, а люди там — фигуры.
Владеют всем ферзи и туры,
А пешки бродят налегке.

Расчет Лауренсьо ясен — статья из пешки ферзем. Но у любви есть свои законы, и Лауренсьо знает их.

...мой разум
Здесь металл неблагородный
В золото переплавляет.

Хотя мысль выражена в меркантильной форме, речь уже идет о золоте пробуждающейся души.

Девушка, познавшая чувство любви, говорит своему возлюбленному:

Всем, чему (как ты считаешь)
Удалось мне научиться,
Я обязана стремлению
До тебя себя возвысить.
Говорить ты стал со мною —
И в моих речах есть мысли;
Чтоб твои прочесть посланья,
Начала читать я книги;
Я писать училась, чтобы
Отвечать тебе на письма.
Кто учитель мой? Любовь!
А премудрость в чем? В любимом.

Финея уже настолько умна, что способна даже бороться за свою любовь. Чтобы добиться брака с Лауренсьо и избавиться от Лисео (который хочет вернуть себе поумневшую невесту), Финея теперь притворяется дурочкой и будто по глупости затаскивает к себе на чердак Лауренсьо. Ее рассуждения о чести и долге — образец здравого смысла:

А честь? Долг послушанья? Стыд?
Постыдно, если жар в крови
Рождается нечистой страстью,
Но стыдно ли искать путь к счастью
Во имя истинной любви?

Гимном такой любви является монолог Финеи, в котором и заключена философская концепция пьесы:

Любовь! Ты истина и сила.
Любовь! Ты щедрый дар небес.
О сколько на земле чудес
Ты волшебством своим свершила
И скольких к жизни возродила!
.
Лелея ум, ты гонишь глупость,
Лень, равнодушие и тупость.

Нетрудно заметить, что монолог Финей о любви внутренне связан с монологом Лауренсьо — различие между ними лишь в том, что философствующий юноша говорил об общих законах любви, а Финей своим признанием эти законы подтвердила.

Сила любви все же оказалась сильнее золота, и хотя Лауренсьо переводит цену своего подвига опять на денежный счет («разве так уж много сорок тысяч золотых»), весь пафос этой пьесы не в обретенном состоянии, а в пробужденной любовью душе.

Веселая, не лишенная буффонных преувеличений, комедия Лопе таит в себе важную философскую идею об одухотворяющей силе любви. Но поэту ведома и темная, вульгарная сторона любовной страсти. Он вместе с греческим философом презирал тех, кто в любви имел «в виду только удовлетворение своей похоти и нисколько не заботился о том, нравственно ли их поведение или нет».¹

Фортуна, героиня комедии «Молодчик Каструччо» — девушка редкостной красоты. Лопе де Вега, будто кистью Веласкеса, пишет ее пленительный портрет:

Нет и шестнадцати ей лет.
Когда она садится в ванну,
Прелестна и благоуханна,
Вновь убеждаешься, что нет
Стройнее ног и гибче стана.
А перси! Словно два плода,
Чья кожа еле золотится!
.....
Все прелести в ней дивно слиты.
Как персики ее ланиты.
А губы? Сладость меда в них!

(Перевод А. Бугаевского)

И вот это воплощение «прекрасного» становится товаром, которым торгует сводня Теодора, а доходом пользуется ее любовник Каструччо.

В Фортуну влюбляются пятеро мужчин, из-за нее ссорятся и дерутся друг с другом. Шестой поклонник — Бельтрам (переводная девушка) с пылом говорит:

...вы прекрасны!
А красота над всем, повсюду
Царит.

¹ Платон. Пир, с. 21.

Но добытая этой красотой золотая цепь вызывает дикую перепалку между Теодорой и Каструччо, и поэзия с райских куш валится на скотный двор жизни. «Грязное коровье вымя», «ведьма, сосущая кровь младенцев» — такой бранью осыпает Каструччо Теодору и получает в ответ не менее отборное: «посмешище людское», девки, провалявшись с ним ночь, «наутро только плюются». Так беседуют «мать» и «друг» божественной красавицы. Но прекрасная Фортуна, сама не лишенная цинизма и практичности, все же жертва авантюристов и прощелыг, и поэтому ее портрет написан светлыми тонами.

Мрачнее обрисовка другой красавицы — куртизанки Фенисы, героини той комедии, где сказано:

В любви, конечно, чистота святая
Всего превыше,— так учил Платон.

Прекрасные слова! Но в действительности, воспламеняя сердца мужчин, красотка извлекает из любви солидные барыши. И оказывается дважды наказанной; намереваясь окопачить очередного любовника, Фениса сама попадает в ловушку и теряет почти все свои капиталы, а издеваясь над любовью, впервые в жизни влюбляется, и к тому же в переодетую девицу.

Легко заметить, что обе комедии «низких страстей» написаны Лопе де Вега в традиции «Селестины», но их действие перенесено на итальянскую почву и отрицательные персонажи — итальянцы.

Объяснение этим географическим перемещениям надо искать в исходной национальной концепции любви. Конечно, показанные в «итальянских» комедиях Лопе истории вполне могли произойти и в Испании, но осквернение самой идеи любви здесь считалось недопустимым. И хотя в театре Лопе де Вега страсти обрисованы с достаточной откровенностью, все же над всем главенствует возвышенный взгляд на человеческое чувство.

Подвиги любви, полные юношеского задора, энергии и жизнерадостности, имели реальную опору в атмосфере времени, еще живущего надеждами на победу благородной природы человека. Веря, что в любви проявляется истинная сущность людей, Лопе тем самым утверждал гуманистический взгляд на человеческую личность, ценность которой определяется ее нравственными достоинствами и ничем иным.

В поисках примеров высокой и преданной любви поэт нередко переносил действие в сельскую среду, делал героинями своих комедий крестьянок или девушек дворянского происхож-

дения, принявших облик простолюдинок. Крестьянка Инесса — так зовут героиню комедии «Крестьянка из Хетафе» — полюбила молодого идальго Феликса. Не поддавшись на его обольщения, она умно использует предрассудки аристократической среды и отвоевывает Феликса у своих знатных соперниц. Инесса так хороша, разумна, находчива по сравнению с окружающими ее великосветскими дамами, что легкомысленный и циничный герой, познав истинное чувство, пренебрегает сословной рознью и женится на девушке из селения Хетафе.

Демократические симпатии Лопе де Вега проявляются и в других пьесах. Здесь можно было бы назвать комедию «Умный у себя дома», в которой счастливая и дружная крестьянская пара противопоставлена легкомысленной, если не сказать пошлой чете молодоженов-дворян. Такой же контраст в комедиях «Девушка с кувшином», «Глупая для других, умная для себя» и других. Пусть героини двух последних пьес дворянки по своему происхождению — это не меняет сути дела. Ведь по ходу всего действия они воспринимаются как пленительные девушки из народа.

Из всего множества лирических комедий крестьянские пьесы Лопе наиболее поэтичны. Здесь герои неотделимы от природы, а любовь — это самое чарующее и естественное проявление природы. Поэт видит источник поэзии любви (а значит, и ее лексика) в силе и правде чувства.

Люди сполна выражают свою человеческую природу тогда, когда любят. Для Лопе это аксиома. А быть человеком — по нормам гуманизма есть высший закон бытия. Сословное превосходство в любовном соперничестве ничего не значит, а сословный гонор — только причина внутренней скованности знатного влюбленного, несвободы его действий. В комедии «Без тайны нет и любви» в приниженном, даже комическом положении оказываются принц и герцог: первому отказывает Фениса, не соглашающаяся стать любовницей наследного принца, герцог же отвергнут принцессой Клевелой, смело пренебрегшей своим царственным родом ради счастья соединиться с любимым.

Поднимаясь все выше по иерархической лестнице, Лопе демонстрирует всепокоряющую силу любви даже на ступенях трона. В комедии «Верное вместо гадательного» в любовном поединке терпит крах сам король дон Педро, и хотя счастливым соперником является его брат — граф дон Энрике, все равно престиж царственной особы подорван. Героиня комедии донья Хуана находит в себе силы отказать монарху, положившему к ее

ногам и сердце и корону. И король вынужден покориться высшей силе любви, он благословляет брак доньи Хуаны с Энрике и при этом говорит вдохновенной подвижнице любви:

Возьми же, Хуана, смело
Мою корону в свой герб,
Но так как ее ты презрела,
Ее перевернутой впишут.

(Перевод О. Савича)

«Перевернутая корона» — сильный, смелый образ. В суровые времена Филиппов столь вольно обращаться с короной могла только любовь. Воистину, в комедиях Лопе это чувство всесильно: оно может вдохнуть жизнь в еще не проснувшиеся души, вызвать сильнейший порыв воли, разжечь творческую инициативу, уравнивать в социальных правах, выправить порочные, эгоистические натуры, стать высоким мериллом нравственного достоинства.

Было бы весьма наивным полагать, что Испания на рубеже XVI—XVII веков была аркадской страной, в которой все только и делали, что занимались любовью, и любовь во все вносила гармонию. Но важна не достоверность подвигов любви (хотя они порой и совершались), а их воодушевляющая сила, их воздействие на нравственный мир зрителей. Любуясь бесчисленными «подвигами любви», толпа, заполнявшая корралы, заражалась энтузиазмом героев и начинала верить в возможность, жизненность естественных норм человеческого существования.

Подвиги любви вдохновляли на деятельное, активное существование — быть самим собой, владеть своей волей, оставаться хозяином своей судьбы. Вот подлинный масштаб гуманистического истолкования идеи любви в комедиях Лопе де Вега. Тут любовь выходит за пределы интимного мира и приводит к согласию эгоистические и альтруистические наклонности натуры.

Но в силу субъективной своей природы любовь, конечно, не может предопределять ни общественного мировоззрения человека, ни его жизненной практики. И вот на этом стыке личного и общественного происходит в комедиях (и драмах) Лопе де Вега объединение требований любви с кодексом чести.

В идеальном своем выражении любовь и честь взаимосвязаны, но честь, как универсальная норма общественного поведения, независима от любви, любовь же всегда ищет поддержку у чести. Родственная гуманистическим идеалам, идея чести проявляла себя не только в лирической сфере человеческого бытия,

ее поле действия, если можно так сказать,— жизненная эпика на всем ее просторе, историческом и современном.

В своем теоретическом трактате Лопе де Вега писал:

Тем превосходней нет, чем темы чести;
Они волнуют всех без исключения.
За ними темы доблести идут,—
Ведь доблестью любуются повсюду.

Честь и доблесть в представлении поэта стояли в одном ряду. Честь и доблесть выступали как высшее мерило в личной, семейной жизни человека — законами чести охранялась верность в любви и дружбе, а доблесть, готовность к борьбе, самопожертвованию подтверждали силу этих чувств.

За долгие века Реконкисты рыцарский идеал чести приобрел демократический характер и общенациональное значение. «Идеальный человек» в условиях Испании получил выражение в образе «человека чести».

Но оставалось и исконное феодальное представление о чести: ею мог владеть рыцарь, но никак не простолюдин. В условиях восторжествовавшей монархии высшее проявление рыцарской чести виделось в служении королевской власти, двору.

Столкновение двух понятий о чести — как нравственной доблести и как беспрекословного выполнения долга перед королем и составляет главный конфликт многих драм чести у Лопе де Вега. Самая яркая из них — «Звезда Севильи».

Написанная на исторический сюжет, пьеса эта имела остро-современное звучание; поэт выступал против узурпации личности, за сохранение общественных свобод. Старейший алькальд Севильи дон Педро, обращаясь к вновь прибывшему королю, говорил:

Признают все, что ты глава.
Одно условие сперва:
Ты должен сохранить народу
Его священную свободу,
Его старинные права.

По существу, речь шла о признании королем прав кортесов, защищавших граждан от произвола деспотической власти.

Нечто подобное происходило при вступлении на испанский престол Карла V. Кортесы собрались в Вальядолиде, чтобы принять от короля присягу в верности древним законам. Они, как писал К. Маркс, «поставили монарха в известность, что, если он не явится и не присягнет законам страны, он никогда не

будет признан королем Испании».¹ Карлу пришлось «с очень кислой миной» принести присягу. Но затем он цинично изменил данному слову и, по существу, уничтожил политические права кортесов: «Их заседания свелись в дальнейшем к выполнению чисто придворной церемонии».²

Было бы опрометчивым утверждать, что Лопе прямым образом намекал на этот эпизод борьбы кортесов с деспотической властью, но то, что ситуация, открывающая драму, имела не только историческое значение,— очевидно.

Свобода Севильи — это соблюдение законов, оберегающих людей от насилия над их личностью и бесчестия. Именно такого рода злодеяние совершает король — клятвопреступник и нарушитель законов чести. В драме Лопе королю противостоят все граждане Севильи, среди которых особенно выделяются своей прямоотой и доблестью Бусто Таберо, брат прекрасной Эстрельи, и ее жених Санчо Ортис. Неколебимо верна чести и сама Эстрелья, прозванная «звездой Севильи».

Очарованный красотой Эстрельи, король дон Санчо надеется сломить строптивость брата девушки, подкупив его посулами и деньгами. Но надежды короля не оправдываются. Подчиняясь монарху во всем, Бусто Табера не признает королевской власти над честью. «Ему честь и совесть наши не подвластны», — заявляет он и бесстрашно, со шпагой в руке, обличает короля, пробравшегося ночью в спальню к Эстрелье. Опозоренный король жаждет мщения и велит рыцарю Санчо Ортису вызвать на дуэль и убить оскорбителя монарха. Санчо Ортис дает слово выполнить свой долг перед королем, не зная, что ему придется сражаться с Бусто Табера — лучшим своим другом и братом невесты. И вот Бусто убит.

Пожертвовав ради обязательств чести дружбой и любовью, Санчо Ортис переживает глубокую трагедию. Выполнив клятву, данную королю, Санчо Ортис оставался верен закону чести, но только формально, ибо этот закон цинично попрали тот, кто повелел рыцарю вынуть шпагу и защищать оскорбителя от притязаний оскорбленного. Попрали нормы чести преступный король. Он попирает их и дальше. После того как Санчо Ортис посажен в тюрьму и приговорен к смерти, король мог бы спасти своего рыцаря, но для этого ему нужно сознаться, что это он, король, велел Санчо пойти на убийство друга. Однако король не

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, с. 430.

² Там же, с. 431.

смеет этого сделать. Нищий духом, запутавшийся во лжи, он всячески хитрит и выкручивается, упрощает Ортиса солгать, требует от судей неправого решения — и получает от всех отказ. От имени свободных севильянцеv снова говорит старейший алькальд города дон Педро:

Мы неправды не допустим,
Мы свой жезл не опорочим,
И всегда совет Севильи
Будет верен сам себе.

Самовластный тиран обещает измениться, но в подобное чудо трудно поверить: изображая его в своей пьесе, Лопе покидал реальную почву и устремлялся в мир утопической социальной фантазии. Поэт изображал не сущее, а должное, то, о чем мечтали гуманисты, выражавшие затаенные надежды народа, стремившиеся пробудить у жестоких правителей чувство человечности и благородства.

Лопе де Вега был искренним приверженцем идеи монархической власти. В его воззрениях, как и в политических теориях гуманизма вообще, эта власть идеализировалась. Благородный король символизировал собой конечное торжество справедливости и порядка. Поэтому нередко в драмах Лопе острейшие социальные конфликты завершались вмешательством королевской власти, которая, как правило, наказывала преступных феодалов и оправдывала борющихся с ними угнетенных и оскорбленных крестьян. (Наиболее известная из них — «Периваньес и командор Оканьи».)

Но королевская санкция во всех случаях носила, по существу, формальный характер. Защищая свои права, человек из народа действовал по личной инициативе, и акт возмездия (еще до королевской санкции) получал свое высшее оправдание у того «сената», под которым Лопе подразумевал своего зрителя. Такое определение театральной толпы дает крестьянин Периваньес в финале народной драмы чести «Периваньес и командор Оканьи».

Для Лопе де Вега честь менее всего сословное понятие. Когда король, прощая Периваньесу убийство командора, восклицает:

Странный случай!
Чтобы крестьянин скромный мог
Так дорожить своею честью,—

то только полным незнанием народной морали можно объяснить подобное королевское удивление.

Для поэта способность крестьянина отстаивать свою честь и честь семьи — «не странный случай», а основополагающая черта характера испанского народа.

Честь — абсолютная норма нравственного бытия Периваньеса. Узнав о намерении командора овладеть Касильдой, оскорбить его семейную честь, Периваньес переживает потрясение. Полны драматизма и поэтической силы его слова:

О вы, поля мои и нивы!
С какой отрадою иной,
Поля, я любовался вами,
Когда вас засевал весной,
Какими полон был мечтами,
Как счастлив был своей судьбой!
С какой надеждою умильной
Хотел открыть в амбарах дверь,
Чтоб колос ваш собрать обильный!
Но чести нет... Вы мне теперь
Заботой стали непосильной.

(Перевод Ф. Кельина)

В этот момент душевного смятения до слуха Периваньеса доносится песня косарей: они уже успели сложить романс о том, как супруга Периваньеса презрела командора.

В делах чести голос народа — сама истина. Периваньес теперь уверен в Касильде. Ему нужно только оградить ее от домогательств командора. А тот действует очень хитро: посягая на честь Периваньеса, одновременно дарует ему звание рыцаря, то есть делает крестьянина обладателем «дворянской чести». Расчет командора точен: Периваньес, назначенный командиром отряда, ночью уйдет отбивать атаку мавров, а командор совершит атаку на его супругу. Но крестьянин в критический час возвращается домой и казнит своего сеньора. Позже, услышав эту историю из уст самого крестьянина, королева воскликнет: «...не преступленье, доблесть это!»

Драмы (по-старинному их полагается называть трагикомедиями) «Звезда Севильи» и «Периваньес» при всем различии их социальной среды и жанров имеют сходную ситуацию — отщипение за оскорбленную честь, но если Бусто Табера вправе посягнуть на жизнь коронованной особы, то Периваньес бесстрашно казнит правителя области и ставленника короля. Собственно такого же возмездия заслужил и король, не будь его персона «священной». Но морально король все же был повержен в прах доблестью Бусто Табера, да и всех граждан Севильи.

В обеих драмах — и в рыцарской и в крестьянской — оскорблена честь женщины, но легко заметить, что конфликт здесь перерастает рамки семейного сюжета: речь идет о борьбе граждан за свою свободу или о борьбе крестьян за свои права. Сословное различие рыцаря Бусто Табера и крестьянина Периваньеса тут уже не суть важно, оба они гневные и решительные паладины социальной справедливости, апологеты высокой, истинной чести.

Лопе де Вега никогда не отдает предпочтение дворянину перед крестьянином. Но обратная ситуация в его комедиях встречается довольно часто, а одна из пьес — «Умный у себя дома» — построена на открытом противопоставлении моральных устоев крестьянской четы и четы дворянской.

За женой крестьянина Менго — Антоной, так же как и за супругой идадьго Леонардо доньей Эльвирой, увиваются столичные франты. Антона гневно изгоняет поклонника из дома, а донья Эльвира принимает своего воздыхателя ночью в спальне. Вернувшийся муж обнаруживает за занавеской спрятанного мужчину и, заперев его в спальне, потрясенный, бежит к соседу крестьянину за помощью. Менго рассуждает мудро:

Кровь делает еще заметней
Пятно на чести. Утверждавший,
Что оскорбление любое
Она смывает — был неправ.

Крестьянин находит хитрый выход. Дабы спасти честь идадьго, он уверяет его, что в спальне оказался не поклонник его жены, а вздыхающий по служанке слуга, который готов жениться на последней. Донья Эльвира подыгрывает этой выдумке, а слуга со служанкой даже рады такому стечению обстоятельств.

И все же «зерцало благородства» (так иронически называет себя идадьго) оказывается в комическом положении. Не дорого стоит его честь, если все действующие лица знают о том, что лишь случай спас его от бесчестия, а сам герой в комическом порыве молит свою малодостойную супругу... протистить его подозрительность.

Развязка комедии была мнимоблагополучной; она говорила о том, что в дворянской среде видимость соблюдения норм чести нередко заменяет подлинную нравственность, хотя при этом нарушение формальных правил чести приводит подчас

к самым суровым последствиям, вплоть до насилия над другой личностью.

В комедии «Университетский шут» кабальеро дон Хуан влюблен в Фульхенсию — сестру своего друга дона Октавьо, который в свою очередь любит сестру дона Хуана — Селию. Селия готова ответить на чувство Октавьо, Фульхенсия же своего согласия на брак с доном Хуаном не давала (она любила другого человека). Но для дона Хуана это не довод — ему обещал в жены Фульхенсию ее брат дон Октавьо, а по закону чести слово кабальеро свято.

Услышав отказ Фульхенсии: «А разве вы меня спросили, хочу ли замуж я, сеньор?», дон Хуан с возмущением восклицает:

Нарушить свой обет — позор
Для кабальеро из Кастильи.
А я поклялся видеть вас
Женой...

(Перевод Е. Эткинда)

Неповиновением Фульхенсии возмущен и Октавьо; нарушив закон чести, она покрыла позором всю семью.

Формальные понятия о чести угрожают любви и самого Октавьо: если Фульхенсия не станет женой дона Хуана, последний не допустит и брака Селии с Октавьо. Мало того, обвиняя своего друга в измене слову, дон Хуан вызывает его на дуэль:

Сестру подлец отдаст мне, или
Он завтра будет гнить в могиле.
Даю торжественный обет!

Так мнимые, сословно ограниченные представления о чести чуть не разрушили узы любви и дружбы, не довели до акта насилия над личностью и даже до убийства. Положение дел спасли энергичный протест смелой и решительной Фульхенсии, хитрые ходы, ум и характер ее возлюбленного Гарсерана. Победили не тиранические требования долга, а правда свободных и искренних чувств.

Итак, для Лопе де Вега идея чести искажается в двух случаях: когда она получает ложное, сословно-феодалное толкование и ведет к насилию над другим человеком, и когда она оказывается подменной понятием долга перед королем и требует, чтоб личные воля и суждения неукоснительно подчинялись требованиям государства.

Но новое время выявило и третьего врага чести — деньги. Рыцарь Санчо Ортис замечает:

Нынче истинная честь
В том, чтоб клятвы не держать.
Друг! Ищи ты лучше денег,—
Деньги, деньги, вот в чем честь!
(«Звезда Севильи»)

Упрекая самого короля в нарушении клятвы, Санчо Ортис, по существу, обвиняет в бесчестии все общество. Мы помним сатирические куплеты из «Ночи в Толедо», рисующие мрачную картину всеобщей подкупности. Деньги губят души людей, извращают нравы, нарушают законы чести. Открыто, почти тезисно противопоставляются друг другу честь — спутница бедности и нравственная распущенность, порожденная богатством, в комедии «Цветы дона Хуана, или Как богатый и бедный поменялись местами». «Богатый» и «бедный» это два брата: старший — дон Алонсо, завладевший всем наследством, развратник, циник и эгоист, и младший — дон Хуан, благородный и разумный человек, готовый даже заняться физическим трудом для того, чтобы прокормить себя и своего слугу. Правда, труд этот «поэтичен» — идальго мастерит искусственные цветы. Но в окружающем обществе любой труд вызывает презрение:

Я вырастил прекрасные цветы,
Но страшный урожай они мне дали:
Таятся в каждом семечке печали,
И слышу я насмешки всех знакомых.
Таким румянцем роза не горит,
Каким лицо мне обжигает стыд.
(Перевод В. Левика)

Дон Алонсо проматывает свое состояние и своим распутным поведением и жестокостью по отношению к брату отвращает от себя красавицу графиню де ла Флор, которая отдает предпочтение дону Хуану, оценив по достоинству его человеческие качества:

И не хочу я ни маркизов,
Ни разных герцогов, ни графов.
Мне нужен бедный, но учтивый
И умный, верный кабальеро,
И вы уже — граф де ла Флор.

Эти слова, напоминающие речи Дианы де Бельфлор, достойно вознаграждают дона Хуана, который, не в пример

своему жестокосердному брату, спасает дону Алонсо от долгой тюрьмы и даже женит его на второй героине комедии.

В духе притчи выдержана и комедия «Нет знатности без денег», в самом названии которой находит отражение горькая мысль о всецелии богатства. Здесь, как в старой народной сказке, трое сыновей уходят из дому добывать своему отцу утерянное состояние: ведь по новым временам без денег не сохранить честь высокого рода. После многих злоключений богатство возвращается к старому дону Федерико. И добывает его не сын-солдат и не сын-ученый, а добряк и весельчак младший сын Лусиндо. Конечно, Лусиндо становится мужем доброй королевы, а злую (но исправившуюся) сватает своему брату. Находит утешение и третий брат. Но более всех счастлив отец, и не только потому, что возвращены деньги, а по причине более высокой. Комедия, заявляющая — «нет знатности без денег», по существу, утверждает высшую цену не знатности и денег, а человеческих достоинств. Сыновья дону Федерико — не чванливые дворяне, отстаивающие престиж своего рода, и не циничные добытчики золота, а почти сказочные витязи, которые в этом ограниченном мире предрассудков и расчета способны сохранить главные человеческие ценности: отвагу, разум и талант.

Конечно, такого рода перевод острого социального сюжета в план притчи говорил о стремлении Лопе де Вега решать конфликты в утопической сфере, обходя факты действительности и доверяясь старой мечте о конечном торжестве блага.

В обильном репертуаре испанского драматурга можно выделить целую серию пьес «утопического содержания», которые, как правило, касаются очень острых общественных проблем и разрешают их чаще всего в духе патриархальной веры в неколебимую силу законов чести и добрую волю короля.

Важнейшая тема — власть и народ — в таких пьесах получает сугубо идиллическое толкование. Так, в комедии «Крестьянин в своем углу» изображается крепкая трудовая семья крестьянина Хуана, который счастливо и независимо живет в отдаленном лесном уголке. Не нуждаясь ни в чьей милости, он избегает встречи даже с королем. И вот король (по сказочному канону) является инкогнито к крестьянину и в беседе с ним узнает немало горьких истин о своем правлении. Однако речь сельского анахорета завершается уверением в преданности королю:

Никто, как я, его не чтит,
И тверже, чем душа моя,
Его закону нет оплота.

(Перевод А. Сиповича)¹

Комедия завершается вполне сказочным финалом: Хуан, его сын и дочь призваны неожиданно ко двору — сын получает дворянское звание, дочь становится супругой знатного гранда, а сам Хуан — дворецким короля.

В глубинах своей души народ лелеял мечту о таком вот добром и разумном короле — отце своих подданных, окружающем себя не надменными дворянами, а Хуанами и детьми Хуанов. Этой мечте народа и ответил Лопе пьесой «Крестьянин в своем углу», пожертвовав при этом художественной правдой. Подобной же жертвы потребовало от поэта и идеализированное изображение короля в пьесе «Лучший алькальд — король», одной из наименее удачных в его наследстве. А. Н. Островский с полным основанием заявлял, что считает эту пьесу «лишней не только в нашем, но вообще в современном репертуаре».²

Ложная идея о короле радетеле своего народа, конечно, не могла подвигнуть поэта на создание великих произведений. Рождались пьесы-схемы, которые за пределами своей страны и своего времени жить не могли.

В серии утопических пьес особенно примечателен «Великодушный генуэзец», в которой Лопе де Вега впервые в европейской литературе коснулся вопроса о народовластии. Драматург положил в основу своей пьесы рассказ итальянского историка Франческо Гвиччардини о восстании генуэзских пополонов, возмущенных предательством дворян, решивших отдать Геную под власть французского короля. Кратковременное народное правление — с 10 по 28 апреля 1507 года — Лопе де Вега растягивает на шесть лет, тем самым подчеркивая реальную возможность народной власти, добытой с оружием в руках.

Один из нобилей говорит о шумящей народной толпе:

То чернь беснуется, сеньор,
Свободы ждет и не дождется,
И требует ее и рвется
Решить оруьем всякий спор.

(Перевод Евг. Блинова)³

¹ Цит. по кн.: Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. М., 1940, с. 135.

² Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, с. 320.

³ Рукопись.

В пьесе даны яркие картины выступления ремесленников-пополонов против нобилей и изгнание последних, выборы дожем простолюдина-красильщика, реквизиция продовольствия у дворян во время осады города. Но важнейшая социальная тема народовластия оказывается заслоненной новеллистическим сюжетом (позаимствованным у Матео Банделло) о дворянине Оттавио, который, притворившись сторонником народа, остается в осажденном городе, чтобы добиться взаимности красавицы Александры, супруги аристократа, активного сторонника французского короля. Спасая своих детей и себя от голода, Александра является в дом к Оттавио, приберегшего большие запасы продовольствия, но тот не пользуется открывшейся перед ним возможностью и передает Александре продукты безвозмездно. Отсюда и наименование пьесы — «Великодушный генуэзец».

Легко заметить, что новеллистический сюжет вступает здесь в противоречие с политической темой драмы, на первом плане оказываются личные переживания персонажей, примыкающих к лагерю изменников родины. В финале пьесы избранного народом дожа ведут на казнь, а он, обращаясь к французскому королю, говорит: «Я виноват, но можно ли меня казнить за то, что правил я в твое отсутствие». Вера в разумность и законность монархической власти не оставляла драматурга даже в том случае, когда он размышлял о правах народа на власть.

Объяснение этому нужно искать, с одной стороны, все в тех же политических иллюзиях гуманистов, а с другой — в огромной сложности самой проблемы народовластия, которая в условиях реакционной Испании XVII века была, конечно, совершенно несбыточной утопией.

И совсем по-иному, уверенно и сильно, звучал голос поэта, когда, касаясь важнейшей проблемы власти и народа, он раскрывал ее на примерах героической борьбы народа за свою свободу и человеческое достоинство.

Так крестьянское восстание 1476 года, происшедшее в селении Фуэнте Овехуна и сохранившееся навечно в памяти испанцев, стало для Лопе де Вега той фактической и поэтической основой, на которой он воздвигнул величайшее драматическое произведение.

В мировой драматургии, пожалуй, нет пьесы, равной «Фуэнте Овехуна» по силе прославления восставшего и победившего народа.

Глава шестая

ТРИУМФ НАЦИОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

ЛУЧШАЯ ИЗ ТЫСЯЧИ

«Фуэнте Овехуна» — драма, полная внутреннего огня, который разгорается живым пламенем, когда в воздухе гроза, когда время поднимается на гребни своих революционных волн.

Трижды подтвердила героическая драма Лопе де Вега это свое свойство.

На спектаклях Малого театра в Москве 1876 года, когда молодая Мария Ермолова в накаленной атмосфере растущего крестьянского движения, вдохновенно и дерзко творила образ героической девушки, зажегшей крестьянское восстание. Энтузиазм зала был столь велик, что даже расходясь, на улице, молодежь пела запрещенную песню «Есть на Волге утес».

Через полвека пламя испанской драмы запылало в революционном Киеве на спектакле Кето Марджанишвили, пронизанном энергией и пафосом побеждающего народа. К концу действия в зале гремел «Интернационал», а бывало, что отряд красногвардейцев прямо из театра шел в бой на врага.

И, наконец, третья революционная постановка «Фуэнте Овехуны» — в Валенсии 1933 года, осуществленная поэтом Гарсиа Лорка в обстановке нарастающих классовых боев и прямой угрозы фашизма. Вздолнованные зрители к концу представления вскакивали со своих мест и вместе с актерами пели боевую народную песню «В долине Фуэнте Овехуна»...

Как всегда у Лопе, пьеса начинается энергично, с напряженного события. Командор ордена Калатравы вместе с двумя оруженосцами явился к магистру ордена. Он нетерпелив.

Исступленный, неистовый, злой и жестокий — таков владыка Фуэнте Овехуна командор Фернан Гомес де Гусман. Он фактический глава рыцарского воинства ордена Калатравы. В нем ощущается мощь той феодальной силы, которая столетиями считала себя оплотом нации, и ныне, после победы над маврами, намерена восстановить свое былое величие.

Командору нужно безотлагательно встретиться с магистром Хироном. Магистр унаследовал эту высокую должность от отца в восьмилетнем возрасте. Сейчас ему шестнадцать. И лишь по юношеской беспечности он мог заставить грозного командора ждать себя.

Командор торопит магистра. Нужно срочно готовить войско и двинуть его на Сьюдад Реаль, чтобы сокрушить сопротивление города, верного королям. Затеяна большая игра: рыцарский орден поднял восстание против молодых монархов — Фердинанда и Изабеллы.

Так начинается пьеса — с объявления междоусобной войны. На этот раз мечи будут обагрены не кровью иноземных притеснителей, а братской кровью испанцев, вольных сынов Сьюдад Реаля, одного из цветущих городов, расположенных недалеко от селения Фуэнте Овехуна.

После этого короткого эпизода экспозиция действия переносится в деревню Фуэнте Овехуна, на широкий простор Андалузии.

Главная крестьянская тема пьесы начинается репликой Лауренсии:

Ах, если б он и в самом деле
Убрался прочь из этих мест!

Это точно стрела, спущенная с тетивы на врага. Противники еще не сошлись, но конфликт уже вспыхнул; дерзкая реплика Лауренсии как бы «согнала» дону Гомеса со сцены.

Вот оно, приволье Овечьего источника, и царит здесь Лауренсия. Мы видим ее девчонкой с распущенными, летящими на ветру волосами; она, хотя и дочь алькальда, мало чем отличается от других девушек родной деревни. В короткой юбчонке, веселая, бойкая и загорелая, она целыми днями лазает по долинам, плещется в реке. Лауренсия еще не помышляет ни о какой любви и поэтому вовсе не опасается командора. А вот ее подруга Паскуала — постарше и побаивается дону Гомеса.

В характере Лауренсии поначалу ничто не предвещает героиню, пожалуй, кроме ее необычайного «азарта жизни». Она вся в упоении этим чувством. Задорный монолог о «ломтиках сала», о «мясе с капустой», о «салате на постном масле с перцем» выдает в ней вполне земную натуру. Солнце в зените, и ей, естественно, хочется есть, вот она и рисует себе обильный завтрак. И сами собой рождаются сочные, фламандские тона ее словесного натюрморта.

Появляются крестьянские парни — Фрондосо, Баррильдо, Менго. Это землепашцы и пастухи, народ умный, веселый, независимый. Первым начинает потеху Фрондосо. Явно желая козырнуть перед Лауренсией, он произносит шуточный монолог и бойко сыплет скороговорками. Испанская сцена любила эти демонстрации ловкости — и в трюках, и в жестах, и в языковой эквилибристике. Так обычно потешали народ хугляры. Вот и Фрондосо сейчас балагурит и веселит — до чего ловок!

А Лауренсия все же ловчее. Посмеялась его скороговоркам и сама на игру ответила игрой. И так это у нее лихо получилось, что парни тут же сложили оружие.

Менго

Ты — дьявол. Даже слушать жутко.

Баррильдо.

Она у нас шутник, пострел!

Менго

Священник соли не жалел,
Когда крестил тебя, малютка.

Словесное состязание идет под пляску и музыку, в стремительном ритме. Текст комических монологов воспринимается как импровизация. Игра словами, шутками, остротами создает атмосферу молодой, беззаботной жизни.

«Фуэнте Овехуна» — пьеса о народной войне, но поначалу ничто не предвещает драматичных событий, молодежь полна жизненных сил и веселья, она родилась свободной и упивается этой свободой.

Так Лопе де Вега экспозирует главную тему пьесы.

Но вот в деревню врывается оруженосец командора — Флорес.

Он явился прямо с поля боя и гордится победой над Сьюдад Реалем, своим господином, который, как легендарный герой, «сокрушил город и пролил море крови». Раздаются звуки труб и барабанов, и на поляну выходит сам «бог войны», окруженный оруженосцами и солдатами — все они в латах, с алыми крестами на груди, с обнаженными мечами и пиками. Хор зычными голосами поет славу командору.

На сцене собралась вся деревня, впереди — сельский алькальд Эстебан, отец Лауренсии. Его приветственная речь с виду почтительна и степенна, но в ней таится ирония.

Крестьяне, по обычаю, принесли своему феодалу дары — ящики с гусями. И Эстебан говорит:

Вот гуси, целый полк, и каждый взвод
Высовывает шею из палаток,
Чтобы воспеть ваш доблестный поход.

Гусиное гоготанье приветствует победителя. Командор явно должен поморщиться. А дальше шуточка еще похлеще. Крестьяне выносят свиные туши, и алькальд комментирует:

А вот свиных соленых туш десяток,
С их потрохами; дух от этих шкур
Приятней, чем от амбровых перчаток.

Но командор в своем воинственном запале не замечает насмешек. Мысли его заняты другим: его интересует иного сорта «дичь» — девушки Фуэнте Овехуна и красивейшая из них — Лауренсия.

Высокородный наглец заявляет свободному народу, девушкам Фуэнте Овехуна: «Ведь вы мои!» И это не фраза, они действительно стали его собственностью вместе с возвращенной родовой землей.¹ Хотя землепашцы и забыли о своей зависимости за годы боев с маврами, старое феодальное уложение сохраняет свою силу — юридически народ Фуэнте Овехуна бесправен.

Динамика театра переносит действие в покои королей. Решено послать полки и освободить Сьюдад Реаль. Эта короткая, лаконичная сцена раздвигает рамки действия, придает ему тревожный тон и выводит на просторы большой исторической темы.

После церемонного королевского эпизода — снова просторы Фуэнте Овехуна. Где-то рядом воюют, осажден город, льется кровь, но в селении еще царит веселая, беспечная жизнь. Лауренсия полощет в ручье белье. Она не на шутку сердита — Фрондосо не дает ей прохода, вот и сейчас явился. Они уже сделались посмешищем всей деревни, говорят, что у них дело стало только за пономарем. Фрондосо, сбиваясь и краснея, продолжает свои признания, Лауренсия не хочет его слушать, и все же сцена кончается словами:

Хоть я тебя и не люблю,
Но всякое случиться может.

¹ Селение Фуэнте Овехуна король Энрике IV подарил рыцарскому ордену Калатрава в 1460 году, за шестнадцать лет до восстания 1476 года.

На этом сельская пастораль резко обрывается. Происходит первая драматическая стычка между командором и строптивым мужичьем. Оказывается, Фрондосо не так уж робок; защищая честь любимой девушки, он поднимает самострел и угрожает своему помещику. И командор «покидает поле боя». Борьба началась. Правда, она идет пока лишь за честь любимой.

Командор чувствует себя владыкой, которому все дозволено. Вот он явился на деревенскую площадь и затеял разговор с алькальдом. Дело в том, что ему не удастся сравнить «одну зайчиху». Эстебан, бывалый охотник, готов помочь командору: где зайчиха? «Это ваша дочь», — нагло отвечает командор. А когда возмущенный крестьянин заявляет, что командор попирает их честь, тот хохочет:

Вы притязаете на честь?
Вот кавалеры Калатравы!

В столкновении этих двух понятий о чести Лопе де Вега целиком на позициях народа. Истинные носители чести в «Фуэнте Овехуна» — крестьяне. Простой народ — и девушки, и юнцы, и старики с полным правом говорят своему феодалу, что честью они выше его.

Иные носят крест кровавый,
А кровь у них, коль их поскресть,
Мутнее нашей, —

бесстрашно бросает в лицо командору деревенский судья.

Положение становится все более напряженным: приходит весть о том, что королевские войска двинулись на Сьюдад Реаль. Встревоженный командор направляется со своим отрядом в бой, и по пути срывает свою злость на крестьянах, которые «дерзают проявлять строптивость». Идет жестокая сцена избиения смельчака Менго, который бросился защитить очередную жертву командора — Хасинту. Девушку дон Гомес приказывает схватить и отдать на потеху солдатам.

В этой напряженной атмосфере звучат быстрые, лихорадочные, как бы между прочим сказанные слова любви:

Я показать тебе хотел,
Что тот, кто любит — не страшится, —

говорит Фрондосо. Его разыскивают солдаты командора, чтобы увести в замок и повесить. И Лауренсия, торжественно, как клятву, произносит:

Так вот, селенью и тебе
Я говорю, что я согласна.

Вчерашние подростки, Лауренсия и Фрондосо возмужали и не только признались друг другу в любви, но и зажглись общей ненавистью к тирану.

Так на наших глазах перемещается фокус конфликта драмы: до сих пор главным событием казалось столкновение феодальных и королевских войск, происходящее за кулисами. Теперь же становится очевидным, что главное — в яростной защите народом своей свободы. Эта борьба идет уже не за кулисами, а на сцене.

Дон Гомес сам скажет, что если он спустит Фрондосо нанесенную обиду, то крестьяне соберутся уже целым отрядом и будут угрожать не только ему самому, но и ордену Калатравы — самим устоям дворянства.

И действительно, на сходке было уже сказано такое, отчего могла похолодеть кровь командора:

Бывал ли кто бесстыдней и блудливей?
Повесить бы его на той оливе!

Чтобы пресечь преследования командора, решено ускорить свадьбу Лауренсии и Фрондосо. Стычка с рыцарем помогла девушке оценить Фрондосо — ведь он был готов пожертвовать ради нее своей жизнью. Чувства молодых скреплены их общей ненавистью к командору и борьбой. Изменились не только Фрондосо и Лауренсия, но и их подруги, товарищи, меняется от картины к картине все крестьянство в целом: одни становятся более зрелыми, другие — более суровыми, третьи — более решительными.

Обряд обручения Лауренсии и Фрондосо идет в шуме и гаме веселья. Нет, командор не запугал деревню Фуэнте Овехуна.

Лопе де Вега — мастер резких эмоциональных контрастов. Еле живыми выбрались из боя магистр и командор — их отряды наголову разбиты королевским войском. За сценой гремят возгласы: «Победа! Слава королям Кастилии!» Командор ретируется в Фуэнте Овехуна — вот на ком он отыграется и покажет непокорному мужичью силу своей власти!

В селении бушует свадьба. Так Фуэнте Овехуна демонстрирует перед грозным командором свое бесстрашие и независимость. Первый заводила в пиршественном веселье — балагур Менго. Его спина еще горит от побоев, но тем злее его шутки, тем громче его смех. Менго пиликает на скрипке и на лету, по просьбе публики, сочиняет стихи, сравнивая свои импровизации

с тем, как «лепят пышки». Сочиняет и смеется и над своей поэзией, и над самим поэтом, который

...как в котел, свои стихи
В тетрадь швыряет мимоходом,
Надеясь скрыть под липким медом
Обилье всякой чепухи.

В этой сцене, кажется, все должны импровизировать — ведь кончается вторая «хорнада», и публика жаждет зрелищ: интермедий, танцев, баиле.

Вот Лауренсия и Фрондосо кончили свой танец, и в ответ начала танцевать и петь вся деревня — это и есть баиле. Именно в этот момент и происходит главный драматический взрыв пьесы.

На деревенскую площадь выезжает верхом на коне командор в окружении своего изрядно потрепанного отряда. Он угрюм и зол, а пляшущая деревня его не замечает или, того хуже, делает вид, что не замечает. Командор взбешен. Но окриком разбушевавшееся веселье не остановить. Перекрывая гомон толпы, Хуан Рыжий выкрикивает язвительные слова по поводу «победы» командора, и этим окончательно выводит из терпения дона Гомеса. Следует быстрая расправа. Вара — символ власти — вырвана из рук алькальда, и командор бьет этим деревянным жезлом старика по голове. Солдаты набрасываются на Фрондосо и скручивают ему руки, этой же веревкой связывают Лауренсию.

Свадебная толпа еще не успела опомниться, как беда уже свершилась: Фрондосо и Лауренсия уведены и будут брошены в тюрьму, обряд венчания прерван — чести Фуэнте Овехуна нанесено смертельное оскорбление. Крестьяне и крестьянки, понурые и растерянные, застывают на сцене.

Под занавес раздается глухой возглас Паскуалы: «Слезами обернулась свадьба».

С чувством победителя командор удаляется в замок, обещая казнить обоих пленников. Он проучит этих мужиков:

Не то дождемся мы, что завтра
Поднимут знамя против нас.

Но знамя крестьянского восстания уже поднято.

После первого потрясения ненависть разгорается с удвоенной силой. Третий акт начинается с подготовки к наступлению. Сходка крестьян — это широкая массовая картина. Позже в пьесе будет сказано, что королевский судья пытал триста

человек. Собравшийся народ прислушивается к тому, что говорят его вожаки.

Кропя слезами бороду седую,
Я спрашиваю вас, честной народ,
Какое погребенье мы устроим
Отчизне, опочившей от невзгод?
Каких ее поминок удостоим,
Раз больше нет достоинства у нас,
И мы, без чести, ничего не стоим?
Ответьте мне: есть кто-нибудь меж вас,
Не оскорбленный этим негодяем?
И что ж, мы только хнычем всякий раз?
Когда мы честь и родину свою теряем,
Чего мы смотрим? И чего мы ждем?

Раздаются голоса из толпы, реплики одна дерзновеннее другой. И все возгласы перекрывает Хуан:

Чего бояться? Мы и так не живы.
Что может быть страшней того, что есть?
Они у нас палят дома и нивы,
Они тираны. И да будет месть!

Нет, крестьяне из «Фуэнте Овехуна» — это не инертная масса, воодушевившаяся на подвиг лишь после знаменитого монолога Лауренсии. Ничего подобного. Атмосфера накалена до предела, и монолог Лауренсии — искра, брошенная в пороховую бочку.

Точно ветром вынесло ее на сцену, и из этого порыва родился знаменитый монолог:

Дайте женщине дорогу
На совет мужчин...

Лауренсия умолкла. Но нет, не к трусам, не в овечий стан она пришла. Эти люди полны ненависти к тирану, и теперь, когда к ним явилась Лауренсия и, как крылатая Ника, зовет в бой, они все двинутся на приступ.

Первым поднимается Эстебан, за ним Хуан, третьим — Менго: «Убить его, и только!» Клич алькальда: «Берите самострелы, копыя, мечи, рогатины и палки!» — разносится эхом по всей округе. Бегут, толпятся, выстраиваются в ряды крестьяне, и рядом с мужчинами — женщины. Ведь крикнула же Лауренсия своим подругам, что сама станет их вожаком, сама поведет их в бой. Грозный гул нарастает, Фуэнте Овехуна двинулась на замок командора, впереди фигура воительницы Лауренсии, и слышится ее голос: «Смерть тирану!»

















В лагере врага смятение, истерика, страх. Спокоен лишь связанный Фрондосо — его должны повесить. Но уже трещат двери замка. Феодал приказывает вывести навстречу толпе Фрондосо: пусть он ее укротит. Но Фрондосо, вырвавшись из рук палачей, возглавляет гневную толпу, и народ уже в замке. Идет борьба, в битве участвуют все — и герои, и масса.

Каждый персонаж получает свой эпизод. Сцепление стремительно чередующихся эпизодов нагнетает напряженность действия, завершающегося сценой казни командора с ее яростной кодой: пляшущие женщины потрясают шестом с головой казненного врага.

Новая картина — королевские покон. Фердинанд и Изабелла выслушивают сообщение о победе войск в Сьюдад Реале. И тут же вбегает вырвавшийся из рук гневных мстительниц слуга командора и кричит о случившемся в селении Фуэнте Овехуна. Королевская чета встревоженно слушает его — и ни слова о том, что крестьяне покарали их общего врага. Мало того, обещано сурово наказать восставших.

Но народу-победителю не страшны угрозы. Следует сцена народного ликования — зрелище, захватывающее своим бурным весельем, пафосом и энтузиазмом. И рефреном звучат слова: «И да сгинут все тираны!»

Старик Эстебан собирает односельчан и предупреждает их, что явятся королевские судьи, к этому нужно быть готовым. Крестьяне инсценируют сцену «допроса», это и озорная игра, и одновременно «школа мужества». На все вопросы судей: «Кто убил командора?» — договорились отвечать: «Фуэнте Овехуна». Все готово для встречи королевских посланцев. И суд является.

Интересно, что еще до начала допроса крестьяне знают: королевская власть не возьмет их под свою защиту. Они встречают посланцев короля как представителей жестокого, несправедливого закона.

За кулисами начинаются пытки, а на сцене неожиданная кантилена любви — знаменитый сонет Лауренсии.

Любить, душой тревожась о любимом,—
Тягчайшая из всех любовных мук.
Страх за него — безжалостный недуг,
Растущий в сердце, нежностью томимом.

Взволнованные, трепетные слова, а за сценой — сдержанные стоны пытаемых. У всех один ответ: «Казнила — Фуэнте Овехуна».

Пытают десятилетнего мальчика — он никого не выдает; пытаются женщин — молчат; пытаются уже избитого в кровь Менго — он кричит: «Пусти! Нет сил! Скажу!.. Убил...! Фуэнтус Овехунский!» Менго и здесь не может без шутки.

«Какой народ! Какая сила!» — эти слова Лауренсии — завершающий аккорд героической сцены.

И общее радостное ощущение победы: не назвали зачинщиков, устояли и доказали — народ это великая сила. И этим могучим единством народа стал силен каждый.

Судьи прекращают пытки: все равно имен зачинщиков им не добиться. Не казнить же всю деревню.

Снова — королевские покои, вбегает насмерть перепуганный юнец магистр. Он пришел с повинной, и королевская чета тут же его прощает, а магистр заявляет, что не будь он их вассалом, то сам бы наказал бунтовщиков. И королева бросает зловещую фразу: «Забота эта в должный час, надеюсь, ляжет и на вас». Короли снова с феодалами, не осталось даже следа от единения королей и народа; очевидным стало другое — единство дворянского лагеря и его вражда с крестьянством.

Эстебан сообщает королю и королеве, что их герб уже прибит к дверным брускам домов Фуэнте Овехуна — таков символ верности. И король вынужден взять бунтовщиков под свое покровительство, пока не будет найден новый командор. На этот послух монарха крестьяне не отвечают. Но традиционное прощание со зрителем поэт поручает крестьянину Фрондосо.

В драме Лопе народ, поднимая революционное восстание, сохраняет преданность королю. И все же, правдиво рисуя сцену суда, поэт невольно срывает с королевской власти ее благородный ореол. Народ, а не король, был любимым героем поэта, создавшего гениальную драму о народном восстании. Суть пьесы в уверенности поэта в том, что в народе извечно живет чувство солидарности и он, оставаясь на страже своей чести, может в критический момент подняться и с оружием в руках, собственной волей и силой решить свою судьбу, отстоять свою свободу и человеческое достоинство.

«Фуэнте Овехуна» — апофеоз творчества Лопе де Вега и в чисто художественном плане. Здесь слились воедино три главных жанра испанского театра: героическая драма, драма чести и лирическая комедия. Здесь объединились и четыре сферы испанской комедии, и в результате этого синтеза родилось яркое театральное действие, окрашенное вдохновенной поэзией, наполненное сильными страстями и пронизанное высокими идеями.

По мере развития творчества Лопе де Вега — от «Учителя танцев» к «Фуэнте Овехуне» — усиливался драматизм его пьес. На самой крайней точке этого поступательного движения стоит единственная трагедия Лопе де Вега — «Наказание — не мщение», написанная поэтом за четыре года до смерти¹ «в назидание испанцам». Название трагедии открыто выражает ее идею, которая в такой формуле повторяется в тексте пьесы неоднократно.

Лопе де Вега сознательно притушил здесь праздничные огни площадного театра. Преобразилась и поэтическая стихия пьесы, окрасившаяся в мрачные, почти испуганные тона.

К а с с а н д р а

Честь моя! Будь мне опорой,
Иль паду я неизбежно.

Ф е д е р и к о

Ноги гнутся подо мною.

К а с с а н д р а

Сердце смятено мое.

Ф е д е р и к о

Страстью я томлюсь больною.

К а с с а н д р а

Я погибну от нее.

Ф е д е р и к о

Я же нет: мертвец давно я.

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

В этих последних строках диалога страстно любящих друг друга Кассандры, молодой жены герцога Феррарского, и Федерико, его побочного сына, — предельное напряжение страсти и абсолютная правда чувств. Обычно такая искренняя и глубокая любовь в драмах Лопе находится в полном согласии с моралью, и на стороне такой любви обязательно стоит честь. В трагедии «Наказание — не мщение» эта гармония нарушена: чем горячее и возвышенней любят друг друга Федерико и Кассандра, тем греховней, преступней их страсть. Парадокс пьесы

¹ Пьеса «Наказание — не мщение» имеет авторскую датировку — 1 августа 1631 года.

состоит и в другом: в полном несоответствии личности «блюстителя чести» и возложенной на него нравственной миссии. Речь идет о герцоге Феррарском, который «с юных лет жил бесчинно и беспутно» и таким же остался, женившись на юной Кассандре. И вот этот недостойный человек выступает в роли сурового защитника чести. Свое право вершить акт возмездия герцог получает после «очищения», которое носит чисто формальный характер. Назначенный папой гонфалоньером¹ церкви, герцог, вернувшись из похода, заявляет:

По милости творца мой меч кровавый
Врагов престола папского смирил.
Свой древний род покрыл я новой славой.
.
Отныне я повадки сумасброда
Оставляю и пойду такой стезей,
Чтоб безупречным быть в глазах народа.

Теперь он уже не частное лицо, а представитель государства и церкви и с этих позиций выполняет роль «карающей десницы». Но если перерождение герцога лишь декларировано, то главная драматическая ситуация пьесы — любовь Федерико и Кассандры — разработана драматургом с чрезвычайной тщательностью и с глубоким проникновением во внутренний мир героев.

Кассандра и Федерико при первой же встрече испытывают влечение друг к другу; что же касается будущего мужа, то молодая женщина согласилась на свой брак только из страха перед отцом. На слова служанки Лукреции о том, что Кассандра была бы счастливее, выйдя замуж за Федерико, девушка отвечает: «Ты права».

Но молодые люди сдерживают свой порыв: они сознают непозволительность своих чувств. Кассандра с горечью говорит:

Стоит граф любви вполне,
Но любовь к нему греховна,
А раздуть в нем пыл любовный
Преступление вдвойне.

В полном смятении и Федерико:

Во вражде с душой моею
Бог, я сам и вы сейчас:
Бог — раз к вам я вождеваю,
Сам я — раз живу без вас,
Вы — раз вами не владею.

¹ Гонфалоньер — монарх-покровитель.

Отказываясь от своего первого и сильного чувства, грубо оскорбленная распутством мужа, Кассандра тоскует о счастье, доступном простой крестьянке и недоступном ей, властительной госпоже. Государыня Феррары, она, по существу, рабыня, лишенная чести, воли, радости. Не желая мириться со своей судьбой, молодая женщина восстает против попрания своей природы, она не может и не хочет задушить свою страсть к Федерико. Согласно морали Ренессанса, их любовь законна и нравственна; незаконен и безнравствен насильственный брак, и бесчестно в данном случае отношение мужа к жене. Но этой морали природы противостоит мораль общества — грозная, умолимая сила.

Подслушав любовные признания Федерико и Кассандры, герцог восклицает:

Ты их гнусное признание
Выслушала, честь моя,
Так назначь им, как судья,
Приговор и наказанье.

Безличные законы чести подчиняют себе жизнь; любовь низводится до преступного нарушения моральных норм.

В этой ситуации сами любовники теряют свою нравственную стойкость. Если Кассандра еще отстаивает свое чувство, то Федерико мгновенно сдается; он готов стать мужем принцессы Авроры и тем якобы спасти Кассандру от подозрений мужа. Кассандра переносит и это предательство. Правда, ей удастся отговорить графа от подобного шага. Но высокий строй их чувств уже нарушен, и любовь Кассандры и Федерико действительно грозит обратиться в греховную связь.

Вчерашние трагические любовники боязливо договариваются о тайных встречах и обмениваются вполне прозаическими, если не сказать пошлыми, фразами:

Федерико

...Чтоб не слишком равнодушной
Были вы к отцу.

Кассандра

Ты прав.
Мужу, в грех с любимым впав,
С виду быть не грех послушной.

Так, отражая кризис века, полный распад гармонии любви и чести, Лопе де Вега показывает, сколь неизбежно безобразит

себя любовь, попирая честь, и как бесчеловечна честь, отринувшая от себя любовь.

У трагедии мрачный, кровавый финал. Проведав о любви жены и сына, герцог решает жестоко покарать виновных. Он связывает и покрывает плащом Кассандру, а затем велит Федерико убить этого связанного человека, якобы нанесшего ему страшное оскорбление. Не ведая того, Федерико послушно убивает свою возлюбленную, а герцог зовет слуг и приказывает предать смерти убийцу своей жены.

Трагедия завершается дважды повторенной формулой — «наказанье, а не мщенье». Таков моральный вывод, который стареющий поэт делает «в назидание испанцам». Но в драме Лопе де Вега правда живых чувств рушит эту дидактику и приводит к другому выводу, который вопиет о трагически загубленном чувстве Кассандры.

Трагедия «Наказание — не мщение» завершала творчество Лопе де Вега, и самым безрадостным образом. Колеблемый ударами действительности, гармонический мир классической испанской комедии становился все более неустойчивым и в конце концов распался. Идеал и мораль утратили былое единство. Нравственное право теперь могло быть восстановлено только жертвой личного счастья. Тиранические требования чести становились в мире необузданных страстей единственным сдерживающим началом.

И все же «Наказание — не мщение» нельзя считать итоговым произведением Лопе де Вега. В роли итоговых более органично выступают две его другие поздние пьесы — «Глупая для других и умная для себя» и «Девушка с кувшином», завершающие серию героических драм и лирических комедий.

Героини обеих пьес — женщины незаурядные, наделенные остротой ума, доблестью, глубиной чувства, поэтичностью, народным юмором. И подлинное богатство своих натур Диана и донья Мария (Исавель) обнаруживают в облике крестьянок.

Героиня комедии «Глупая для других, умная для себя», всегда готовая к шутке и комическому притворству, по сути своей — личность героическая. Живя в деревенской глуши в семье «темного пахаря», Диана ощущает в себе «мощный дух» и «жажду знаменитых дел». В ее характере проступают черты героини народных легенд; княжеское происхождение Дианы — тоже атрибут народной поэтической традиции.

Сказочна и сама ситуация вручения державных прав простодушной крестьянке, сказочно состязание двух претендентов

на престол — доброй простолюдинки и злой принцессы, сказочно появление прекрасного рыцаря Алехандро — будущего супруга Дианы. Все это придает эпический оттенок той борьбе, которую девушка из народа ведет с властителями страны, олицетворяющими цинизм, ложь, корысть.

Очувтившись в мире придворных интриг, Диана прикидывается «дурой» для того, чтобы перехитрить и обезвредить своих многочисленных врагов. В финале она является на сцену верхом на коне, окруженная солдатами и народом и объявляет себя правительницей страны. Этот сказочный образ символизирует силу блага, в победу которого твердо верит поэт.

Увлекательная история о дурочке, оказавшейся умнее всех, полна неожиданных переходов — от открытой патетики к острой буффонаде. Героический сюжет развивается в лоне комедийного театра. Героическое и комедийное начало сливаются и в пьесе «Девушка с кувшином».

Героиня этой пьесы донья Мария вступает за честь своего престарелого отца и тяжело ранит его оскорбителя (одного из многочисленных претендентов на ее руку). После этого, укрываясь от преследований, донья Мария покидает дом и живет в деревне как крестьянка Исавель.

Исавель — один из самых благородных и пленительных женских образов Лопе де Вега. Кажется, что стареющий поэт объединил в нем лучшие черты своих идеальных героинь. Исавель — не барышня-крестьянка. Пристающему к ней парню она грозит отвесить «оплеуху», а кабальеро дона Хуана обещает «хватить кувшином». Надменность девушки-дворянки оборачивается твердостью характера девушки из народа, которая умеет постоять за свою честь.

Народность героини Лопе сказывается не только в демократизации образа — донья Мария входит в крестьянский мир и через его поэзию, танцы.

На кодьях укрепили мы веревки,
Развесили сорочки, простыни.
Тут вышли в круг, стройны, красивы, ловки,
Четыре наши девушки, они
Искусством пляски, ловкостью сноровки
Известны всей округе искони.

.....
...и я к подружкам подлетела
И закружилась в пляске огневой.
Я танцевала так легко и смело,
Что все признали первенство за мной.

Как ни была смела Диана де Бельфлор, поднявшаяся в своей любви над сословными предрассудками, пуститься в пляс с деревенскими девушками она бы не смогла. А ведь по своему происхождению донья Мария стоит даже выше графини Дианы: ее род — ветвь знаменитой фамилии герцога Медины.

В образе Марии драматург сливает воедино два типа своих героинь — благородной девушки-аристократки (в духе Эстрельи) и девушки из народа, крестьянки (в духе Лауренсии или Антоны).

Конечно, подлинные крестьянки у Лопе превосходят аристократок цельностью и силой своих натур. Зато вторые, и в частности донья Мария, обладают более утонченными чувствами, более изысканным поэтическим мироощущением.

Став крестьянкой, Исавель сохраняет лучшие черты своей природы и одновременно освобождается от вздорной строптивости, сблизившей ее с «причудницей» Белисой. Влюбленный дон Хуан имеет все основания сказать о своей избраннице:

Пусть она низка рождением,
Выше стать она не может,
Чем на самом деле есть.

Донья Мария как бы прошла школу жизни и очистилась от дворянских предрассудков, не запятнав себя при этом простонародной вульгарностью.

Как одна из девушек «Фуэнте Овехуна», она гневно кричала своему поклоннику аристократу:

Изменник! С равными себе водись:
Я бедная работница, стыдись!

А сопернице графине бросала в лицо: «...есть во мне и мужество и честь». И победа осталась за Исавель, а не за доньей Марией.

Кувшин я нашим сделаю гербом,
И глина станет чистым серебром!

Эти слова дон Хуан, объявляющий Исавель своей супругой, произносит до того, как девушка открывает свое знатное происхождение.

В финале комедии автор, прощаясь с публикой, говорил устами одного из героев «Девушки с кувшином»:

Если недовольны вы,
Автор просит вас заметить:
Вместе с этой написал он

Тысячу пятьсот комедий
И надеется, что этим
Снисхожденье заслужил.

Это был традиционный любезный поклон перед зрителями. Поклон в ответ на громовые рукоплескания «мушкетеров» и на крики: «Victorial Victorial!»

Воистину виктория была невиданной.

Театр испанского Возрождения в лице своего великого гения вывел на сцену идеал и воплотил этот идеал в образе нового и страстного героя, человека чести. Идеальное у Лопе де Вега по самой своей природе было чуждо всему идиллическому. Оно завоевывалось героями комедии в бесчисленных битвах с силами зла, и чем тягостней становились невзгоды жизни, тем решительней действовали правые силы, тем изобретательней, энергичней бились герои за свое счастье, и тем радостней был финал с ликующей победой идеала.

Именно на этой идейной основе великим испанским драматургом было выстроено стройное здание национальной комедии; пронизанной во всех своих четырех сферах началами гармонии. Неувядающая сила и красота комедий Лопе де Вега — в динамике и красочности действия, в роскоши и свежести поэтического языка, в многообразии и глубине страстей, в бесстрашии и силе бессмертных идеалов.

НАСЛЕДНИКИ

Когда Лопе де Вега умер в своей тихой монашеской келье (это случилось 27 августа 1635 года), вся страна погрузилась в траур. Множество поэтов посвятили его памяти оды, написанные на испанском, латинском, французском, итальянском и португальском языках.

Огромная заслуга Лопе де Вега как создателя системы испанской национальной драмы была признана еще во времена самого драматурга. Его ближайший ученик — Тирсо де Молина, человек глубокого ума и яркого таланта, писал: «Конечно, Эсхил и Энний — превосходные греческие¹ авторы, а Сенека и Теренций блещут среди латинских, и это дает им право

¹ Тирсо де Молина ошибочно считал римского драматурга Энния греческим автором.

создавать законы, столь защищаемые их приверженцами. Но ведь у испанцев есть своя национальная гордость — Лопе де Вега... Феникс испанского племени. Этого достаточно для того, чтобы он сам по себе являлся школой и чтобы мы все, кто считает себя его учениками, были счастливы иметь такого учителя и с постоянством защищали его доктрину против пристрастных нападений со стороны».¹

Национальная комедия была поставлена вровень с античной драматургией, что в век гуманизма звучало как высшая оценка творчества, и было твердо заявлено о том, что Лопе де Вега, «феникс испанского племени», создал национальную драматургическую школу.

Главенствующее значение национальной тематики, строгие нравственные мерилы, широкий жанровый диапазон и богатейшая палитра поэтических красок — все это сохранялось после смерти Лопе как «постоянный капитал», как непреложные ценности национальной испанской комедии.

Правда, не обошлось без потерь — в комедиях наследников Лопе притухал поэтический пламень, характеры постепенно утрачивали свою цельность, меркли героические идеалы. Голос народной мудрости звучал все глуше, остыл оптимистический тон.

Однако у новой драматургии были и свои приобретения: взгляд на действительность стал более трезвым, критическим, это вело к усилению реалистических и сатирических тенденций в драматургии.

Попытаемся проследить эволюцию испанской драматургии на примере трех комедий наследников Лопе: «Дон Хиль Зеленые штаны» Тирсо де Молина, «Сомнительная правда» Аларкона и «Дама-невидимка» Кальдерона..

Движения истории, связанные с усиливающимся социальным кризисом, основательно расшатали гуманистическую веру в человека и убежденность в разумной организации общества. Чуткая к каждому повороту истории, стала преобразаться и поэтическая испанская драма.

Уже в произведениях Лопе де Вега — на зрелом этапе его творчества — заметно усиливался драматизм. И чем дальше, тем сильнее выявлялся антагонизм между поэзией и правдой. Но герой комедий Лопе был одновременно реальным лицом и

¹ Цит. по кн.: А. Живелегов и Г. Бояджиев. История западноевропейского театра, с. 212—213.

поэтическим персонажем, средоточием творческого потенциала жизни. Он сам был носителем тех начал, которые победно противостояли действиям губительных сил.

Противоречия нового времени лишили героя его цельности, того гармонического состояния духа, которое при всех трудностях борьбы оставалось незабываемым. Новый герой оказался двуликим — он сохранял в себе немалый запас жизненной энергии и порывов страсти, он был остроумен, ловок и талантлив, но, занимая место протагониста комедии, он теперь удовлетворял свою «жадность жизни» за счет счастья других людей и нес им не благо, а горе. Таков знаменитый дон Хуан из комедии «Севильский озорник, или Каменный гость»¹ Тирсо де Молина. Суля своим жертвам все блага мира, воспламеняя женщин «восторгом любви», дон Хуан прибегает к самым низким средствам обмана и насилия. В нем еще бурлит горячая кровь его отцов — героев театра Возрождения, но кровь эта уже подпорчена смертельными ядами эгоизма. «Человек для него нехитрая машина, приводимая в движение несколькими рычагами; соприкасаясь с людьми, дон Хуан манипулирует ими, подсчитав заранее результаты их механического действия».² Постоянный успех циничного плута, скрывающегося под маской пылкого кабальеро, объясняется тем, что в самой жизни уже нет тех общественных и нравственных начал, которые могли бы обуздать наглеца аристократа, не страшась ни земного, ни небесного суда.

В представлении Тирсо де Молина только религиозное чувство, еще тлеющее в душах людей, может сдерживать злые, неумные страсти. Поэтому в финале комедии, когда Командор сталкивает дону Хуана в преисподнюю, тот, вопя от отчаяния, призывает священника — дабы получить отпущение грехов.

Все же небесная кара тут лишь грозная метафора возмездия. Моральная казнь героя свершается не божественной силой, а волей автора и задолго до пожатия доном Хуаном каменной длани.

У последнего героя ренессансной комедии — мертвая душа. Погоня за наслаждениями становится для него дурной бесконечностью, удовлетворенное желание тут же порождает чувство

¹ Предположительно комедия написана в 1616 году. Впервые была издана в 1630 году.

² В. С и л ю н а с. Драматургия Тирсо де Молина. — В кн.: Тирсо де Молина. Комедии, т. 1. М., 1969, с. 28.

неудовлетворенности и гонит все к новым и новым радостям жизни, от которых дон Хуан уже не испытывает наслаждений. Он уже не ищет свой идеал: его занимает лишь сам процесс завоевания женщины. Не радость, а злорадство движет этим покорителем сердец, нагло профанирующим самую идею любви, подменяющим обманом правду чувств. Жизнь его, казалось бы, наполненная до краев, предельно опустошена. Одержимый бешеной энергией, он кружится вокруг своей оси, его существование бесцельно. Порождение кризисного времени, он сам источник духовной заразы. От жизнерадостности дон Хуана веет жутким холодом.

Поэтому, сколь ни веселы похождения севильского озорника сами по себе, число разбитых им сердец столь велико, что в пьесе преобладающим началом становится драматическое.

Распад идеи гармонии сказывался не только в том, что раздваивалась, обретала противоречивость натура возрожденческого героя,— нарушалось и самое гармоническое соотношение драматического и комедийного начал, распадался их синтез, характерный для пьес Лопе. В результате этого процесса жанры драмы и комедии постепенно поляризовались.

Такой жанровый водораздел отчетливо обнаруживается при сопоставлении «Севильского озорника» со второй знаменитой комедией Тирсо де Молина — «Дон Хиль Зеленые штаны».¹

Если в жанре драмы, где жизненные конфликты выражались в открытом, заостренном виде, верность нравственным идеалам приводила к суровой христианской дидактике, то на плацдарме комедии гуманизм еще стойко сохранял свои позиции. Канон театрализованной комедии, установленный Лопе в «Ночи в Толедо», где героиня с помощью розыгрышей меняла ход событий и побеждала, мог послужить Тирсо образцом для наиболее виртуозного во всей мировой драматургии построения сюжета комедии «Дон Хиль Зеленые штаны».

«Театральная» фантазия героини Тирсо буквально ошеломляет.

Выступая сразу в трех лицах — в собственном, под видом юноши дон Хилья и в облике некой доньи Эльвиры, — героиня комедии донья Хуана подчиняла своей воле всех остальных персонажей, которые теперь вели себя не так, как намеревались, а так, как это нужно было дону Хилью в зеленых штанах. Охваченные корыстными побуждениями персонажи комедии готовы

¹ Написана в 1615 году, впервые напечатана в 1635 году.

были совершить и совершали множество неблагоприятных поступков. Богатый юноша дворянин дон Мартин, соблазнив знатную бесприданницу донью Хуану, бросал ее и по наущению отца скрывался под именем дона Хиля, чтоб посвататься в другом городе к богатой невесте — донье Инес. Отец последней тут же соглашался на это предложение, отдавая предпочтение богатому зятю перед избранником самой дочери. Не на высоте оказывалась и сама донья Инес, которая, забыв о своей привязанности, мгновенно влюблялась в новоявленного красавчика дона Хиля (переодетую донью Хуану).

События пьесы, развиваясь они естественным образом, привели бы только к торжеству измен и корысти. Но сложнейшие хитросплетения доньи Хуаны поворачивали действие в русло истинных человеческих отношений, и происходило это потому, что остроумная и деятельная героиня возводила над реальной действительностью вторую, мистифицированную.

Не греша против нравов своего времени, драматург создает удивительно сложное, захватывающее комедийное действие. Здесь нет правдоподобия быта, но нет и произвольной игры фантазии. По счастливому выражению Б. Кржевского, в комедии существует синтез «элементов авторской свободы и житейской необходимости».¹

На пересечении этих двух плоскостей и возникает некая особая действительность (мы называем ее мистифицированной), где все происходящее сохраняет связь с реальностью, но исход событий определяют не законы жизненной логики, а воля, ум и фантазия героини, отстаивающей свое счастье.

Искусный план доньи Хуаны — шедевр остроумия, изобретательности и точности психологических ходов.

Пока изменник дон Мартин (под именем дона Хиля) и отец Инес — корыстолюбец дон Педро сговариваются «скрепить союз сердец союзом состояний» (сольются воедино два огромных капитала), донья Хуана, обрядившись в зеленые штаны, представляется Инесе в качестве ее жениха дона Хиля и в миг ее очаровывает. Ум, грация, галантность новоявленного кавалера оказывают свое действие, и донья Инес, которая только что заявляла отцу, что не пойдет за дона Хиля, что у нее есть свой поклонник — дон Хуан, уже шепчет восторженно: «Я люблю его. Он совершенство. Драгоценность!» Разве можно сравнить

¹ Б. А. Кржевский. Статьи о зарубежной литературе. М.-Л., 1960, с. 175.

этого кавалера с тем «бородатым Хилем» — доном Мартином, которого ей подсовывает отец. У ее избранника

Речь медовой речкой льется,
Ярче звезд глаза сверкают,
А зеленые штаны,
Ах, штаны — обитель рая!

(Перевод Э. Линецкой)

Итак, первый ход сделан, и свадьба Мартина с Инес задержана. Но ведь дон Мартин прожженный интриган и легко может догадаться, что имя дон Хилья украла у него Хуана. Хуане грозит опасность и с другой стороны: разгневанный отец может приказать Инес выйти за «бородатого Хилья» и дочь не посмеет его послушаться.

Для того чтоб предотвратить эти беды, наша героиня делает несколько хитрых ходов. Мартину передается письмо, в котором сказано, что его супруга находится в монастыре и ждет ребенка. Цель проделки — притупить бдительность врага. Но нужно еще сорвать с него маску дон Хилья, раскрыть Инес подлость его натуры. Сделать это от своего имени Хуана не может: этим она унизит себя перед соперницей. Поэтому Хуана преображается в донью Эльвиру и от ее имени рассказывает Инес свою историю (только называет дон Мартина доном Мигелем), очередной раз демонстрируя свой мистификаторский талант.

Маска доньи Эльвиры нужна Хуане еще и для того, чтобы заставить Инес окончательно отказаться от дон Мартина. С этой целью она сообщает своей новой подруге о том, что в нее, донью Эльвиру, влюбился юный красавец дон Хиль. Инес в отчаянии. Но Эльвира тут же утешает ее — сама она Хилья не любит и готова уступить его Инес в обмен на своего изменчивого любовника. Инес с радостью принимает это условие.

Теперь надо обличить Мартина в глазах дон Педро. О подлоге расскажет отцу сама Инес. Но Хуане помогает и случай: Мартин теряет письмо, полученное им от отца на имя «дона Хилья», письмо оказывается у Хуаны, и она идет с ним к дону Педро — вот прямое подтверждение того, что настоящий Хиль — она, а не бородатый самозванец.

Мистифицированная действительность торжествует над реальной: дон Педро, который, корысти ради, хотел отдать дочь за «бородатого Хилья», отказывает ему от дома. Решительно отказывает жениху и Инес.

Так донья Хуана превращает разрушителей своего счастья в участников придуманной ею интриги, и они «играют» против самих себя.

Но «актеры» доньи Хуаны — не просто исполнители намеченных ею ролей, они живые люди, действующие по логике страстей и обстоятельств и, оставаясь в мире мистификации, могут внести непредвиденные осложнения в план главной героини. Неожиданно для Хиля — Хуаны в него влюбляется подруга Инес, донья Клара. Подслушав их любовную сцену, Инес в порыве ревности объявляет, что немедленно выходит замуж за «бородатого Хиля». Этот последний тоже активизируется: узнав о смерти своей жены (очередной ход Хуаны, рассчитывающей устроить изменника), он поначалу действительно пугается — не мятушаяся ли душа Хуаны является в виде зеленоштанного Хиля, а затем решает, что если супруга его опочила, то теперь он смело может жениться на Инес.

Как же вновь подчинить себе «взбунтовавшуюся» мистифицированную действительность? Как доказать Инес, что ее «дон Хилико» верен ей, а случай с Кларой — недоразумение?

Наша героиня делает очередной хитроумный ход, заявляя разъяренной Инес, что перед нею не дон Хиль, а переодетая Эльвира (ведь давно было замечено их удивительное сходство) и что с Кларой встречался опять-таки не дон Хиль, а она, донья Эльвира, надевшая костюм последнего. От имени Эльвиры она сообщает Инес о том, что дон Хиль ею решительно отвергнут и для доказательства этого пишет при Инес письмо дону Хилю, то есть самой себе. Так донья Хуана играет перед Инес две роли, и Инес вновь побеждена. Да, она верит своей подруге Эльвире и выйдет замуж только за Хиля Зеленые штаны.

В. Сильюнас очень тонко подметил особенность этого «маскарада», задуманного отнюдь не для всеобщего веселья: «Его устраивают с лихорадочной поспешностью, из-за крайней необходимости, с азартом отчаяния. Это игра, но такая игра, где на карту действительно ставится жизнь, если спадет маска — все погибнет. К тому же во время маскарада (обычного. — Г. Б.) все надевают маски добровольно, каждый играет, что ему заблагорассудится, и, уж во всяком случае, все знают, что они в масках; в комедии же Тирсо никто и не подозревает, что все — игра, кроме одного — того, кто тайком эту игру затеял».¹

¹ В. Сильюнас. Драматургия Тирсо де Молина. — В кн.: Тирсо де Молина. Комедии, т. 1, с. 23.

Магия мистификаций столь чудотворна, что и остальные персонажи решают обратиться к этому средству. Волшебные зеленые штаны натягивают на себя и дон Мартин, и дон Хуан, и донья Клара, и когда к ним присоединяется еще и настоящий владелец этого одеяния — донья Хуана, обалдевший от страха слуга Караманчель кричит: «Дождь из Хилей».

Но «любителям» фокусы не удаются. «Псевдо-Хили» остаются посрамленными, а главный злодей пьесы — Мартин-Хиль-Мигель, обвиненный в самых немыслимых преступлениях, попадает в тюрьму. Его спасает донья Хуана, открыв все тайны превращений. Пораженный дон Мартин в знак раскаяния целует ей руку. Счастье восстановлено. Довольны и другие пары.

Так к финалу комедии пробужденная человеческая природа как бы возвращает грубую прозу жизни к нормам гуманистической морали, и вновь торжествует свою очередную победу «hazaña del amor».

Но удержаться долго на этой компромиссной позиции было невозможно — ведь сколь ни хитри, победа все равно останется за реальностью. И действительность, порожденная фантазией, рано или поздно обнаружит свою мистифицированность, то есть — ложь.

Этот процесс «демистификации» комедии отчетливо проступает в пьесе Аларкона «Сомнительная правда». Здесь вымыслы поэтической комедии как бы проверяются неприглядной правдой жизни. В пьесе сохраняются важнейшие черты поэтической комедии — стихотворная речь и любовные восторги. Но прежние «чарующие фантазии» теперь объявляются наглою ложью, а то, что возвышало героев Лопе, говорило об их поэтическом таланте и сулило удачу, ныне становится пороком и приводит героя к полному краху.

Дон Гарсия выдумывает всякие небылицы для того, чтобы завоевать прекрасную Хасинту, но в мире прозы пылкий юноша выглядит наивным лицедеем среди нормальных (хотя и циничных) людей. А его дар поэтических импровизаций, столь ценившийся в канонической испанской драме, рассматривается как самая унижительная для кабальеро страсть. Наставник дона Гарсии, перечислив многие его достоинства, указывает на один недостаток: «Он не всегда во всем правдив». Отец дон Бельтрам в ужасе:

Какое гнусное пятно
На сыне рыцарского рода
(Перевод М. Лозинского)

Пойманный на одной неправде, дон Гарсия ловко изворачивается, сочинив тут же другую, но, запутывая окружающих, все больше запутывается сам, творя при этом некоторую пародию на ситуации, привычные для комедии плаща и шпаги. Драматург не скрывал своего отрицательного отношения к комедии любовной интриги, где герои сами плетут сюжетные сети. В «Сомнительной правде» действие не подчиняется заранее составленным хитроумным планам героя, оно складывается объективно, ход событий предопределен самим характером героя и развивается помимо его воли и даже вопреки его интересам. Дон Гарсия старается вовсю, он всячески подстегивает «свой гений». А побеждает его малословный и бездеятельный соперник — по той простой причине, что получает звание командора.

При всей искусности мистификаций дон Гарсии они способны лишь на короткое время сбить с толку окружающих его людей и вывести вруна в «герои». Правда жизни все равно возьмет свое, и «фантаст» потерпит фиаско — при всей пылкости чувств ему приходится лишиться любимой Хасинты и жениться на нелюбимой Лукресии. И вдобавок услышать о себе такие нелестные слова:

И если можно честь добыть,
Родясь без чести, кто посмеет
Оспорить, что рожденный с честью
Лишиться может этой чести.

Таковы горькие раздумья дон Бельтрама. В мире разрушенных иллюзий и корысти он один сохраняет приверженность прежним идеалам. Старик противопоставляет морали и нравам нового времени свои патриархальные суждения о чести, в которых идеальные представления сливаются с уважительным отношением к людям из народа.

Не знатное происхождение,
А подвиги простых людей
Покрыли их потомков честью.
Высок иль низок только тот,
Кто низок иль высок на деле.

Но дон Бельтрам весь в прошлом, как и его мораль. Новая мораль зиждется на других основах.

Деньги — ось, вокруг которой
Стремится звездный хоровод.

Оставаясь персонажем поэтической комедии, дон Гарсия уже содержал в своем характере «момент осуждения» — испанская комедия двигалась к сатире, как бы предвещая последующие формы классицистской комедии. Подтверждением тому служит не только типологическая страсть самого Гарсии (враль) и общий отрезвленный взгляд писателя на действительность, но и тот факт, что П. Корнель свою первую сатирическую комедию «Лжец» написал по сюжету «Сомнительной правды» и тем положил начало французской классицистской комедиографии.

Вернул испанской комедии ее поэтическую силу и красоту молодой Педро Кальдерон. Творчество этого второго великого поэта испанского театра XVII века перерастает границы эпохи Возрождения, и поэтому нами здесь целиком не рассматривается. Но ранние комедии Кальдерона, писавшиеся еще в «системе Лопе», бесспорно принадлежат этой эпохе, ими завершается эволюция испанской комедии «золотого века».

Если в комедиях Тирсо де Молина существовало как бы две действительности и побеждала мистифицированная, а в пьесах Аларкона происходила демистификация мира комедий, то Кальдерон восстанавливает жанр поэтической комедии, но лишь ценою того, что отгораживает область комедийной игры от реальной жизни.

В «Даме-невидимке» — два мира. Рядом с миром реальным, где царят суровые законы чести и каждую минуту может пролиться кровь, существует мир выдуманный, комедийный — он спрятан за стенами дома с двумя смежными комнатами и потайной дверью. Здесь творит свои «волшебства» веселая донья Анхела, дама-невидимка. Это светлый, радостный мир, и когда сюда проникают жестокие предписания морали, то они не так уж страшны, ибо там, где царят смех и любовь, даже самые насупленные лица расплываются в улыбке, а свадебный венец делает рискованные похождения вполне простительными.

«Дама-невидимка» — комедия любви, но само это чувство для Кальдерона уже не имеет того универсального значения, какое придавал ему Лопе де Вега. Автор «Дамы-невидимки» устами одного из своих героев говорит:

И вопрос моей карьеры
Для меня всего важней,
Остальное — только шалость.
Где идет о чести дело,
Все другое — пустяки.

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Сказано недвусмысленно: любовь — это «шалость», «пустяки». Важна жизнь серьезная, деловая, и главное в ней — вопросы чести. Даже вдова Анхела явилась в Мадрид по «делу чести» ее покойного супруга, который задолжал большую сумму королю, и теперь ей нужно «осторожно все дела свои устроить». Делом чести озабочен герой комедии дон Мануэль — он тоже должен попасть на прием в Эскориал. В начале пьесы герой спасает честь дамы-невидимки и невольно оскорбляет честь ее брата. Соображения о чести врываются и в дом с потайной дверью и чуть не завершают действие веселой комедии кровавой драмой. В ролях суровых аргусов выступают братья Анхелы — дон Хуан и дон Луис.

Персонажи «Дамы-невидимки» как бы скрываются от этих реальных тягот жизни в доме, где заточенная братьями, остроумная и жадная до жизненных радостей вдовушка Анхела решает развлечься, посещая «невидимкой» комнату соседа — пленившего ее кабальеро дона Мануэля. Для всех жильцов дома возникает вторая, мистифицированная действительность, традиционная для испанской комедии. Но если в пьесах Лопе де Вега действие целиком подчинялось воле главного героя, то у Кальдерона все происходит несколько иначе.

Дама-невидимка тоже поначалу хозяйка положения, интригу заводит она: проникнув в комнату к соседу, оставляет ему записку, а служанка из озорства подменяет в кошельке слуги (Косме) монетки угольками.

Глуповатый Косме сразу попадает на удочку. Дон Мануэль не так прост:

В догадках я теряюсь,
Но сверхъестественному чуду
Никак поверить не могу.

Произнесено слово «сверхъестественное». В ходе действия произойдет своеобразное смещение реальных ситуаций — таинственными, смущающими разум героев. Загадочные появления дамы-невидимки пугают бравого кабальеро. Возникает атмосфера некоего потустороннего мира, который теперь уже сам мистифицирует героев. Даже веселая Анхела начинает говорить замогильным голосом, что усиливает комизм происходящего, ибо этот мир таинственных превращений потусторонен лишь в том смысле, что лежит за пределами суровой действительности.

Необыкновенный мир создан фантазией и волей героини. И все же мистификации, как они ни остроумны, уже не могут определять человеческие судьбы (как это было у Тирсо де Молина). Они годны только для игры в любовь. Серьезное же чувство требует вмешательства самой жизни. Так, собственно, оно неожиданно и происходит: веселые проделки приводят к весьма серьезным последствиям. Обнаруживается, что таинственная невидимка, посещающая комнату дона Мануэля,— донья Анхела. Ее братья хватаются за шпаги, чтобы пролить кровь оскорбителя чести их рода. Но тут вступает в свои права спасительный закон комедии: венец делу конец. Под венец вместе с Анхелой и Мануэлем идут еще две пары.

Кальдерон вернул лирической комедии ее веселых деятельных героинь, но рядом с серьезными и суровыми мужами чести они выглядят по-ребячески беспечными, нуждающимися в постоянной опеке — чтобы каким-нибудь необдуманным шагом не навлечь беды. Кальдерон вернул комедии и высокий строй чувств, горячую, сильную любовь. Но «подвиги любви», которые Лопе де Вега ставил в ряд с подвигами чести, уже такой нагрузки взять на себя не могли. Честь теперь искала свою опору не в порывах благородного сердца, а в сдержанности страстей, в твердости духа.

Теряя веру в благородную природу человека, гуманистическая мораль перестраивалась на религиозный лад. Понятие «virtu», расширительно толковавшееся ранними гуманистами, возвращалось к своему исконному богословскому значению. Множеству достоинства ренессансного «homo universale» было противопоставлено одно достоинство — стойкость. Стойкость любви, стойкость морали и, самое главное, стойкость веры. Лишь это высокое стоическое начало, согласно взглядам Кальдерона, могло противодействовать эгоистическим, корыстным побуждениям людей, охранить в человеке человеческое.

В год написания комедии «Дама-невидимка» (1629) Кальдерон сочинил и свою первую философско-религиозную драму «Стойкий принц». Процесс поляризации жанров в испанской драматургии завершился.

Знаменитая национальная формула, согласно которой комедия занимала главенствующее положение в иерархии жанров, была пересмотрена. На жанровую вершину вновь поднялась трагедия, что же касается комедийных тем, то они под пером Кальдерона обретали все более мрачный колорит. Комедию «Апрельские и майские утра», написанную через год после

«Дамы-невидимки», уже нельзя отнести к веселому жанру — по существу, это драма ревности. Пройдет еще несколько лет, и Кальдерон, обратившись к любовной теме, сочинит трагедию ревности — «Врач своей чести», одно из самых жестоких, если не сказать — изуверских произведений мировой классики.

Но все это лежит уже за пределами искусства Ренессанса. С именем Педро Кальдерона связан новый этап истории испанского театра, называемый обычно эпохой барокко. И хотя Кальдерон в иных своих драмах, например в гениальном «Саламейском алькальде», возвращается к лучшим традициям автора «Овечьего источника», в целом его творчество развивается по другому руслу.

Театр испанского Возрождения — редчайший исторический феномен. Во времена, омраченные реакцией и ведущие страну — после битвы 1588 года — к упадку, театр, публичная сцена мощно выразили жизнедеятельное начало нации, самые здоровые ее устремления.

Чтобы создать такое поразительное искусство, потребовался титанический и многолетний труд Лопе де Вега, деятельность когорты его учеников, сотен актеров и актрис испанской сцены.

И еще потребовалась преданная, невиданная со времен древней Эллады любовь к театру — не только просвещенных идалго и образованных средних слоев общества, но и всей массы испанского простонародья.

Этот великий творческий труд и эта великая любовь вознесли театр в Испании рубежа XVI—XVII веков на столь высокую ступень развития.

Детище своего времени, театр, конечно, не мог не нести на себе печати дворянских, сословных взглядов. Но из этого же источника он черпал благородные рыцарские идеалы и куртуазную утонченность. Испанский театр был подвержен и воздействию религии — прямой данью ей были ауто, которые сочиняли почти все испанские авторы. Но христианское учение о добродетелях при расширительном его толковании сближалось с этическими установлениями гуманизма.

Вместе с веком менял свое лицо и театр — мужественное, решительное, озаренное улыбкой жизнелюбия, оно постепенно становилось все более суровым, сумрачным и озарялось уже лишь светом молитвенных прозрений. Закатные лучи «зодотого века» испанской сцены догорали, на небе зажигались ночные светила.

После смерти Лопе де Вега пьесы автора «Овечьего источника» все чаще попадают под запрет. Испанский театр неуклонно движется к своему упадку. Но в эти же годы его слава пересекает Пиренеи, испанская драма побуждает к творческой активности иноземных авторов: вспомним остроумные бурлески Скаррона, гениального «Сида» Корнеля или «Школу мужей» Мольера. Испанское влияние легко обнаружить и в дошекспировской английской драме. Да и сам Шекспир отдал дань испанской комедии в «Двух веронцах». Но испанские мотивы существенно перерабатывались — на своем новом и заключительном этапе гуманистическая культура уже не могла ограничиться испанским опытом.

Сфера идеального при всей остроте драматических конфликтов в испанском театре «золотой поры» оставалась не потревоженной. Сохранялась вера в природное благородство человеческой природы. Сомнения же в этом постулате в условиях католической Испании обращали гуманистический идеал в аскетический, религиозный.

Испанский гуманизм не выдерживал испытания «пытками жизни». Утвердить веру в конечное торжество человека при осознании неосуществимости идеалов в жестоком мире угнетения и лжи гуманизм сможет лишь в пору своей высшей зрелости, на шекспировском этапе.

Но если кризисные, трагические аспекты жизни испанская драма не могла выразить с той силой, с какой их раскроет драма английская, то жизнерадостное, здоровое, гармоничное начало человеческого бытия и человеческой души испанский театр выразил со страстной и вдохновляющей силой.

Часть третья

НОВЫЙ ТЕАТР
НА ВЕРШИНЕ
ИСКУССТВ

Глава первая

ВЕЛИКАЯ ЭРА ТЕАТРА

ИНТРОДУКЦИЯ НА ГЛАВНУЮ ТЕМУ

Театр английского Возрождения — это Шекспир и его блистательное окружение: Марло, Грин, Кид, Бомонт, Флетчер, Чемпен, Нэш, Бен Джонсон. Но все эти последние имена принадлежат своему веку и своей нации; Шекспир же, глубже всех выразивший дух своего времени и жизнь своего народа, принадлежит всем векам и всем народам.

Величайший престиж гения Шекспира неколебим для всех и навсегда. Человек, усомнившийся в этом, ставит себя в затруднительное положение, даже если он сам гений, будь то Вольтер, Лев Толстой или Бернард Шоу.

«Мирообъемлющий гений» — назвал Шекспира Белинский, и нет точнее определения.

Гений, объемлющий человеческую историю в ее прошлом, настоящем и грядущем.

Гений, объемлющий духовную жизнь человека с самого ее пробуждения до полной зрелости.

Человечество, обретя Шекспира, воистину возвысилось. Познавая самих себя, борясь за свободу личности, люди познавали и глубины Шекспира. Для этого нужны были века. Искусство эпохи Просвещения, разрывая путы догматизма и борясь за «естественного человека», возродило гений Шекспира и утвердило его пафос как торжество жизненной правды и гуманистической морали; критическая мысль и романтический порыв XIX века раскрыли бурную протестующую силу Шекспира, огромный мир его поэзии, враждебный циничной прозе буржуазной действительности; XX век, век небывалых по силе социальных катаклизмов и грандиозного преобразования мира, увидел мощь Шекспира в его способности пронести через трагические потрясения незыблемую веру в человека и человечество.

Так движется история и с нею Шекспир.

И охватывает он не только человечество в целом, но и каждого человека в отдельности. Огромна роль этого художника в становлении личного, субъективного мира людей.

Как ни искромётны и заразительны спектакли комедиантов итальянского театра, как ни пленительны поэтические комедии Лопе де Вега, все же свое духовное формирование мы не связываем с воздействием этого искусства. Но мы охотно соизмеряем свои чувства с лирическим пафосом Ромео и Джульетты, степень интеллектуальной зрелости — с духовным миром Гамлета, а мудрость, способность отделить истинные духовные ценности от ложных — с прозрениями старого Лира.

Мужает духовно человек и с ним Шекспир.

Многократно и с полным на то основанием Шекспир был назван спутником человечества, нашим современником.

«Каждый день, как волны во время прилива, прибывают новые его подданные и с каждым днем шире и шире становятся эти людские волны. Ни один образ не вырос так в последние сто лет, как образ Шекспира, и не будет конца этому росту», — так говорил И. С. Тургенев в 1864 году в ознаменование трехсотлетия со дня рождения великого английского драматурга.

Прошло еще сто лет...

К могиле Шекспира, что в церкви святой Троицы, торжественно и медленно, под звуки старинных рожков, виол и тамбуринов двигалась процессия. Сперва малыши в форменных картузиках и перелинках, равнодушно поглядывающие по сторонам и мало озабоченные тем, что это они открывают великое шествие народов к могиле того школяра, который обучался давным-давно в той самой школе, где учатся сейчас они. За малышами шли старшие ученики, потом их учителя, потом мэр города Стратфорда-он-Эйвон и чиновники городской мэрии. А затем, в дистанции десяти-двенадцати шагов, началось то, что мы назвали «шествием народов».

Трудно было удержать волнение, глядя на эту картину, — степенным шагом, с сосредоточенными лицами, держа в руках гирлянды цветов, к церкви святой Троицы, к могиле Вильяма Шекспира шли послы ста пятнадцати держав — в окружении советников и служащих посольств. Многие были в национальных одеяниях — смуглые индусы в белых чалмах, светловолосые шотландцы в коротких юбочках, хрупкие японки в пестрых кимоно, темнолицые сыны Африки в свободно наброшенных ярких тканях. И каких тут только не было цветов — казалось, все сады мира прислали сюда свои дары.

Посланцы пяти континентов земли — от имени всех рас и всех наций — несли прекрасные дары Флоры к ногам величайшего гения театра, чтобы, торжественно засвидетельствовав четыре века жизни Шекспира, возвестить его вступление в новый век бессмертия, чтоб вновь и вновь подтвердить истину некогда сказанных слов: «Шекспир, и несть ему конца!»

Как ни велики имена Гомера и Данте, они все же отступили в прошлое, оставив первенство за Шекспиром; никто из драматических писателей последующих веков не поднялся выше него.

Невероятность, поразительность творческого подвига человека из Стратфорда, актера театра «Глобус», порождали сомнения в том, что именно он был автором великих пьес. И тогда чудо его гения пытались объяснить вздорными теориями о принадлежности шекспировских драм знаменитым деятелям эпохи — философу Бэкону или образованным аристократам графу Ретленду, графу Дерби или драматургу Марло.

Тайна гения Шекспира заключается прежде всего в том, что он вообрал в свое сознание весь тот громадный творческий опыт, который был накоплен в предшествующие поэту времена и стал духовной основой литературы и театра Возрождения. Театр Шекспира — это своеобразный синтез культуры Ренессанса. Определив собой самый зрелый этап этой культуры, Шекспир говорил со своим веком и с грядущими веками как бы от имени всей эпохи «величайшего прогрессивного переворота».

Творчество Шекспира было итогом развития национального английского театра. В то же время оно в известной мере суммировало достижения всей предшествующей поэтической, драматической и сценической культуры древнего и нового времени. Поэтому в драмах Шекспира можно ощутить и эпический размах гомеровской сюжетики, и титаническую лепку монодрам древних греков, и вихревую игру фабул римской комедии. Шекспировский театр богат высоким лиризмом поэтов-петраркистов, тончайшей логикой итальянской новеллистики, остроумными лацци комедии дель арте. Здесь живут воодушевляющая поэзия страстей, родственная испанской, чеканные ритмы прозы, навеянные страницами Плутарха, вольные импровизации в духе средневековых английских баллад и дерзкие буффонады площадных клоунов. И одновременно в творениях Шекспира отчетливо слышны голоса современных гуманистов, начиная от Эразма Роттердамского и кончая Монтенем.

Перечень «потоков», вливающихся в великое русло шекспировского искусства, вероятно, можно было бы продолжить.

Шекспир вбирал своим творчеством достижения европейского гуманизма почти во всех областях духовной деятельности.

Подобного рода ассимиляция менее всего была механической. В тигеле театрального творчества все не только сплавлялось, но и обретало новое качество. Поэзия ранней гуманистической трагедии теряла свою первичную однотонность и отныне выражала себя в разнообразии жанровых тонов; строгие композиционные конструкции классической трагедии обрастали множеством жизненно достоверных и логически необходимых ответвлений; принцип моногеронической драмы получил свое развитие в формах трагедии с центральным героем, окруженным плеядой сторонников и врагов, обрисованных во всей сложности своих характеров; смеховая стихия, покинув мир масок, импровизаций и неумеренной буффонады, выражала себя в обостренно характерных обрисовках комических типов; новеллистические сюжеты резко меняли свою (часто упрощенную и устаревшую) мораль, заполняясь новым гуманистическим содержанием и сложными психологическими мотивировками.

Углубленное развитие унаследованного — вот что было важнейшей предпосылкой рождения нового и наиболее совершенного типа ренессансной драмы, драмы Шекспира.

Если литературная основа первого театра новой эпохи — итальянской комедии дель арте — сама по себе, почти не имела художественной ценности, если великолепный поэтический текст испанской драмы нередко почитался лишь материалом для сценической игры и мог в течение ряда лет не доходить до печатного станка, то драма Шекспира, тоже неотделимая от сцены, обладала столь высокими литературными достоинствами, что встала в один ряд с самыми совершенными достижениями поэзии и прозы европейского Ренессанса — с «Божественной комедией» Данте и «Неистовым Роландом» Ариосто, с «Дон Кихотом» Сервантеса и «Гаргантюа и Пантагрюэлем» Рабле.

Высочайший литературный уровень драм Шекспира был очевиден уже для его современников; ни одна из шекспировских пьес не затерялась, многие из них были напечатаны при его жизни, а через семь лет после смерти великого писателя увидел свет знаменитый «Фолио 1623 года»,¹ куда вошли 36 драматических произведений Шекспира.²

¹ Книга была напечатана в полный печатный лист, в типографской терминологии in folio.

² Впоследствии в собрания сочинений Шекспира стали включать тридцать седьмую пьесу — «Перикл».

Шекспир преодолел постоянный разрыв между драмой, предназначенной для чтения, и драмой, рассчитанной на сценический показ. Драма Шекспира была (и осталась) одинаково ценной и как литературное произведение, и как основа сценического действия.

По сей день необходимо и читать Шекспира, оставаясь с ним с глазу на глаз, и смотреть Шекспира, знакомясь с живым и современным обликом его героев. Шекспир воистину неисчерпаем.

В НАПРАВЛЕНИИ ШЕКСПИРА

Высокий реализм театра Шекспира был предопределен не только личным гением поэта — тут действовали объективные исторические факторы, и первым из них была сама английская действительность рубежа XVI—XVII веков.

Реализм театра Шекспира мог утвердиться только в эпоху, которая с небывалой резкостью обнажила противоречия века, столкнула старые феодальные силы с новыми капиталистическими и, ввергнув народные массы в «море бедствий», ознаменовалась бесчисленными примерами гневного протеста масс, широким потоком восстаний, приведших к первой буржуазной революции 1640 года.

Идейная зрелость английского театра предопределялась зрелостью самого исторического процесса — процесса решительной ломки феодальных форм и закладывания первых основ буржуазного общества. Англия была страной, где феодальное дворянство раньше, чем в других странах, потеряло свою экономическую мощь и политические правомочия. Объясняется это многочисленными и долголетними феодальными войнами, во время которых «к счастью для Англии», старые феодальные бароны перебили друг друга» (Ф. Энгельс).¹

Война Алой и Белой розы (1455—1485), порожденная борьбой двух феодальных родов — Ланкастерского и Йоркского, завершилась победой представителя младшей линии Ланкастеров — Генриха Тюдора. Династия Тюдоров (1485—1603) была поддержана новым капитализирующимся дворянством и быстро крепнувшей буржуазией, обладавшей в условиях английского парламента определенными политическими правами. Начиная

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 22, с. 309.

с 80-х годов XV века в Англии устанавливается система абсолютизма, который в XVI веке, при Генрихе VIII и Елизавете Тюдор, несмотря на жестокость этих царствований, являлся силой исторически положительной. Сбросив феодальное ярмо и выйдя из-под влияния католической церкви, Англия относительно скоро завершила свое национальное объединение. В стране интенсивно развивались промышленность, сельское хозяйство и торговля. Уже со второй половины XVI века Англия выступила сильнейшим противником могущественной Испании, а разбив в морской битве 1588 года «Непобедимую армаду», стала отныне владычицей морей. Английские корабли бороздили воды Великого и Тихого океанов, английские купцы высаживались на самых отдаленных землях или заводили свои фактории во всех уголках континента.

Однако картина экономического процветания была отнюдь не идиллической. «Новорожденный капитал,— писал К. Маркс,— источает кровь и грязь из всех своих пор, с головы до пят».¹ Развитие промышленности потребовало большего количества сельского сырья, и в связи с этим десятки тысяч крестьянских семей были согнаны со своих земель. Крупные мануфактуры подорвали основу ремесленного труда. В стране образовалась огромная масса безработных и бездомных людей, которые нещадно преследовались властями, издававшими законы против бродяг. «Отцы теперешнего рабочего класса,— писал К. Маркс,— были прежде всего подвергнуты наказанию за то, что их превратили в бродяг и пауперов. Законодательство рассматривало их как «добровольных» преступников...»²

Исторически прогрессивный переход от феодализма к капитализму был для широких народных масс трагичен.

Если старый бесчеловечный закон о сословном неравенстве оказался поколебленным, то со всей отчетливостью заявил о себе новый жестокий порядок, упрочивший разделение людей по принципу имущественного неравенства.

Вера гуманистов в справедливое гармоническое общество, которое должно наступить после победы над феодализмом, подорывалась самой жизнью.

Помимо того, что в действительности сохранялись многие феодальные порядки, новое время несло с собой новые кричащие социальные несправедливости.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, с. 770.

² Там же, с. 744.

И корень зла таился в частной собственности. «Где только есть частная собственность, где все меряют на деньги, — писал Томас Мор на страницах своей «Утопии», — там вряд ли когда-либо возможно правильное и успешное течение государственных дел». И, продолжая свое обличение частной собственности, Мор заключал: «Если она останется, то у наибольшей и наилучшей части человечества всегда останется горькое и неизбежное бремя скорбей».¹

«Бремя скорбей» ощущалось особенно остро потому, что новые цепи оказались надеты на человека, только что вырвавшегося из средневековой кабалы, человека, который жаждал свободы и отважно боролся за нее. Человека, впервые осознавшего себя хозяином своей жизни и судьбы.

Силу этого человека и показал Шекспир — сперва в ее светлом порыве и буйной радости, а затем в смятении и муках, в яростной борьбе.

«Трагедия родилась на площади», — писал А. Пушкин, имея в виду Шекспира и указывая отдаленные истоки его творчества. Действительно, театр английского Возрождения родился и развивался на народной площадной сцене. Плодотворность этого развития была обусловлена демократическими устремлениями нового поколения драматургов, а также существованием в средневековом английском театре отчетливо выраженных реалистических тенденций. Это и определило яркое национальное своеобразие английского театра Возрождения, его доступность широким массам зрителей.]

Длительная борьба с римским престолом, ослабление католицизма и победа англиканской церкви привели к тому, что в Англии наиболее популярными жанрами народной сцены оказались не религиозные мистерии, а моралите и фарсы. При этом моралите, включая в себя помимо религиозных и аллегорических персонажей исторических действующих лиц, разрастались до масштабов мистерий. В религиозных же сюжетах часто встречались комические эпизоды, в которых отчетливо звучали сатирические мотивы, а порой даже голос открытого народного протеста.

Чуткие к ходу времени, аллегорические моралите легко заполнялись новым содержанием. Но это не могло породить нового искусства. Схематизм и условность старых форм лишали

¹ Цит. по кн.: История английской литературы, т. 1, вып. 1. М.-Л., 1943, с. 282.

идеологию определенности реальных политических воззрений, превращали исторически достоверные события в некую обветшалую театральную игру.

Новый взгляд на мир должен был выразить себя в искусстве, отражающем реальную картину социальной борьбы и человеческих страстей. Средневековый жанр такой миссии взять на себя не мог. Но, сходя с подмостков, он завещал будущей драме ряд важнейших художественных принципов, которые были усвоены и развиты английской национальной драмой. Принцип широкого эпического разворота действия, его значительный временной и пространственный масштаб, чередование героических и комических эпизодов, примат действенного начала над повествовательным — таковы важнейшие связующие нити между мистериальной сценой и драмой Шекспира.

Новое движение в области театрального искусства началось после преодоления ограниченных рамок средневековых жанров, после усвоения опыта ренессансной культуры — сперва придворной, а затем и народной сценой.

Завершение феодальных междоусобиц в Англии и установление абсолютизма совпадают со временем налаживания контактов между английскими учеными и итальянскими гуманистами. В университетах с конца XV века принялись за усиленное изучение Плавта и Сенеки. Затем последовали переводы латинских комедий и трагедий на английский язык и их постановки в колледжах, при дворе и в домах аристократии. Параллельно с изучением античных писателей рос интерес к итальянской поэзии и новеллистике — в аристократической среде зачитывались стихами Петрарки и поэмой Ариосто «Неистовый Роланд», широкая публика увлекалась новеллами Боккаччо и Банделло.

При дворе был создан жанр «маски», в которой сюжеты и образы итальянских пасторалей использовались для создания придворных увеселений и зрелищ.

В результате знакомства с античным и итальянским опытом на английской сцене появились первые образцы национальной драматургии — комедии и трагедии.

В комедиях, скажем, в «Ральфе Ройстере Дойстере» Николаса Юдола (40-й год XVI века), плавтовский герой обретал яркие антидворянские черты, а в трагедиях, например, в «Горбодуке» Томаса Нортонна и Томаса Секвила (1551), написанном по канонам Сенеки, отчетливо проступала критика феодальных междоусобиц.

Опыт античной драматургии был весьма полезен молодой английской драме: после хаотичной мистерии и примитивных фарсов стали появляться пьесы, обладавшие стройной композицией, логическим развитием характеров, единством действия, соразмерностью отдельных частей. Теперь надо было слить гуманистическое искусство с народным, открытое в ученых книгах — с тем, что существовало на площадной сцене.

Разрушение феодальных основ общества вело к его демократизации. Осознание своей способности обуздать феодальные силы усилило в народе чувство собственного достоинства, ощущение своей силы и независимости. Победа над Испанией — разгром «Непобедимой армады» — была делом не столько королевской власти и аристократического воинства, сколько всей нации — ее средних и низших слоев. В этих исторических битвах выковывался новый человеческий тип, образ которого ярче всего запечатлела новая драма. Это была сильная, смелая, дерзновенная личность, вступившая в яростную борьбу со старым миром за свои человеческие права.

Творцы новой драмы сами были выходцами из демократической среды, смелыми вольнодумцами, близкими по духу своей народной аудитории. Эти драматурги получили в истории звание «Университетских умов»: все они — Марло, Кид, Грин и другие учились в университетах и были весьма образованными людьми. Старое разделение на ученых поэтов-аристократов и невежественных поставщиков текста для народных представлений было уничтожено. Деятели площадного театра теперь сами обладали высокой культурой. Это было живым свидетельством соединения гуманистического искусства с народным.

К группе «Университетских умов» обычно причисляют и драматурга Джона Лили (1554—1606), самого старшего современника Шекспира. Он был первым «ученым» драматургом английского театра, обладавшим замечательным поэтическим талантом и сумевшим в условных формах пасторальных и мифологических сюжетов выразить новый эмоциональный мир человека эпохи Возрождения. Будучи придворным поэтом, Лили сомкнул своим творчеством ранний этап английского театра с эпохой его подлинного расцвета. Его комедии были лишены грубоватого юмора, они, по выражению драматурга, должны были «привести к внутреннему восторгу, а не к внешнему веселью», научить более высокому строю чувств и гуманным принципам человеческих взаимоотношений. Порой в комедиях Лили слышны и демократические мотивы — в диалогах слуг,

выдержанных в духе фарсовых пикировок народных увеселителей площадного театра.

Развивая жанр придворной «маски», Лили создал ряд комедий, где фигурировали мифологические и пасторальные персонажи, в которых легко угадывались особа королевы и ее приближенные. Персонажи «масок» изъяснялись самым возвышенным образом, перенасыщая свою речь метафорами и иными поэтическими фигурами. Но такого языка требовал самый строй чувств героев, действовавших во имя «идеальной любви», а не ради грубой корысти. Отвлеченность идеалов удерживала комедии Лили в пределах условного пасторального жанра, делала его пьесы достоянием узкого придворного круга. Их исполняли не площадные лицедеи, а мальчишки из капеллы св. Якова, приглашавшиеся для этой цели ко двору и в дома знати. Тем не менее роль Лили в истории английского театра эпохи Возрождения весьма значительна: он заложил основы так называемой романтической комедии, введя лирические мотивы в драматическое действие и придав речи поэтический колорит. Умело вкрапывая в пасторальную ткань своих пьес буффонные эпизоды, Лили указывал путь для будущего слияния двух комедийных жанров — романтического и фарсового.

Истинным родоначальником английской ренессансной драмы и прямым предтечей Шекспира был Кристофер Марло (1564—1593) — «бурный гений Возрождения», как его часто называют историки. Фигура Марло чрезвычайно типична для эпохи национального подъема и пробуждающегося народного самосознания. Сын сапожника, бедняк, обучавшийся на гроши и достигший звания магистра наук, Марло с юных лет отличался не только глубокой начитанностью, но и дерзостным вольномыслием и независимостью суждений. Отказавшись от духовной карьеры, которая открылась перед ним после окончания Кембриджского университета, Марло с 1587 года отдается литературной деятельности. Помимо драматических произведений, он, по всей вероятности, пишет сочинения философского и атеистического содержания. Во всяком случае, в одном из доносов на Марло говорится, что он «писал целые книги, в которых доказывал, что спаситель был обманщик, что Библия есть собрание пустых нелепых сказок, а религия — изобретение политиков». Подобного рода смелыми идеями были насыщены и трагедии Марло, особенно его первенец — «Тамерлан Великий». Современник Марло — Грин характеризовал своего собрата по перу как человека, «дерзко стремящегося изгнать бога с небес

руками Тамерлана». Королевский Тайный совет имел основание видеть в Марло опасного смутьяна. Время было напряженное, весной 1593 года в Лондоне постоянно вспыхивали восстания подмастерьев, были разбиты лавки и склады, полиция производила многочисленные обыски и аресты. 30 мая 1593 года автор «Великого Тамерлана» был убит лицом, подосланным Тайным советом.

Трагедия «Тамерлан Великий», монументальное произведение в двух частях (первая часть написана в 1587 году, вторая — в 1588-м), была драматизированной биографией знаменитого восточного завоевателя конца XIV века Тимура. Марло придал своему герою величие легендарного богатыря и, что особенно существенно, превратил знатного феодала, каким был исторически существовавший Тимур, в «низкородного пастуха», который силой своей воли, энергии и ума поднялся над законными правителями.

В борьбе Тамерлана против «владык земли» Марло интересуют не реальные военные события далекого прошлого — автор живописует победы Тамерлана как могучий пример способности человека подняться на самую вершину «иерархии жизни». Тамерлан начинает свой поход против венценосных правителей с дерзким девизом:

Я государь деяньями своими,
Хотя и был отец мой пастухом.

(Перевод Э. Линецкой)¹

Но в подвигах своих Тамерлан, как истинный эпический герой, неотделим от народной рати, которую ведет за собой. Предвещая грядущие битвы, военачальник говорит о своем войске:

Просты по виду эти пастухи,
Но день придет — и поведут они
В поход столь многочисленное войско,
Что горы задрожат под их шагами,
Как будто бурное дыханье ветра
На волю хочет вырваться из недр.

Рисуеться картина грандиозной перестройки мира, и автор использует эпически-возвышенную стилистику, для того чтобы

¹ Пьесы К. Марло цит. по кн.: Кристофер Марло. Сочинения. М., 1961.

представить новое время в его великой исторической значимости. Задуманный как центральный драматический герой, наделенный действенной волей, мощным темпераментом и динамикой мысли, образ Тамерлана несет на себе явственный отпечаток эпической описательности.

Высок и прям, как и его стремление
Возвыситься и стать богоподобным.
Так крепко сбит, так в сочлененьях мощен
И так широк в плечах, что без труда
Он мог бы, как Атлант, поднять весь мир.

По законам эпической поэзии построен и сюжет трагедии Марло — здесь нет того, что называется частными моментами судьбы героя: две части трагедии — это история возвышения Тамерлана, завоевание им новых обширнейших стран и подчинение себе могущественнейших правителей земли. Став владыкой мира, Тамерлан грозит самим богам взойти «в небесный их чертог».

Эпически суровый облик героя высветлен лишь возвышенной любовью к Зенократе. Смерть супруги потрясает Тамерлана, и он велит предать огню город «за то, что в нем любимой я лишился».

Трагически величественное в театре Марло еще неотделимо от жестокого. Там, где ступила нога великого завоевателя, льется кровь. «Кровь — алая богиня яркой сечи!» — восклицает Тамерлан. Давая сыновьям пример бесстрашия, он наносит сам себе рану и, глядя на хлынувшую кровь, говорит:

Я — воин, мальчики, и эта рана
Награда мне, такая же награда,
Как этот золотой, бесценный трон...

Трагедия Марло еще не совсем выделилась из форм поэтического повествования, а драматизированный сказ иначе воздействует на зрителей, чем драматическое происшествие — в сказе момент непосредственного сопереживания уступает место поэтическому видению, при котором описанное (и даже происходящее) событие воспринимается как далекая и грозная легенда, потрясающая, но не ранящая души зрителей. Такого рода психологическую особенность в восприятии драмы мы уже отмечали при анализе «Нумансии» Сервантеса.

Присутствие эпического начала характерно для ранних образцов ренессансной драмы. Оно, бесспорно, расслабляло действие и окрашивало его элементами наивной архаики. Вместе

с тем эпос обогатил новую английскую драму принципом широкого охвата исторической тематики, крупной лепкой характеров, возвышенной поэтической речью.

В известном смысле поглотив собой эпос, новая английская драма пришла ему на смену: теперь не народные сказания, а народные площадные представления были средоточием социального опыта эпохи, главным плацдармом поэтических достижений века. Новое время выработало действенную динамическую форму для выражения и популяризации своих идеалов и образов. В таком аспекте и нужно рассматривать полупоэтический сюжет о знаменитом восточном завоевателе.

Для толпы зрителей, заполнявших театральный двор, трагедия Марло имела отнюдь не исторический, а современный смысл. Победа Тамерлана была для них торжеством нового человека, вырвавшегося на широкий простор жизни и осознавшего свою духовную силу, свой гений. Как гимн этому новому человеку звучат слова Тамерлана:

Создав людей, природа в них вложила
Тревожный и неукротимый дух:
Он постигает стройный ход созвездий
И дивную гармонию вселенной,
Пылает ненасытной жадью знаний,
Мятеся, как далекий рой планет;
Он нам велит идти, искать, стремиться,
Пока мы не достигнем тайной цели —
Единственного полного блаженства:
Земной короны на своем челе!

«Земная корона» для Тамерлана означает высшую жизненную цель. Прославляя могучую волю своего героя, Марло не корит его за чрезмерное самовозвеличение. Для поэта оно имеет символический смысл: только осознав себя «титаном», человек способен вырваться из-под опеки бога, стать владыкой мира, обрести право на свободу.

Ощутив свое величие, человек сможет одолеть низкопоклонство и перед земными владыками. Низвергая с тронов одного царя за другим, Тамерлан восклицает:

...доблесть — знатности источник,
И лишь она дает права на трон.

Он с плебейской грубостью глумится над загнанным в клетку всемогущим турецким султаном Баязитом и хлещет бичом впряженных в колесницу царей — трапезундского и сирийского, называя их «азийскими балованными клячами».

Но сокрушая власть царей и захватывая их троны, Тамерлан сам становится деспотом, «божьим бичом», устрашающим народы. Образ героя обретает сугубо мрачную окраску. Предлагая сдаться вражескому городу, Тамерлан грозит в случае сопротивления предать «страшной смерти всех мужчин». И тут же рисует еще более чудовищную картину:

А если мы на черных скакунах
Под траурными стягами помчимся —
Пусть миллионы жителей там будут,
Не пощажу ни старцев, ни детей.

Лишь позже гуманизм придет к тому, что доблесть, не окрыленная идеалом, и безудержная свобода — губительны. Марло в первой своей трагедии таких выводов не делает. Его гуманизм, выражаясь в прославлении силы и величия человека, не несет в себе гуманности как высокой цели деяний героя.

Но если в «Тамерлане Великом» отсутствует прямое осуждение злодеяний героя, его бесчеловечности, то сама по себе образная система трагедии (ее второй части), перенасыщенная метафорами гибели и разрушения, невольно подрывает позитивную силу характеристики Тамерлана.

Мрачным апофеозом деяний великого завоевателя звучат слова:

Сверкает надо мной моя звезда:
Она на землю шлет войну и голод;
Ей не угаснуть до скончанья света,
Затем, что трупы служат пищей ей!

(Перевод Е. Полонской)

В этих жестоких изуверских словах — и отчаяние Тамерлана, потрясенного смертью возлюбленной Зенократы, и безумствование правителя, полагающего достичь своего апогея путем устрашения всех людей земли.

Всей логикой развития образа Марло приводит Тамерлана к гибели.

Те силы зла и насилия, против которых восстал и которые победно одолел «дьявольский пастух», с роковой неизбежностью ныне несет он сам. И все же это не затемняет для Марло героических деяний великого воителя, восхвалением которого поэт завершает трагедию:

Земле и небесам над ним рыдать,
Но лучшего вовек им не создать.

Нарисовав монументальный образ Тамерлана, Марло видит его величие в силе воли. Воинственный пыл горит в душе героя до последнего смертного часа.

Величию человеческой мысли, жажде познания посвящена «Трагическая история доктора Фауста» (1588). Отвергая аскетизм и раболепное подчинение человека небу, Фауст, продав свою душу Мефистофелю, обретает знания, которые делают его всемогущим. С гордостью он говорит:

О, что за мир сокровищ и восторгов,
Могущества, и почестей, и власти
Здесь ревностный искатель обретет!
Отныне будет мне подвластно все,
Что движется меж полюсов спокойных.

(Перевод Е. Бируковой)

Безбожник Фауст бесстрашно потешается над монахами, кардиналами и самим папой. В эти сцены драматург вносит яркие буффонные краски; философская трагедия смыкается с народным фарсом.

Доктор Фауст — натура избранная, возвышающаяся над своим окружением. Но это не аристократ духа: в его характере сохраняются демократические черты, он любим студентами. У первого мыслителя английской сцены еще нет стремления познать противоречия своего времени, что станет характерным для героев шекспировских трагедий. Раскрепощенное сознание Фауста выражается лишь в личном самоутверждении героя и не спасает его от тягостного одиночества, а затем и от потери веры в свои силы.

Масштабность тематики и монументальность героев предопределили поэтический стиль трагедий Марло, сближающийся с эпическим повествованием, наполненный мощной эмоциональностью, не страшщийся образных преувеличений и цветистости речи.

Повествовательный, эпический план ощутим и в композиционном построении драм Марло: например, в трагедии «Мальтийский еврей» Варрава посылает яд в женский монастырь, и всего лишь через семь коротких реплик приходит весть о том, что все монашенки уже мертвы. Такой темп событий, возможный в рассказе, не допустим на сцене, требующей хотя бы минимальной иллюзии реальности сценического времени.

В последней своей трагедии «Эдуард II» Марло покидает сферу легендарных сюжетов и преодолевает условности повест-

вательной композиции. Драматург обращается к материалу исторических хроник. Здесь герои обрисованы реалистически и говорят уже простым и сдержанным языком. Этой пьесой Марло вплотную подводит английскую драму к жанру исторических хроник, получившему блистательное развитие под пером Шекспира.

Одновременно с пьесами Марло на сцене народного английского театра с успехом шли трагедии других драматургов группы «Университетских умов», среди которых должен быть выделен Томас Кид (1558—1594), автор «Испанской трагедии» (1587). Сохраняя многие традиции «кровавой драмы», Кид в образе старого Иеронимо создает тип героя, одушевленного гневным чувством возмездия, и его казнь убийц сына, несмотря на свой подчеркнутый мелодраматизм и нарочитую театральность, проникнута нравственным пафосом. Этот «моральный» поворот кровавой драмы тоже вел к Шекспиру.

Второй выдающийся современник Марло — Роберт Грин (1558—1592), написав несколько исторических пьес в духе традиционной романтической трагедии («Монах Бекон», «Иаков IV»), достиг наибольшей оригинальности в своей героической комедии «Векфильдский полевой сторож» (1592). Используя исторический сюжет о феодальном восстании, Грин нарисовал выразительный образ крестьянина Джорджа Грина, смело выступившего против изменника родины графа Кенделя. Преданность йомена королю свободна от верноподданнических чувств; служа королю, английские крестьяне выполняют свой патриотический долг. Ненависть Джорджа Грина и других йоменов к Кенделю и его приближенным — прямое выражение классового чувства и защита своего человеческого достоинства. Этот мотив особенно отчетливо звучит в заключительной сцене пьесы, когда король, желая отблагодарить векфильдского полевого сторожа за разгром феодального заговора, предлагает ему дворянское звание, а Джордж Грин отказывается принять этот дар, с гордостью заявляя, что хочет остаться «свободным селянином», каким был его дед и каким будет его сын.

Демократизм Грина ощущается и в стилистике его комедии, овеянной пленительным духом народной поэзии, близкой по своему характеру к балладам фольклорного происхождения.

И все же народность пьес Грина была ограничена идиллическим живописанием сельской жизни и полным забвением противоречий между крестьянской массой и королевской властью.

Предшественники Шекспира заложили основы нового типа ренессансной трагедии и комедии. На сцене прозвучали важные идейные, философские и моральные истины, был показан титанический герой, мужественный, дерзкий человек нового склада. Но величие человека пока что виделось только в его способности выйти из феодального или теологического подчинения.

Высвобождая свои силы и свой разум, герой, по существу, еще не знал, к чему приложить эти силы. Мир для него еще не становился историей со множеством вопросов, требующих ответов и решений. Титаны высились над людьми, символизируя победу человека над косными силами, но сами они были далеки от человеческих радостей и бедствий. Ими заживут лишь титаны шекспировские.

Тем не менее предшественники Шекспира установили главный принцип национальной драмы — ее связанность с английской историей, бытом и нравами. Эта тяга к реализму объясняется требованиями народной сцены, для которой, при всей условности ее форм, жизненность — основной закон искусства.

Наконец, предшественники Шекспира восприняли опыт европейского гуманистического театра, не покидая народной сцены, что и способствовало органической слитности народной и гуманистической линий в английской драме. Утверждение новых идей и поэтических форм происходило самым естественным путем — через их наполнение «английским содержанием», понятным широкой демократической аудитории.

Именно это органическое соединение новой драмы с традициями площадного театра было самым важным достижением «Университетских умов», активно воспринятым Шекспиром.

Ведь шекспировская драматургия вобрала в себя не только литературный опыт национальной драмы — она постоянно пребывала на площадной народной сцене, и это во многом определяло ее философские, политические и нравственные идеи, весь ее образный строй.

За последние два десятилетия XVI века в Англии чрезвычайно возросла популярность театрального искусства. Появились новые драматурги, рождались новые актерские содружества, сооружались — на левом берегу Темзы — новые театральные здания. Старейшим из них был «Театр» (1576), сработанный плотником Джеймсом Бербеджем, отцом будущего знаменитого трагика, а излюбленным местом лондонских

зрителей был «Глобус» (1598), в котором протекала деятельность Вильяма Шекспира и где расцвел трагический талант Ричарда Бербеджа.

Народный площадной театр стал в Англии местом рождения молодой английской драматургии. Поддержанная массой демократических актеров, эта драматургия обращалась к тысячной толпе зрителей. Слияние трех слагаемых — гуманистической драмы, народной сцены и большой демократической аудитории, достигнутое в Испании, было окончательно закреплено в Англии.

Английский театр даже «физически» походил на испанский — почти те же деревянные сооружения, имевшие своим образцом гостиничные дворы, почти то же разделение сцены на переднюю и заднюю, — «улицу» и «внутренние покои», то же открытое небо над головами зрителей и почти такие же лаконичные декорации: кресло или дерево с обозначением — «дворец», «лес». Испанская и английская сцена были почти близнецами.

Но если говорить о роли сцены в формировании новой драматургии, то обнаруживается существенное различие во взаимоотношении драмы и сцены в Испании и в Англии.

Испанская комедия с ее безукоризненной, литой конструкцией и возвышенным поэтическим стилем, выходя на народную сцену, ничем себя не «пятнала» — буффонада народных зрелищ, веселые грубости комической прозы, буйство народных плясок и зазывных песен, обильно уснащавшие испанский спектакль, существовали тут в виде прологов и интермедий. В тех случаях, когда площадная «комика» проникала в самый текст комедии, то она как бы шлифовалась под общий поэтический стиль. Лопе, многим обязанный народной сцене, все же не впускал ее буйную стихию в свои комедии — она взорвала бы самую систему поэтического театра.

Совсем по-иному (и чрезвычайно плодотворно) решал проблему соотношения сцены и драмы Шекспир. Каркас строгой классической композиции был разомкнут, и в драму влилось все многообразие сценических площадных форм. Сама логика действия при этом нисколько не пострадала, зато возникло невиданное ни в какой иной драматургической системе живое содружество высокой поэзии и низкой прозы, героики и буффонады; соседствуя, они придавали действию огромную жизненную силу, обостренный драматизм и динамику контрастов. Площадная сцена обучила мгновенным переносам действия

с одного места на другое и его свободному передвижению во времени. При множестве отдельных эпизодов была достигнута целостность композиции.

Шекспир использовал и принцип условного, деталями обозначенного декорирования площадной сцены, вводя при этом в текст драмы развернутые поэтические «ремарки» — описания, которые придавали сценическому действию грандиозный размах. Выполнить это техническими средствами было невозможно. В прологе к «Генриху V» драматург призывал зрителей «единицы на тысячи умножить» и, взирая на нескольких статистов, увидеть сражающуюся армию, ее «воображаемую мощь и силу».

Народная сцена подсказывала драме те формы, которые могли — условными приемами — воссоздать на подмостках целые миры. Реальное пространство сцены, остававшееся в условиях испанского театра «домом», «улицей», «полянкой», в шекспировской драме расширилось до пределов всей страны. Тут возникала то древняя Англия воюющих «роз», то сумрачная Дания, то сражающиеся Египет и Рим, то, наконец, широкие и светлые просторы комедийных «аркадий».

«Учил» Шекспира и опыт сценической игры. Лепке характеров шекспировской драмы в немалой степени способствовал сам исполнительский стиль площадной сцены — героический и буффонный. Герои трагедий и комедий у Шекспира, конечно же, были живыми характерами, но в них дает о себе знать и определенная художественная традиция — не только литературная, но и сценическая. Фальстаф или король Лир были написаны такими еще и потому, что современные актеры умели лепить характеры титанов, произносить могучие страстные речи и излучать мощные запасы жизненной энергии, остроумия и веселья.

Это была игра необузданная, грубая, но сильная, эмоциональная, захватывающая. Надо было покорить трагической или комической стихией тысячную толпу шумного, маловоспитанного люда, не очень расположенного к чувствительности и способного во время представления подпустить соленое слово или даже затеять драку. И комедианты достигали этого: в буйной атмосфере они чувствовали себя как дома и дышать горячим воздухом им было отрадно. Ведь самая манера их игры издревле складывалась не в тиши театральных залов, а на шумной площади, под открытым небом. В этом секрет огромной популярности таких актеров, как трагик Эдуард Аллейн или

комики Ричард Тартон и Вильям Кемп. Аллейн, глава труппы театра «Лебедь», с большим успехом исполнял роли титанических героев трагедий Марло: Тамерлана, Фауста, Варравы. Он обладал мощным темпераментом, громовым голосом и энергичной жестикуляцией — типичными для площадных трагиков. Игру в манере Аллейна, когда «страсти рвут в клочья», Шекспир высмеивал устами Гамлета. Но не будь опыта площадной трагической игры, Шекспир не имел бы эмоционального камертона для своих трагических образов. Конечно, для исполнения ролей Гамлета или Лира актеры типа Аллейна не годились. Но их манера игры не отбрасывалась вовсе: ее надо было подчинить дисциплине, выражению смысла и стиля драмы.

Знаменательны слова Гамлета, порицающего преувеличенную страстность исполнения, но одновременно требующего от актера играть «без лишней скованности». Эволюцию сценических форм можно определить как движение от открытой эпической патетики к формам более сдержанного драматизма.

Задача была не простой — обуздать стихию, сохранив ее мощь. Гамлет говорил актерам: «... всем пользуйтесь в меру. Даже в потоке, в буре и, скажем, урагане страсти учитесь сдержанности, которая придает всему стройность». Три синонима большой страсти (поток, буря и ураган) не оставляют сомнения в том, что Шекспир требовал от актеров повышенной эмоциональности, но при этом он настаивал на осознанности игры («... во всем слушайте внутреннего голоса») и изяществе декламации («говорите, пожалуйста, роль... легко и без запинки»).

Вспомним, что эти советы актерам впервые были произнесены Ричардом Бербедржем — исполнителем роли Гамлета. Этот актер отвечал главному требованию реформы: «Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям, с тою только оговоркой, чтобы это не выходило из границ естественности. Каждое нарушение меры отступает от назначения театра». Оставаясь актером площадного театра, Ричард Бербедрж в ролях Ричарда III, Гамлета, Отелло, Лира, Макбета, Просперо восхищал зрителей искусством перевоплощения, был способен жить жизнью изображаемого лица. Восхищенный современник писал о Бербедрже, что он «даже если кончал говорить, но всеми своими взглядами и жестами все время держался на высоте исполнения роли».¹

¹ Ричард Флекно. Краткий очерк английской сцены. 1660.— Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, с. 544.

Укоряя актеров за излишества и своевольность в игре, Шекспир сохранял глубочайшее уважение к этой профессии и видел назначение лицедейства в том, чтобы «держать, так сказать, зеркало перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, и каждому возрасту истории его неприкрашенный облик». Шекспир, на всю жизнь связавший себя с народной сценой и освоивший ее законы, дал этим законам такое развитие, что стало обычным делом включение в репертуар площадного демократического театра пьес глубочайшего философского содержания и утонченной поэтической формы.

Без использования и совершенствования традиций сценической игры театр английского Возрождения не обрел бы своей важнейшей черты — народности.

Реализм Шекспира питали три источника: национальная история, английская и европейская драма и национальная народная сцена. Так родился новый и высший тип драмы эпохи Ренессанса — драма Шекспира.

Мы называли Лили, Марло и других предшественниками Шекспира, и хронологически они действительно предшествовали ему. Но никто из названных драматургов не может быть назван предтечей Шекспира по силе мысли и яркости изобразительных средств. Не было такого имени и в истории мирового театра.

Искать подлинного предтечу Шекспира надо не в сфере театра (искусства относительно молодого), а в области другого искусства, полней всего выразившего эпопею возрожденного человечества, — мы говорим о живописи и ваянии и имеем в виду величайшего гения этих искусств Микеланджело Буонарроти.

По прихоти случая он умер в том самом 1564 году, в котором родился Шекспир, и если отдаться фантазии, то образ могучего итальянца, передающего эстафету гениальности младенцу из Стратфорда, мог бы стать поэтическим зачином нашего дальнейшего разговора.

Итак, Микеланджело.

Давид, исполненный пафоса силы, направленной на защиту блага; суровый мудрец Моисей, грозный в своем презрении к людскому малодушию; знаменитые статуи гробниц Медичи, символически воплощающие собой неумолимый поворот судеб от светлых надежд и горестных раздумий к ужасу и отчаянию; наконец, гениальные росписи Сикстинской капеллы, в которых запечатлены и ликующая радость бытия, и глубокое,

трагическое познание грядущих бед, и грозный, испепеляющий гнев. Во всех этих монументальных образах и эпохальных сюжетах Микеланджело — истинный предтеча Шекспира, увидевший и пластически запечатлевший в начале века то, что в конце этого же столетия и на рубеже следующего обретет драматическую форму и будет раскрыто в титаническом борении правых и неправых сил, в героических взлетах мысли, в трагической гибели героев и в конечном торжестве человеческого духа.

В это время новый театр поднимается на вершину искусств.

Правда, и на рубеже XVI—XVII веков живопись останется главным видом творчества. Спектакли лондонского «Глобуса» реально, в свои дни, не могли возобладать над тем, что творила в эти годы кисть сурового и правдивого Караваджо, жизнелюбивого и бурного Рубенса и других великих мастеров живописи.

И все же по прошествии веков стало ясно, что именно шекспировский «фолио» 1623 года несет в себе самое глубокое познание мира и человека, являясь поразительным эстетическим феноменом, способным безгранично воодушевлять человечество мощью своей поэзии и бессмертием своих идей.

Так утвердила себя великая эра театра.

Глава вторая

МИРООБЪЕМЛЮЩИЙ ГЕНИЙ

НА ВЫСШЕМ ЭТАПЕ

Определить одним тезисом достоинство шекспировской драмы, давшей ей право стать на вершину искусств,— немыслимо.

Может быть, в этом случае уместней всего вспомнить слова Н. Г. Чернышевского: «Почему Шекспир величайший поэт? Потому что в нем больше правды жизни, меньше обольщения, чем у других поэтов».¹

Только полнота и свобода в восприятии жизни дали возможность Шекспиру создать высший тип драмы, которая оказалась максимально к этой жизни приближенной, наиболее емко вобравшей в себя главное ее содержание и с наибольшей мощью выразившей ее пафос.

Ни одно искусство до Шекспира не сближало так между собой глубочайшие процессы человеческого мышления и соображения здравого народного смысла, дерзостные философские идеи и буйство карнавального острословия, трагическое самопознание одних персонажей и беспечную буффонаду других, грандиозные эпопеи исторического прошлого и ярчайшие картины простонародного быта, изощренность дворцовых интриг и наивную прелесть сказочных фантазий.

Но впустив на сцену «всю жизнь», Шекспир избежал жанровой чересполосицы, стилевого хаоса, что, казалось бы, неизбежно при подобном широком замахе на жизненный материал. Эстетическое чудо шекспировской драмы заключается в том, что при всей своей свободе и «разноголосице» она остается примером идеальной художественной гармонии.

Европейской драме надо было пройти итальянский этап строгого деления на два классических жанра — трагедию и комедию, чтобы преодолеть хаос мистериальных композиций, но ценой искусственности деления тематики на «высокую» и «низ-

¹ Н. Чернышевский. Что делать? М., 1947, с. 85.

кую»; затем последовал исторически правомерный и чрезвычайно полезный испанский этап, когда комедия была объявлена единственным жанром и вобрала в себя не только обыденное, но и героическое содержание жизни. Слияние двух несходных эмоциональных стихий совершилось в едином русле поэтического театра, но такая жанровая модификация вела к известной притушенности как комедийной, так и трагической тональности: ни сверхчеловеческих страданий короля Лира, ни гомерической веселости Фальстафа в испанской драме обнаружить нельзя.

На третьем и высшем этапе развития ренессансной драмы — английском — близость трагического и комического начала сохранялась, но при этом существовала и отчетливая жанровая дифференциация. Присутствие в «Гамлете» или «Короле Лире» комических эпизодов, так же как наличие драматических в «Сне в летнюю ночь» или в «Двенадцатой ночи» никаким образом не сближает жанры этих произведений. Новое размежевание трагедии и комедии имело огромное значение в истории драмы потому, что трагическое и комическое получили права наиболее полного и свободного «самовыражения».

Иными словами, шекспировская драма принесла абсолютную раскованность жанрам трагедии и комедии, выявила способность театра показать величайшее трагическое напряжение страстей и поражающие духовные прозрения в соотношении — человек и общество и с вдохновенной увлеченностью обнажить неиссякаемые источники жизнелюбия, неизбежную радость земного бытия в соотношении — человек и природа.

В этом раскрытии всей полноты жизни человеческого духа и заключается то, что мы называем *вечно прекрасным Шекспира*.

ОТСТУПАЮЩАЯ НОЧЬ

Общеизвестно, что Шекспир начал свое творчество с хроники — это была огромная историческая пьеса «Генрих VI», состоящая из трех частей. Вступив в труппу Ричарда Бербеда, а затем взявшись за перо, Шекспир, естественно, должен был начать с пополнения того репертуара, который с наибольшей охотой смотрела публика.

А таким излюбленным жанром были «исторические хроники» (chronicl plays) — их с легкостью мастерили поставщики драматического текста. Имея в виду успех таких пьес, современник, как мы помним, утверждал, что они «и невежд просве-

тили и неученым дали возможность узнать многие знаменитые истины, и даже безграмотным облегчить знакомство с содержанием английских летописей».

Идя по проторенному пути, Шекспир извлек из традиционного жанра немало для себя поучительного, обнаружив главный источник трагического в драматических событиях истории, а не в литературных сюжетах древней трагедии; опыт сочинения хроник укоренил и национальную тематику как основу драматического творчества.

Жанр хроник стал особенно популярен с 80-х годов XVI века, когда решалась судьба страны, зрели реакционные заговоры и грозила нашествием могущественная Испания. Но все завершилось для Англии счастливо: нация, как ни в какое другое время, чувствовала себя единой и цельной, и патриотическое чувство было всеобщим.

Пьесы, демонстрировавшие битвы благородного рыцарства с хищными феодалами и королями — узурпаторами трона, явно импонировали современному сознанию. Победа правых сил над врагами нации, показанная на исторических примерах, воспринималась как стимул для новых подвигов, как урок, преподанный прошлым настоящему.

В хрониках сталкивались не только отдельные личности, одержимые жаждой власти и личной корыстью, но и социальные слои, и политические партии. Через драматургию хроник раскрывалась динамика столкновения центростремительных (государственных) и центробежных (феодалных) сил. Открывалась грандиозная панорама разрушения всей системы средневекового государства, и вырисовывался сложный процесс формирования нового типа государства — абсолютистского. Общей темой хроник Шекспира являлась трагедия гибнущего класса рыцарства, но картина этой гибели была лишена романтической окраски. Эпические по охвату исторического материала и по композиционному строю, имевшие своим литературным основанием национальную летопись, хроники Шекспира обладали той трезвостью взгляда на историческое прошлое страны, который выдавал в их авторе человека рационального склада ума, представителя нового поколения британцев, вершивших суровый суд над миром уходящего прошлого и охранявших свое время от страшных рецидивов феодальных заговоров и смут.

Если Лопе де Вега черпал из сокровищницы испанского эпоса идеальные образы и высокие нравственные нормы, то

Шекспир, читая хроники Хелла и Холиншеда, имел дело не с описанием героической борьбы народа за свою свободу, а с корыстной, разбойничьей войной династий, принесших стране и народу непоправимые бедствия.

С эпической обстоятельностью и внешним бесстрашием Шекспир воссоздает на сцене самые знаменитые эпизоды национальной истории, рисует портреты ее прославленных деятелей.

Каждый характер открывается в его правде; деяния того или иного персонажа, как бы жестоки они ни были, обнаруживают свою внутреннюю логику. Эти деяния определяются феодальным законом: борьба за престол при помощи меча и коварства тут — обычная тактика войны, привычное дело воина, пролитая кровь врага говорит не о жестокости, а о доблести победителя; обман свидетельствует его ум, а не подлость.

Жизнь нации раскрывалась у Шекспира в коллизиях жестокой и циничной политики, изменчивой по самой своей природе. Взбаламученному морю политических страстей противостоял только институт королевской власти, маломощный, но стабильный и, главное, наделенный правами «законности». Личность короля неотделима от самого института королевской власти; раз он собственной персоной выражает нацию, значит его воля, его желания — сами по себе закон. И чем древней династический род правителя, тем абсолютней его права, тем законней его беззакония.

Но сохраняя эту логику старины и ни в чем не модернизируя характеры своих героев, Шекспир вводит в драму такой важный для современного зрителя компонент, как нравственное начало. Оно дает о себе знать «сигналами бедствий» — то страстным, предсмертным выкриком казнимой жертвы, то мудрыми суждениями какого-либо простолюдина, то волнующими эпизодами материнского горя. Нравственное начало может подать свой голос и — по традиции народных баллад — прославляя героев типа Толбота, легендарного полководца Столетней войны.

Трехчастная хроника «Генрих VI» и примыкающий к ней «Ричард III» составляют целостную тетралогию — грандиозное историческое полотно, охватывающее период с 1422 по 1485 год — со смерти короля Генриха V до воцарения Генриха VII. Это самая кровавая эпоха в истории Британии. Завершается эпопея Столетней войны, в которой победоносная Англия неожиданно терпит фиаско. Разгорается междоусобная борьба

двух династических родов — Ланкастерского и Йоркского, когда Генрих VI Ланкастер оказывается согнанным с трона Йорками — Эдуардом и Ричардом III, а затем корона вновь возвращается к Ланкастерам, вернее, к боковой линии этого рода — Тюдорам.

В трех частях хроники о Генрихе VI идут непрерывные бои, и исход каждой из них меняет соотношение политических сил — колесо фортуны, подняв одного правителя, на следующем своем повороте бросает его в бездну, с тем чтобы потом проделать то же самое с новым правителем. Непрестанно плетутся заговоры, совершаются убийства, рубятся головы — в одном только «Генрихе VI» со сцены выносят четырнадцать трупов и потрясают четырьмя отсеченными головами. В стране царит полный хаос, преступление громоздится на преступление, пэры Англии орудут ножами, как мясники на бойне. И все это ради того, чтоб стать у кормила государства, которое ими же уничтожается.

Но, рисуя всеобщий хаос эпохи, Шекспир даже в первой своей хронике не теряет главной «линии истории» в многообразии событий, фактов и лиц. Он показывает, как неуклонно расширяются сферические круги национальной трагедии. Начавшийся со столкновения честолюбцев, стоящих у самого трона, конфликт перерастает в борьбу династических групп, которые втягивают в свои авантюры массу обездоленных и приводят в конечном счете к разгару гражданской братоубийственной войны.

Пэры Англии, расколовшись на сторонников Ланкастеров и Йорков, готовы вцепиться друг в друга. А раз власть пошатнулась, то почему могущественному Йорку не заявить свои права на английскую корону, отнятую у его предка (Ричарда II) дедом ныне коронованного юнца из рода Ланкастеров? Занятые этими ближайшими целями — захватить корону или удержать корону — оба династических рода не желают «распылять» своих сил и не шлют полки на помощь героически сражающемуся во Франции полководцу Толботу. И Толбот, этот последний рыцарь героического века Генриха V, становится первой жертвой междоусобицы дворян. Эпическое время, как его запомнило народное сознание, завершилось; начинается страшная пора заговоров, убийств, насилий и бунтов. Из этих мутных волн выныривает расчетливый и циничный граф Сеффолк и, доставив юному королю красавицу супругу, французскую принцессу Маргариту, захватывает бразды правления в свои руки. Расчет его точен:

..Мargarита, королевой став,
Отныне будет править государем,
Я ж — ею, королем и всей страной.¹

(Перевод Е. Бируковой)

Так завершается первая часть хроники, чтобы во второй кровь полилась уже широкой волной. Новый триумvirат — королева, ее любовник Сеффолк и епископ — подсылает убийц к протектору Глостеру. Его предсмертные слова:

Но смерть моя к игре их — лишь пролог.
И даже тысячи все новых жертв,
Которые сейчас беды не чувят,
Не завершат трагедии кровавой.

Убийцы высоких рангов действуют безнаказанно — борьба за престол суду морали не подлежит. Но чувство справедливости таится в недрах народа, и не судьи, а стихийная толпа требует наказания главного убийцы протектора. Временщика изгоняют, и карающая рука народа все же достигает Сеффолка — его казнят английские пираты, с проклятьями и руганью.

Любопытно заметить, что рядом со сценой казни предателя, совершенной простым людом, Шекспир располагает сцены народного бунта против самой королевской власти. Это восстание Джека Кеда, спровоцированное герцогом Йорком. Герцог хочет раздуть «в стране английский черный ураган»: для того чтобы захватить корону, все средства хороши. Но народный бунт имеет и свои социальные причины. Джек Кед, в отличие от феодальных бунтарей, восстает не во имя эгоистической цели. Он одержим несбыточной, но горячей мечтой сделать «все в королевстве общим». Классовая природа движения очевидна. Кед призывает:

Кто друг народу, все идем за мной!
Мужами будьте, — за свободу бой!
Не пошадим ни лордов, ни дворян, —
Лишь тех, кто ходит в драных башмаках,
Затем, что люди честные они
И сплошь пристали б к нам, когда бы смели.

Толпы восставших полны ненависти к своим притеснителям, и в каждом грамотее они видят представителя ненавистной

¹ Произведения Шекспира цитируются по изданию: Уильям Шекспир. Полн. собр. соч. в 8-ми т. М., 1957—1960. Случаи использования других изданий оговариваются особо.

власти. Но грабя и убивая врагов, они слепы и не замечают того, что действуют на пользу злейшего врага нации — Йорка. Эти голодные и нищие люди доведены до крайнего отчаяния, и пусть их бунт столь же пагубен для государства, как и мятежи честолюбивых баронов (таков вывод Шекспира), все же сраженный в поединке Джек Кед говорит, что побежден он «не доблестью, а голодом». Народ — главное трагическое лицо хроники.

Взбаламутив Англию, Йорк уже лицом к лицу стоит перед перепуганным и малодушным королем, а сыновья Йорка как молодые волки вгрызаются в горло ближайшим советникам короля из дома Ланкастеров.

Фортуна приносит победы то одной, то другой партии. Выигрывает тот, кто коварней и жесточе. На смену убитым отцам поднимаются сыновья. Иной читатель даже удивится: почему сраженные во второй части Клиффорд и Сомерсет вновь с ножами появились на сцене? Но это уже дерется второе поколение рода, и ненависть их еще свирепей — мстить за отца, мстить за сына. Йорка пронзают два кинжала, и один из них принадлежит женщине, королеве Маргарите. Идет яростная битва за корону. И самый лихой тут разбойник — младший отпрыск Йорков горбун Ричард.

Мир патриархальных связей разрушен. Никакой руководящей идеи не осталось. Христианское учение бездействует. Епископы дерутся в общей сваре с феодалами. В этом мире царит лишь одна страсть — честолюбие. Здесь дозволены любые средства. Все материально, грубо, движимо выгодой, все поконится на силе.

В основе хроник Шекспира — не поэтический вымысел, а историческая правда. Правда, запечатленная в документах. И если Шекспир перекладывает эти летописи в поэтические драмы и придает им образную силу, то правда истории при этом становится лишь очевидней.

В побоищах, происходящих в шекспировских хрониках, нет ничего театрально-романтизированного. Это совсем не те бои, которые происходили на парижских улицах времен герцога Ришелье и к которым так привыкла европейская сцена. Стычки мушкетеров — это далекие воспоминания об истинных боях; под легкий звон шпаг почти никто не умирает, а если и приходит смерть, то в этой ситуации ее принять и не очень страшно.

Выражаясь образно, скажем: в боях шекспировских хроник натурально скрежетает железо.

Это была эпоха, в которой многое еще зависело от физической силы и здоровья, от личного мужества человека, прямоты его натуры. Хроники — пьесы по преимуществу мужские, и населены они почти сплошь воинами, людьми решительных и мгновенных действий, — рефлексия тут только признак растерянности и медлительности. Это типы во многом еще примитивные и грубые, но цельные и страстные. Отсюда и их самобытная поэтичность, чуждая какой бы то ни было поэтизации, но насыщенная внутренней энергией. В хрониках выступали люди, привыкшие повелевать, давать присяги и клятвы; каждый верит в то, что говорит и знает, что от одной реплики зависит многое. Так в спектакле хроник рождается речь необыкновенно энергичная, полная внутренней решимости.

Да, это цельные натуры, и цель у них одна — захватить власть. Да, это люди сильной воли, и направлена их воля лишь к тому, чтобы подавить волю других людей.

Здесь царит стремление подчинить хаос единодержавию и подтвердить свое превосходство над всеми остальными.

В хронике «Генрих VI» действует фаланга оголтелых честолюбцев, но все они блекнут рядом с маленькой фигурой горбуна, четвертого сына герцога Йорка — Ричарда.

Среди побоищ, заговоров и убийств — он в своей стихии. Точно щедрый сыновий дар, бросает Ричард к ногам Йорка отрубленную голову его врага Сомерсета; с лихорадочным порывом вместе с братьями пронзает он сердце юного принца Уэльского; не останови его брат Эдуард, он с наслаждением заколот бы и мать принца — королеву Маргариту. опережая всех товарищей по ножу, помчался он в Тауэр, заранее пообещав «приятную новость». И вот Ричард уже врывается в темницу низложенного Генриха VI. Но прежде чем убить, можно еще и насладиться сердечной мукой приговоренного — и Ричард сообщает королю, что он только что прикончил его сына.

Последние слова умирающего Генриха:

С зубами ты родился в знак того,
Что в мир пришел, чтобы терзать людей. . .

Этот образ — младенец, родившийся с зубами, — повторяется многократно. Ричард — физический урод, он ненавиден всем и поэтому сам ненавидит всех. Его жажда превосходства — месть природе и людям.

Но, конечно, речь идет не о патологическом типе, не о сверхчеловеческой злобе горбуна, возненавидевшего людей за свое

уродство. Ричард Глостер сын своего времени — средневековья, сын своего отца — герцога Йорка, он с юных пор, рука об руку с отцом и братьями сражался за то, чтобы корона Англии вернулась от Ланкастеров к Йоркам и легла на голову старейшего в роде — герцога Йорка. И если младший из Йорков оказался «всех злей», то дело партии Белой розы от этого только выигрывало. Первые слова, произнесенные Ричардом Глостером: «Не поможет слово — меч поможет», — могут быть повторены каждым из партий Белой и Алой розы.

Время разжигало ненависть, война с полей битвы переходила под своды замков, кровь чаще лилась уже не в открытых боях, а за кулисами «театра военных действий», так сказать, в мирной, домашней обстановке. Принципиально это дело не меняло. Но для хромоногого горбуна начались лучшие времена — на коне и с мечом он чувствовал себя не так уверенно, как с ножом и перед безоружным противником. А с юных пор убитая совесть его не тревожила.

Злоба возрастала еще и потому, что к физической неполноценности прибавлялась «неполноценность» династическая — четвертый в роде, он почти не имел надежды на корону.

Терзая других, Глостер терзает и себя. И выход тут один:

... я от этих лютых мук избавлюсь,
Расчистив путь кровавым топором.

Но жестоко обделенный природой, урод награжден ею же экстраординарным умом. Отсюда пронизательность Ричарда, его дальновидная стратегия и хитроумнейшая тактика, его поражающий дар мгновенных преобразений. Ричард знает эти свои качества и чрезвычайно гордится ими:

Что ж, я могу с улыбкой убивать,
Кричать: «Я рад» — когда на сердце скорбь.
И увлажнять слезой притворной щеки
И принимать любое выраженье.
Людей сгублю я больше, чем сирена,
И больше их убью, чем василиск...

В монологе следует череда мифологических персонажей, а затем неожиданно (ценой прямого анахронизма¹) появляется современное имя: «В коварстве превзойду Макиавелли».

¹ Ричард Глостер убил Генриха VI в 1461 году. Никколо Макиавелли родился в 1469 году, так что исторический Ричард не мог знать трудов итальянского философа и политика. Трактат «Государь», который воспринимался как манифест политического коварства, написан Макиавелли в 1513 году, т. е. уже после смерти Ричарда III (1485).

Эта оговорка Шекспира не случайна. Ричард Глостер не только держал в руках книгу Макиавелли «Государь» (забудем о том, что хронологически это было невозможно) — он готов практически осуществить идею, согласно которой для достижения трона годны любые, даже самые коварные средства. Ричард — единственный из всех персонажей хроник, кто «знает» Макиавелли. Порожденный феодальным веком, он испытывает на себе и влияние нового времени. Но воздействует оно на младшего отпрыска Йорка только своей негативной стороной. В этом отношении он типичная фигура переходной эпохи.

«Из распада средневековой политики, — пишет Л. Пинский, — в разгуле рыцарской вольницы, рождается политическая личность Нового времени, но в преступной, имморальной форме. В конце тетралогии на фоне бушующей анархии и всеобщего разложения нравов во весь рост встает демоническая фигура Ричарда III».¹

Вытравив в своей натуре все, что препятствовало выполнению чудовищных планов, Ричард открывал для себя возможность свободы действия, именно это и вело его к крайнему индивидуализму, типичному для психологии человека нового типа. Свобода действий порождала и свободу сознания, поворачивала его в сторону рационализма и скептицизма.

Чтобы добиться своей цели, Ричарду пришлось освободиться от всяких старинных связей — религиозных, нравственных, родовых и семейных. Новое время утопило их всех «в ледяной воде эгоистического расчета».²

Сколь ни грубы и жестоки были воители Белой и Алой розы, для них все же существовали определенные, издревле почитаемые моральные установления: преданность роду, семейному долгу, верность данной клятве. Для Ричарда все это лишь устарелые предрассудки. Мечтая страстно и тайно, с юных лет, захватить корону, он во имя этой цели готов пойти на все, вплоть до самого страшного греха — пролития братской крови. Но для того, чтобы пробраться к трону, одной лишь «работы топором» недостаточно.

Был выработан хитрый стратегический план: дождавшись смерти болезненного Эдварда, убрать с пути брата Кларенса, малолетних сыновей Эдварда и их сторонников. При этом не запятнать себя кровью и «чистым» подняться на британский трон.

¹ Л. Пинский. Шекспир. М., 1971, с. 22.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, с. 426.

Для такой большой игры нужен был тончайший аналитический ум — качество, до сих пор в мире рыцарства неведомое. Рыцари пробивались к короне прямиком, рубя друг другу головы, и тут все решал случай. У Ричарда перед ними было огромное преимущество — он действовал головой. Работа ему предстояла немалая: обезопасить врага, внушить к себе доверие, бросить подозрение на другое лицо, а затем уже бить насмерть.

Гордясь этим своим преимуществом, Ричард заявляет:

Как Кривда в представленьи, придаю
Я слову два различные значенья.

Но ловко меняя маски, Ричард не скрывает от зрителя своего подлинного лица — здесь Шекспир остается еще учеником Марло. Умиленно целуя новорожденного принца Уэльского, Ричард шепчет:

Так целовал учителя Иуда,
Сказав: «Привет!» — и зло в душе тая.

А приступая к осуществлению своего плана (уже в «Ричарде III»), он признается: «Решился стать я подлецом...» — и сообщает зрителям о том, что смертельно поссорил своих братьев Эдварда и Кларенса. Но тут же гонит свои тайные мечты «на дно души», чтобы при виде Кларенса надеть маску любящего брата. Эффект удивительный: истекая кровью под ножом подосланных Ричардом убийц, Кларенс защищает негодяя: «Не клеветайте на него — он нежен».

Нежный Ричард Глостер! Воистину надо было быть виртуозом притворства, чтобы обрядить свою скотскую душу в столь светлые ризы. Недаром король Генрих назвал его Росцием, именем искуснейшего актера древности. Этот талант притворства Ричард с особым блеском демонстрирует в знаменитой сцене с леди Анной.

Она страстно ненавидит Глостера, убийцу своего мужа — принца Уэльского, убийцу своего тестя — короля Генриха. И вот теперь, у гроба короля, он посмел ее остановить и на ее гневное обвинение: «Ты был причиной и орудьем смерти!», задыхаясь, сказать:

Нет, ваша красота — причина смерти:
Она во сне тревожила меня,
Звала убить весь мир, чтоб час один
Прожить, прижавшись к вашей нежной груди.

(Перевод Анны Радловой)

Побыв только что «нежным братом», Ричард теперь выступает в роли пылкого любовника. Ричард обладает бешеным честолюбием, а это не только коварные расчеты разума, но и горячая, испепеляющая страсть. Надевая очередную маску, Глостер не гасит своих клокочущих чувств; он только вводит их в новое русло, окрашивает в иные тона, и сила его чувства такова, что противиться их воздействию невозможно.

Мы потрясены и понимаем глубокий замысел драматурга: ничто так не продемонстрировало бы тончайшую диалектику разума Ричарда, как свершившаяся на глазах зрителей сцена: урод и убийца силой ума и страсти покорил своего злейшего врага, прекраснейшую из женщин.

И дело не только в том, что Ричард — талантливый лицедей. Он великий политический стратег: брак с леди Анной ему нужен для упрочения своих прав на престол. Ричард — стратег, который знает, что большую политическую битву выиграть одним террором нельзя, нужно еще уметь завоевывать сердца. Эксперимент с леди Анной показал, что уродливый герцог блистательный мастер «демагогии чувств».

Но перед государственным мужем стоят задачи куда сложнее — нужно завоевать сердца масс. Для этого есть проверенное средство: надеть на себя ту личину, которая испокон веков считается обликом монарха — «отца подданных».

Шекспир не читал книгу Макиавелли «Государь»,¹ в которой сказано: «Толпа идет за видимостью», государю «должно казаться милосердным, верным, человечным, искренним, набожным».² Но английский драматург знал эти истины сам, иначе он не написал бы знаменитую сцену «избрания народом» герцога Глостера королем.

Ричард подошел к самому решительному моменту своей жизни: король Эдвард наконец-то умер, настало время сделать последний ход: убрав уже запятанных в Тауэр принцев, немедленно короноваться. Действовать, безусловно, нужно чужими руками. И вот Ричард, этот гений интриги, человек огромной воли и тонкого ума, лепечет вполне заурядному Бекингему:

Двойник мой, мой советник, мой оракул,
Пророк! Кузен мой добрый, как дитя,
Я управленью твоему вверяюсь.

¹ К концу XVI века трактат Макиавелли еще не был переведен на английский язык.

² Никколо Макиавелли. Сочинения. М.—Л., 1934, с. 288, 289.

Бекингом должен организовать инсценировку -- избрание народом нового короля, Ричарда III.

Мы сказали «инсценировку» не случайно. Вот слова «Россия», обращенные к своему помощнику.

Кузен, умсешь ты дрожать, бледнеть
И на полслове прерывать дыханье,
И говорить, и снова замолкать,
Как будто ты от страха обезумел?

Бекингом

Изобразю я трагика любого...

Войдя в роль, Бекингом учит самого Глостера:

Молитвенник в руках держите; стойте
Между двух священников, мой добрый лорд.
Об этом я им проповедь скажу.
На просьбы не склоняйтесь: точно дева
Твердите «нет», а все же принимайте.

Толпа с лорд-мэром во главе стоит разинув рты; не каждый день увидишь вблизи себя столь высокородных господ. Бекингом работает на совесть: не жалея пафоса призывает толпу расшевелиться и уговорить герцога Глостера надеть на себя английскую корону. По заранее намеченному сценарию на верхней площадке появляется Ричард «между двумя епископами». Бекингом, точно зазывала, кричит:

Смотрите, и молитвенник в руках —
Святого человека украшенья...

И уже от имени угрюмо молчащей толпы молит Ричарда прервать «усердие молитв святых», уйти «от кроткости сонливых мыслей» и как «кровный и наследственный король» воссесть на престол.

Теперь в игру вступает главный комедиант. Нет, он не даст надеть на себя «золотое иго власти», ибо «нищ он духом» и «велики его пороки», нет, слишком слаб он, пусть трон займет «плод царский».

Реплика дана — «плод царский», и Бекингом, ломая комедию, раздражается грозной филиппикой: так ведь этот «плод» — наследный принц — не от жены законной. Теперь выдавливают из себя фразу и лорд-мэр: «Вас просят граждане, милорд». Граждане молчат. За них кричит Бекингом: «Не отвергайте их любви...»

Но «святой человек» тверд в своем решении. Трагик Бекингем разыгрывает отчаяние и в порыве страсти бросает дерзость: «Идемте, граждане. К чертям все просьбы!» Воистину, он неплохой актер! Но и партнер у него великолепный. «О, не бранись, мой милый Бекингем», — лепечет, точно дева, Ричард. Трагическая кульминация миновала, Ричард, потупя взор, бормочет:

Я не из камня,
И нежная мольба пробила сердце,
Хоть против этого и дух и совесть.

Всё! «Да здравствует король английский Ричард!» — кричит Бекингем. «Аминь», — говорят «все».

Бездумны люди в толпе, но в одиночку они рассуждают иначе.

Еще задолго до сцены «избрания на престол» один горожанин говорил другому: «Опасен герцог Глостер...» А Писец, этот Нестор новых дней, заметил:

Плох свет и хуже будет с каждым днем,
Когда такое зло творится в нем.

Ричард — король. Партия выиграна, довести ее до финала, говоря языком шахматистов, «дело техники»: коронация в Уэстминстерском аббатстве (для этого срочно вызвана леди Анна), да еще чтобы побыстрее «умерли ублюдки»...

Шекспир резко меняет тональность действия — из сферы большой политики оно переходит в мир личных переживаний. И когда рядом с патетикой притворных чувств раздается голос живого человеческого горя, пошлая театральность балаганной инсценировки становится особенно очевидной.

Прекрасна молитва матери, королевы Елизаветы, обращенная к камням темницы:

Ты, камень старый, пожалей малюток...

С детьми моими ласков, Тауэр, будь!

...Кто хаживал по плитам Тауэра, знает, что здесь гнездятся только мрак, глენ, сырость и могильная тишина. И еле ползают, на короткий миг взлетая, ожиревшие вороны.

Нас повели по узкой и крутой каменной лестнице, тяжело отвалилась дверь кованого железа, и мы оказались в мгlistом каменном мешке: каменный пол, такие же стены и потолок; из

камня сложен стол и каменное возвышение для ложа; у самого потолка узкое маленькое окошко.

Здесь были задушены двое мальчиков.

Их губы, как четыре красных розы
На летней ветке, целовались нежно.
Молитвенник лежал на их подушке...

Убийца, говоря о содеянном, плакал, но для короля это было лишь «доброй вестью», которая пришла вместе со второй «доброй вестью» — «простилась королева Анна с миром» (тоже «дело техники» того же мастера).

Новый монарх спешит сочетаться браком с сестрой убитых принцев — малолетней Елизаветой. Это еще один ход великого стратега: ведь Елизавета — единственная оставшаяся в живых законная наследница престола.

Король шел к суженой «веселым женихом». Он вступил на женскую половину замка в момент, когда все здесь живущие рыдали.

Было сказано, что хроники, по преимуществу, мужские пьесы. В этой картине действуют только женщины, но все они вдовы. Одна за другой они садятся на землю (Шекспир трижды повторяет эту ремарку), как на могилы своих мужей, братьев и сыновей, и стенают и плачут, шлют проклятья «черному маклеру ада». Особенно трагичны слова герцогини Йоркской — матери Ричарда Глостера; он — убийца ее сына Кларенса, он убийца ее внуков... Она могла бы предупредить злодейства: когда б его «в утробе окаянной задавила...»

Впервые зазвучавший в мольбе к камням, голос материнского укора в сцене вдов эмоционально крепнет, сквозь скорбные слова доносятся глухие клокотанья, в ярости бранных слов слышны интонации трагических заклятий. Не вступает ли в хроникую противоборствующая нравственная сила, не начало ли это темы совести?..

В ответ на стенания и проклятия венценосец отдает громкий приказ:

Тревогу бейте и трубите, трубы,
Чтоб небо не слышало глупых баб,
Что лают на помазанника божья!

Да, он победил и щеголяет теперь без надоевшей маски. Не баб же опасаться! Не страшится король и мятежников, собранных Ричмондом, ведь его войско в три раза больше.

И все же творится что-то странное.

К нему во сне явились все те, кто пал от его руки или от рук подосланных им убийц. Ричард мечется и бредит. В этом каменном сердце, о которое можно было точить нож, что-то треснуло: у Ричарда Глостера... смятенные чувства!

Убийца я!
Бежать? Но от себя? И от чего?
От мести. Сам себе я буду мстить?
Увы, люблю себя. За что? За благо,
Что самому себе принес? Увы!
.
Подлец я! Нет, я лгу, я не подлец!
Шут, похвалил себя. Шут, не хвались.
У совести моей сто языков...

Это слово — совесть — сказано Ричардом Глостером впервые. Неужели страх разбудил ее в этой темной душе? Неужели страх заставит Ричарда направить взор вовнутрь? Во благо ли себе он совершил все убийства и поднялся на трон или во вред?

Скорее сам себя я ненавижу
За зло, что самому себе нанес!

Но обратим внимание — в душе Ричарда ожила совесть, у которой не один, а «сто языков». Эти тонкорунные тенета недолго держат в своем плену короля. Не в сновидениях решаются судьбы королевства, а на поле битвы. Ночные потрясения завершаются неожиданным выводом:

Да не смутят пустые сны наш дух:
Ведь совесть — слово, созданное трусом,
Чтоб сильных напугать и остеречь.
Кулак нам — совесть, и закон нам — меч.

Красиво сказано! Но мы где-то уже слышали подобное. Это были слова наемного убийцы, выраженные, правда, не стихами, а прозой, но мысль была та же: «Совесть — опасная штука. Она превращает человека в труса... Совесть — стыдливый, краснеющий бес, который бунтует в человеческой груди и мешает во всех делах...»

Наемный убийца — подонок и доброхотный убийца — король рассуждают одинаково, только первый идет на свои «дела» по крайней нужде, а второй потому, что «Ричард Ричардом любим».

Моральный суд Шекспира над Ричардом III суров и непреложен. Совесть, царапнув душу короля, ничего в ней не изменила. И все же слова Ричарда: «...себя я ненавижу за зло,

что самому себе нанес» имеют немаловажный смысл. Нанося зло другим, он (объективно) наносил зло и самому себе. Верша террор, Ричард обезглавил враждующие партии, но и способствовал их объединению. «Он сам спровоцировал свою судьбу, придав делу врагов, их интересу национальное значение».¹

Победа Ричмонда была предопределена отчасти и злодействами Ричарда. Те самые тени, которые тревожили сон короля, явившись во сне Ричмонду, сулили иное:

... Души Ричардом убитых
Пришли ко мне, победу возвещая.

Наглядная сценическая параллель, идущая еще от мистериальных традиций, была дана Шекспиром для ясности контраста: злодей Ричард — воплощение ненавистной тирании и политического авантюризма — и благородный Ричмонд, родоначальник династии Тюдоров, Генрих VII, заложивший основу первого национального английского государства.

Таков политический финал хроники, но ее нравственный смысл выходит далеко за пределы исторической темы.

Ричард Глостер был первым титаном Шекспира, он возвышался над всеми окружающими его людьми — огромным умом, несгибаемой волей, страстным темпераментом. И все же поднаться над своим временем, стать трагическим героем он не мог.

Породив множество трагедий, сам Ричард никакой трагедии не пережил и склонности к этому не имел: «Ведь совесть — слово, созданное трусом» — вот его окончательный девиз.

Народ безмолвствовал, взирая на его злодейства, зато глаголила Истина. И провозглашена она была с подмостков народной трибуны. Шекспир, создавая своего титана, одновременно развенчивал его, ибо, как скажет другой поэт, «гений и злодейство — две вещи несовместные».

Трагический герой рождался под пером Шекспира в образе другого короля — Ричарда II.

Старому драматическому эффекту *terribilita*, когда герой трагедии наделялся кровожадностью и устрашающей силой, было противопоставлено простое человеческое горе. Но проигранная жизнь короля черной тенью падала на всю нацию, и субъективно-трагическое приобретало всеобщее значение: открывалась страшная перспектива столетия братоубийственных войн, разорения и гибели.

¹ Л. Пинский. Шекспир, с. 26.

Мускулатура действия «Ричарда II» напряжена, но здесь нет бесконечной череды убийств «Ричарда III», тут мышцы скручены как бы в один жгут, все сосредоточено на одном усилии — согнать с трона недостойного короля и передать корону достойнейшему из претендентов. Но в действии, сконцентрированном на конкретной политической цели, происходит неожиданный прорыв, и в центр трагедии выходит иная психологическая стихия: пробудившаяся среди железа и камня, мечущаяся душа низложенного короля.

Исторический материал, которым в данном случае располагал Шекспир, имел ясно выраженную политическую тенденцию: Холиншед в своей хронике изображал Ричарда II дурным правителем, трусливым и лицемерным тираном, а герцога Болингброка — национальным героем. Если в «Ричарде III» захват трона, при всей грандиозности замысла, оставался личным, «частным» делом Ричарда Глостера, то в «Ричарде II» борьба за трон имела прямое отношение к судьбе страны в целом.

Этот широкий аспект темы «предметно» демонстрировался в постановке «Ричарда II» на сцене Королевского театра в Стратфорде-он-Эйвон (1964).

...Трон — деревянное кресло с длинной узкой спинкой: он — словно готическая часовня на широком просторе английских земель.

Мы видим этот трон еще до начала представления, он стоит на высоком постаменте, а затем выходит король Ричард II и присаживается на него, именно не садится, а присаживается, облокотившись на ручку кресла и вытянув ногу. Затем четверо латников вносят трон с королем на помост, с которого тот наблюдает поединок между Болингброком и его противником. Потом трон красноречиво пуст, а на его остроконечный верх надевается корона. И еще раз он пуст, но корона уже на голове Болингброка, который пока еще не отваживается занять желанный престол и потому сидит со своими сподвижниками за общим столом.

И, наконец, Болингброк, объявленный королем Генрихом IV, плотно и прямо восседает на троне; латники приносят узкий гроб с телом короля и ставят его изголовьем к подножию трона.

Так центральная политическая идея пьесы — борьба за власть — становится зримой. Трон — это ось, центр всего действия.

Главная драматическая тема хроники — вина короля Ричарда перед нацией.

Монарху предъявлены тягчайшие политические обвинения. Задыхаясь, в предсмертной агонии герцог Гант, отец Болингброка, бросает в лицо королю:

...ты, больной помазанник, вручаешь
Свою судьбу беспечно тем врачам,
Которые тебя ж и отравили.
Кишат льстецы в зубах твоей короны;
Она мала, как голова твоя,
И все же, хоть и невелик сей обруч,
Сдав^{ид} им ты великую страну.

(Перевод М. Донского)

В чем же вина Ричарда II?

Мысль Ганта жестка и определена:

Помещик ты, в наем сдающий ферму,
А не король.

Речь идет о передаче земель Англии во власть откупщиков. Враждая со старой когортой рыцарей, Ричард II окружил себя фаворитами, и «царственная щедрость» тут не знает границ. Король (это его собственное признание)

...каждый день под кров гостеприимный
Сзывал по десять тысяч человек...

Ричард II занял престол с юных лет. Напомним время действия хроники — последние десятилетия XIV века. Еще жива память о легендарном Черном Принце, родителе Ричарда — этом образце рыцарской доблести и благородства. Но юный король не пожелал считаться с законами «эпических времен». Трон извратил его натуру: от природы не злой, Ричард стал человеком чрезвычайно своевольным и взбалмошным. Точно безобразно избалованный ребенок, он готов совершить любую жестокость, если встречает на пути своих желаний преграды.

Но старый рыцарский идеал еще оставался в силе, и его живым воплощением был Болингброк, с гордой уверенностью заявляющий родителю Ганту:

Во мне твоя отвага возродилась:
Она меня поднимет высоко.

Болингброк возглавляет мятеж против нерадивого и ветреного короля. Притесняемый откупщиками, народ переходит на сторону Болингброка. Восстание в самые короткие сроки охватывает всю страну. Нигде Шекспир не говорит так вдохновенно о массе, поднявшейся против своего монарха. Рисует эпическая картина грозной народной войны. И узнать об этом должен сам король:

Надвинув шлем на облысевший череп,
Восстали старики на вашу власть,
Мальчишки, говорить стараясь басом,
Напялили доспехи не по росту,
Чтобы идти войной на ваш престол;
Пономари и те хотят сражаться
И учатся, грозя короне вашей,
Гнуть лук из дважды гибельного тиса;
И даже пряжи ржавую секирой
Замахиваются на скипетр ваш.

Потеря Ричардом II трона была предопределена объективным ходом истории и, что примечательно в трагедии,— король, по существу, не борется за свои права. Он добровольно распускает свое войско, он почти без сопротивления передает Болингброку свою корону и покорно идет в тюрьму, зная, что гибель его предрешена. Король говорит:

Здесь Ричарда закат по воле рока,
А там восходит солнце Болингброка.

А Болингброк уже не вспоминает о высоких идеалах, и речь его утрачивает поэтический строй. Все теперь подчинено практическим соображениям, все строго продумано, вплоть до как будто небрежно брошенной фразы о друге, который избавил бы его «от этого живого страха». Так решается судьба плененного короля Ричарда II.

И как-то незаметно для читателя герои меняются местами — полный благородных порывов Болингброк теперь, кажется, сидит не на престоле, а на скамье подсудимых, а гроб виновного перед всей нацией короля становится грозным укором новой власти.

Убийство Ричарда Ланкастера послужило как бы сигналом к началу кровавого братоубийства. Англия становится ареной междоусобных битв — почти на целое столетие (до низложения и смерти Ричарда III).

Это великое национальное бедствие предрекал и сам король, когда говорил, что после его свержения

... десять тысяч
Разрубленных голов обезобразят
Лик Англии, измяв ее цветы,
И белоснежный мир ее заменят
Багровым гневом, и ее луга
Обрызжут английской священной кровью.

Знаменательно, что страшное предупреждение Ричард II делает не из корыстных побуждений, не для того, чтобы сохранить за собой корону, а из соображений более высоких, из человеколюбия.

Его вообще теперь трудно узнать. Потерпев поражение в Ирландии и услышав об успешной высадке Болингброка, Ричард, по существу, прекращает борьбу за престол. Но одновременно он с большим душевным волнением, склонив колена и обнимая родную английскую землю, молит ее быть суровой с врагами государства и остаться верной своему природному властелину. Это речь не воина и политика, а скорее поэта и моралиста. «Бог Ричарду даст ангела с мечом»,— восклицает Ричард, уже зная, что дело его проиграно. Король проявляет странное бескорыстие в суждениях о собственной короне. Ричарда заботит сейчас самая субстанция королевской власти, как символ единства нации и гражданского мира. Он восклицает:

Иль имя короля не больше стоит,
Чем сорок тысяч прозвищ и имен?
О, имя королевское мое!
Вооружись!

Ричард готов даже отделить себя от своего сана:

Как и вы, я насыщаюсь хлебом,
Желаю, стражду и друзей ищю,
Я подчинен своим страстям...

Новый Ричард человеческими глазами смотрит на то, что называлось «королевским величием». Он видит его призрачность, лживость, губительность. «Внутри венца сидит на троне смерть, шутиха злая».

Короля призывают не складывать оружия, не впадать в малодушие, не быть трусом. Даже кроткая королева, желая

пробудить волю Ричарда, восклицает: «Опомнись же, ты — лев, ты — царь зверей». И следует совершенно неожиданный ответ:

Воистину я — царь зверей! О, если б
Средь подданных не только звери были. . .

Ричард потрясен открывшейся ему истиной. С королевских высот ему особенно явственно видно человеческое коварство, обман, измена, двуличие. Фавориты покинули короля при первой же беде, и Ричарда потрясает не развал его «партии», а гнусность самой измены, самого акта предательства бывших друзей.

«Из трех Иуд тройной Иуда каждый!» — говорит король; для него это имя — синоним самого низкого, что есть в человеке, в то время как Ричард III не без бахвальства действовал по примеру Иуды. И еще раз Ричард II вспоминает Иуду:

Одним лишь из двенадцати Христос был предан,
Меня же предали двенадцать тысяч. . .

Отдавая корону Болингброку, Ричард говорит странные для властителя слова:

Я отдаю вам власть, но скорбь и боль
Возьму себе, над ними я король.

Здесь «скорбь и боль» — познанная правда жизни, и для того, чтоб познание это свершилось, королю нужно было пережить несчастье, лишиться трона, спуститься вниз. «Вниз! Вниз, король! — дорогой униженья. . .» — восклицает поверженный монарх. Познав беды, король становится безучастным к жизненной суете сует, и в этом возвышении над самим собой, над корыстью жизненных целей обретает неожиданное духовное просветление.

Ричард вершит над собой суд: метафора этого суда — зеркало, в которое глядится король.

Величьем бранным светится лицо,
Но брэнно, как величьс, и лицо.

До сих пор героями трагедий были цельные, литые натуры, не ведающие никаких колебаний в достижении целей. Пробудившаяся совесть вызывала у них только презрение — она была симптомом позорной слабости.

Ричард II становится трагическим героем именно с того момента, когда начинает задумываться над тем, какова была

прожитая им жизнь. У этого первенца новой трагедии нет еще склонности к философским суждениям, он еще не может связать свою бедственную судьбу со своей виной, с общим строем жизни, в которой он царил, и все же мысль короля движется в этом направлении.

Слушая доносящиеся в тюремное подземелье нестройные звуки музыки, король с горькой иронией говорит:

Я здесь улавливаю чутким ухом
Фальшь инструментов, нарушение строя,
А нарушение строя в государстве
Расслышать вовремя я не сумел.

Слова эти носят еще слишком общий характер, и все же от них тянется нить к трагическим признаниям Гамлета и Лира. И не потому, что король начинает улавливать дисгармонию времени — на основе одной фразы делать такой вывод нельзя. Главное в другом: Ричард II в последние минуты жизни предается раздумьям (а это для героев хроник совсем необычно) и делает их предметом человеческую мысль.

«Проснись, мой мозг!» — воскликнет Гамлет. «Я ранен в мозг», — воскликнет король Лир.

Первым это слово — мозг — произнес Ричард II.

Представим, что мой мозг с моей душой
В супружестве.

Деятельная, напряженная, всеохватывающая мысль станет важнейшим атрибутом трагедий Шекспира. И если в «Ричарде II» в финальном монологе короля говорится только об общих свойствах мысли и об относительности суждений разума, то тут дело не в содержании раздумий короля, а в том, что открыт второй, рядом с реальностью существующий, огромный мыслительный мир, в котором, собственно, и будут происходить душевные драмы героев и откуда снизойдет свет истины. . .

Так в «Ричарде II» хроника приближалась к жанру трагедии. Но это было лишь важной тенденцией драмы, которая в целом еще оставалась в лоне старого жанра.

Субъективная драма короля не поднималась до масштабов подлинной трагедии. Король уходил из жизни с наивной фразой на устах:

Душа, с греховной плотью распростиись,
Твой трон на небе, — отлетай же ввысь!

А сама пьеса завершалась традиционным для хроник мотивом нового престолонаследия.

Но за этим кажущимся политическим умиротворением страны таились новые острейшие конфликты.

Зрелость мысли драматурга подсказывала ему, что, оставаясь в пределах «королевского кругозора» и рыцарской среды, искать объективное решение проблемы — король и нация, государство и народ — нельзя. Для этого нужно было выйти из замкнутого круга крепостных стен на простор жизни.

Шекспир сделал это в последних хрониках: «Генрих IV» (в двух частях) и «Генрих V».

Правда, в «Генрихе IV» этот простор жизни не так уж широк — удушающей атмосфере феодальных замков противопоставлена лишь вольница веселого кабака, а жестокой своре лордов-честолюбцев — сэр Джон Фальстаф со своей разгульной ватагой. Но и этой параллели оказалось вполне достаточно, чтобы обнажилась узость и обособленность борьбы феодальных родов. То, что в ранних хрониках заполняло всю действительность и воспринималось как трагедия нации, получив «фальстафовский фон», теряет свой «абсолютный» смысл, перестает заслонять собой все аспекты жизни. Драматург обретает позицию, с которой можно заглянуть в «корень вещей».

Для Шекспира-гуманиста (на первом этапе его творчества) самым главным в проблеме королевской власти была личность самого короля — моральные достоинства той особы, которая представляет главу нации.

В этом отношении король Генрих IV, как известно, не безупречен. И вот теперь те, кто помог ему воссесть на престол — и среди них юный Генри Перси,¹ — стали яростными врагами Болингброка. Король — захватчик трона давал «право» и другим феодалам жаждать короны. Люди, спасавшие Англию от безвластия, сейчас сами толкают ее к кровавой междоусобице.

Тема феодальных заговоров и войн была для жанра хроники вполне традиционной. Новым в «Генрихе IV» были муки совести короля, драма непризнанной власти.

Названная именем короля, хроника «Генрих IV», в отличие от двух своих предшественниц, посвящена не только судьбе заглавного героя. С не меньшим правом на звание центрального

¹ В хронике «Генрих IV» Генри Перси выступает под прозвищем Хотспер, что значит «горячая шпора».

персонажа здесь претендовал сын короля — принц Генри, будущий Генрих V.

Шекспир решал вопрос: должен ли наследник престола с юных лет расти будущим «помазанником Божиим» и жить только интересами рыцарской среды или, наоборот, он должен воспитываться в обстановке обывательской жизни, на свободе, без всяких искусственных ограничений, сначала стать человеком, а потом подняться на престол.

Главная проблема хроник — благо нации и король — решалась Шекспиром во многих аспектах. Гневно осуждая короля-узурпатора («Ричард III») и показывая драматические судьбы безвольных и безответственных монархов («Генрих VI» и «Ричард II»), Шекспир приходил к выводу о том, что зло таится в самой человеческой неполноценности королей. Это были люди, выросшие в мире феодальных интриг и междоусобиц, наделенные ложным представлением о своей особой избранности, заносчивые, жестокие и самовлюбленные. Сознание собственного всемогущества возвышало их над остальными людьми, но оно и катастрофически обедняло их натуры, лишало свободы, естественности, простоты, человечности. Давая могущество, власть с юношеских лет убивала в них человеческие начала — самую радость пребывания на земле. Такой оскопленный, нравственно изуродованный властитель не мог стать королем своего народа потому, что уже по самой природе своей был неполноценен как человек. Новый герой Шекспира, принц Генри, выйдя за пределы своей среды, обретал условия для естественного развития, и на этой благодатной почве выростала натура открытая, веселая, талантливая. Не пятнало честь Генри и его божественное существование. Даже король-отец был убежден, что

В нем удали не меньше, чем беспутства!
И все же в сыне проблески я вижу,
Которые мне подают надежду,
Что славы он достигнет, возмужав.

Так же смотрел на принца и сам Шекспир. Душу поэта питали гуманистические иллюзии. На этот раз он сам стал «делателем королей»: он наделил молодого Генриха такими человеческими достоинствами, которые со временем давали ему возможность стать честным и благородным правителем.

Что же это за мир, в котором рос и мужал принц Гарри? Его, этот мир, представляет собой могучая фигура Фальстафа.

Огромный успех на сцене театра «Глобус» приносили «Генриху IV» не «официальные» — королевские и рыцарские сцены хроник, а эпизоды, в которых время выворачивалось наизнанку, бушевала комическая стихия жизни: сцены с участием знаменитого сэра Джона Фальстафа.

Современники свидетельствовали: «...стоило появиться Фальстафу, Гарри, Пойнсу и остальным, как уже не хватало места — столько набивалось публики. Фальстаф заставлял толпу надолго прекращать шелкать орехи».¹ Стоило приумолкнуть — не то можно было недослышать очередной шутки сэра Джона!

После сцен гонора и злобы подмостками завладевали забористый юмор и язвительная насмешка. На весь театр острил, гоготал и буйствовал комический титан Шекспира. Питали его веселье не только эль и ростбиф, а живительные соки жизни. Казалось, этот полурыцарь-полубродяга источал смех и бодрость не только сам по себе, но и от имени всех окружающих. Недаром он говорил: «Я не только сам остроумен, но и пробуждаю остроумие в других».

Ричард Глостер воспринимается титаном потому, что противостоит другим людям — он для всех устрашающий монстр. Джон Фальстаф воистину титан потому, что может вместить в себе жизнелюбие всех людей, войти в любую компанию и стать ее душой.

Упорно взлезая на вершину жизни, Ричард Глостер не знал цены самой жизни — соблазнял красивейшую женщину и радовался не тому, что овладеет ею, а тому, что обманул ее; он проглатывал стакан вина, но не для того, чтобы ощутить сладость хмеля, а для того, чтобы взбодрить свою приувядшую воинственность.

Джон Фальстаф, беспечно спустившись на дно жизни, обнаруживал здесь, у самых истоков, ее самооценность, и для него женщина сама по себе таила прелесть,² а вино само по

¹ Цит. по кн.: А. Аникст. Шекспир. М., 1964, с. 171

² Если в «Генрихе IV» не показана эта сторона его натуры (у Фальстафа лишь одна старая привязанность — тетушка Квикли), то Пушкин очень точно объясняет такой «изъян» в портрете сэра Джона: «Разбирая характер Фальстафа, мы видим, что главная черта его есть сластолюбие; смолоду, вероятно, грубое, дешевое волокитство было первою для него заботою, но ему уже за пятьдесят, он растолстел, одрях; обжорство и вино приметно взяли верх над Венерою» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Изд. 2. Т. 8. М., 1958, с. 91).

себе было истиной. Он постарел и ожирел, этот плут, но жизнелюбие его не приутихло, потому что, любя жизнь, он был любителем жизни.

В этом заключается философия Фальстафа: не искать цель жизни, а ощущать ее самоценность. И этому радоваться, от этого испытывать все новые и новые приливы жизненной энергии, и расплескивать эту энергию в шутках, в играх, в озорстве, в застольных речах и дурацких затеях. Фальстаф, со всеми своими ноктами, отрыжками, жиром и потом, менее всего фигура бытовая, менее всего забулдыга, враль и бабник. Если хотите, он — все это, но в высшем смысле, когда телесное начало возведено в разряд главных источников человеческой жизнедеятельности, а значит, и духовной силы. Ведь сказал же Монтень, имея в виду один из органов человеческого «низа»: «Он — вершитель и исполнитель единственного бесмертного деяния смертных».¹

В хронике «Генрих IV» злобой силе феодалов были противопоставлены не столько патриотические порывы честных лордов (колесо фортуны не раз обращало их в насильников и убийц), сколько безмятежное, но уже достаточно прочное здоровое жизнелюбие, которому органически чужды иступленность, жестокость и спесь — все эти «добродетели» феодального рыцарства.

Фальстаф столь же целостная натура, как и действующие в хрониках лорды, но то, чему служат рыцари всерьез и истово, для Фальстафа — объект глумления и забав. Ум его — от самых живых инстинктов, логика — от изворотливости, а истинно для него то, что приятно.

Так без чуждого ему мудрствования Фальстаф утверждал тот взгляд на мир и человека, который был резко противоположен догматическому и аскетическому мировоззрению феодальной эпохи.

Шутки и забавы Фальстафа имели своим предназначением не только увеселение народной аудитории — они говорили о переизбытке жизненной энергии. Фальстаф давал ей полную волю; у него все удваивалось, утраивалось, удесятерилось — он ел и пил больше, чем другие. Казалось, одной порции жизни, предоставленной каждому человеку, ему было недостаточно. Он искренне хотел быть «колоссом», гигантом, легендой, таким, чтобы «одним махом семерых убивахам», и если ему не

¹ Мишель Монтень. Опыты. М., 1958, с. 130.

удавалось сделать это реально, то спасало воображение, а коли ему не верили, то он не очень огорчался. Не ради же корысти он врал, а потому, что так эффектней получалось, так пришлось на язык. Фальстаф — остряк и фантазер был, конечно, и артистом. Но опять же не тем злобным Росцием, который при-творялся, нагло лгал и коварно обманывал людей. Нет, Фальстаф был артистом от переизбытка жизненных сил. С каж-дым из своих партнеров и товарищей толстый рыцарь оборо-чивался какой-то иной гранью своего характера, и граней этих было множество. Вспомним слова А. С. Пушкина: «Но нигде, может быть, многосторонний гений Шекспира не отразился с таким многообразием, как в Фальстафе, коего пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней вакханалии».¹

Фальстаф являлся перед своей компанией то спесивым старейшиной древнего рыцарского рода, то грозным главарем разбойничьей шайки, то надутым пуританским проповедником, то лихим воякой-головорезом. Маски так и мелькают на дородной физиономии сэра Джона — он готов перевоплотиться в каждого и даже показать самого короля Генриха IV на троне.

По части импровизаций Фальстаф неиссякаем. Там, где он появился, рождается театр со всеми своими радостями. И эта лучистость Фальстафа, переизбыток его творческих сил — не от простого пристрастия к веселому лицедейству. Оба-яние веселого рыцаря многозначней. Прав Л. Пинский, когда говорит: «Для принца Гарри — ренессансного героя, для Шекспира — художника Ренессанса, для шекспировской аудитории, покоренной этим образом, для потомства, когда оно способно стать на точку зрения автора и его эпохи, натура Фальстафа воплощает извечную праматерь Природу».²

Любопытно, что эту «символичность» своей особы Фальстаф в какой-то степени ощущает и сам. Воображение не покидает его ни на секунду, и, погруженный в свой быт, он, в известном смысле, «творит» самого себя, то есть своей фантазией, остроумием, талантом досочиняет некий чрезвычайно колоритный образ сэра Джона Фальстафа.

Все это было превосходно. Но до поры до времени, пока жизнь не оборачивалась своей нешуточной стороной.

Смешон Фальстаф, когда повествует о своих геркулесовых подвигах на большой дороге и передразнивает царский гнев,

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 8, с. 91.

² Л. Пинский. Шекспир, с. 72.

но тот же Фальстаф, взваливший себе на плечи Хотспера (убитого принцем) и хвастающий тем, будто он сам совершил этот подвиг,— производит уже иное впечатление. И его разглагольствования на тему, что «честь» — это только «слово», а слово — это только «воздух» и что оно лишь «щит с гербом, который несут за гробом», не кажутся уже особенно остроумными. А откровенное признание: «Я не хочу чести» — есть, увы, признание труса, какими ссылками на праматерь-природу его ни оправдывай. Так, при столкновении с общественной практикой жизни, открывается теневая, эгоистическая и даже паразитическая сторона натуры Фальстафа.

Мало было осрамить и высмеять тупой догматизм и иступленное честолюбие старого времени. Надо было еще иметь силу и волю для того, чтобы, рискуя жизнью, очищать мир от скверны. Вот этой решимости Фальстафу не хватает. Раб своей плоти, он свободен от морали, лишен чувства долга, патриотических порывов.

Это и отталкивает принца Генри от старого друга юности, когда принц становится королем, и цена человека определяется для него, в первую очередь, уже его готовностью послужить общему благу. Холодны последние слова, брошенные юным королем Фальстафу. Сам Шекспир прощается со своим героем более милостиво — трогательным рассказом тетушки Квикли о смерти ее друга.

Комментируя исчезновение из галереи шекспировских героев знаменитого весельчака и жизнелюба, А. Аникст прозорливо видит в поражении и смерти Фальстафа «предвестие шекспировского трагизма».¹

Но идейный крах постигает не только Фальстафа. Фиаско терпит и принц Генри, с образом которого Шекспир связывал свои политические мечтания. Вольная жизнь способствовала развитию в юноше многих добрых склонностей и уберегла его от гонора и черствости отпрысков высокого происхождения. Но благородные человеческие качества нового монарха не могли изменить самой сути королевской власти. Гуманистическая вера в идеального монарха, силой своего разума исправляющего несовершенство жизни, оказалась столь же иллюзорной, как и вера в исцеляющую силу природы.

Генрих V не совершал никаких злодеяний, совесть его была чиста, правление его не принесло стране междуусобиц. Одер-

¹ А. Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 254.

жав победу под Азенкуром (1415), он возвысил престол Англии, подчинившей себе могущественную французскую державу. Если бы время не двигалось и гений Шекспира стоял бы на месте, то проблема «король и нация» в пределах жанра хроник могла бы казаться решенной. После показа «дурных» королей следовала демонстрация «славного короля».

Но, конструируя в «Генрихе IV» и особенно в «Генрихе V» фигуру достойного монарха, Шекспир одновременно высказывал такие мысли:

Постигнув роковую неизбежность
Событий наших дней, вы убедитесь,
Что ваш обидчик — время, не король.
(«Генрих IV»)

...Пора чудес прошла,
И мы теперь должны искать причину
Всему, что происходит.
(«Генрих V»)

Глубоко постигая историю, Шекспир начинал понимать, что движение ее определяют не воля злых или добрых королей, а какие-то иные законы.

Каковы эти законы — еще оставалось неясным. Ясно было другое: человеческий опыт молодого Генриха мало что давал для решения противоречия — власть и народ. Общение принца Генри с народом ограничивалось веселыми попойками в трактире «Кабанья голова».

В следующей же части хроники, где принц Генри становился Генрихом V, проблема «король и нация», естественно, занимала уже центральное место.

Традиционный образ национального вождя типа Толбота, с его грозным посулом залить кровью всю французскую землю, вступал бы в прямое противоречие с окрепшим гуманистическим мировоззрением Шекспира. Не героические речи, а попытка разглядеть суть обидчика-времени, узнать «причину всему» — вот что по новым временам делало героя героем. И король Генрих, хотя и робко, вступал на этот путь. В ночь перед знаменитой битвой он инкогнито ходил среди своих солдат и выслушивал такие слова: «...если дело короля неправое, с него за это взыщется, да еще как. Ведь в судный день все ноги, руки, головы, отрубленные в сражении, соберутся вместе и возопиют: «Мы погибли там-то!», и одни будут проклинать судьбу, другие призывать врача, третьи — своих жен, что

остались дома в нищете, четвертые горевать о невыплаченных долгах, пятые — о своих осиротевших маленьких детях. Боюсь, что мало солдат, умирающих в бою со спокойной душой; да и как солдату умирать с благочестивыми мыслями, когда у него лишь одно кровопролитие на уме? И вот, если эти люди умрут не так, как подобает, тяжелая ответственность падет на короля, который довел их до этого; ведь послушаться короля — значит нарушить законы и долг верности».

Слушая безрадостную речь солдата, Генрих V по существу уклоняется от ответа. Для того чтобы разгадывать тайны бытия, нужен другой ум — пронизательный и безжалостный ум Гамлета.

Именно к этому трагическому ощущению жизни Шекспир и двигался.

Так завершалась линия хроник. Но ведь была еще линия комедий, которая вновь возвращает нас к молодому Шекспиру, полному радостных надежд и поэтического вдохновения.

НАСТУПАЮЩИЙ ДЕНЬ

Мироощущение молодого Шекспира выразило себя не столько в политической критике прошлого, сколько в восторженном приятии дня нынешнего, в беспредельном полете воображения, которое свободно и дерзко конструировало поэтические миры, населенные бодрыми и страстными натурами. Это были не совсем обычные люди, но в их поступи и голосе угадывался новый человек, радостно осознающий, что время, в которое он живет, создается не только историей, но и им самим, и не только по законам необходимости, но и по требованию его собственной природы. Отсюда и рождались внутренняя гармония комедий Шекспира, их солнечный колорит и звонкие тона.

В первое десятилетие своего творчества Шекспир написал десять комедий. Сочинял он свои веселые пьесы попеременно с мрачными хрониками. И тут не было ничего противоположного, ведь чем ярче светит солнце, тем гуще ложатся тени. Хроники говорили об ужасах давно минувших лет, а нынешний день сулил мир на земле и в человеческих душах, и это радовало.

Небо казалось пока безоблачным, и гуманистический идеал ярче всего раскрывался в комедии.

Комедии Шекспира совершенно самобытны. Они не похожи на уже известные нам итальянские и испанские образцы. Шекспировская комедия в известной мере суммировала достижения своих предшественниц и оказалась лишенной их ограниченности: прозаизма и откровенной чувственности итальянской литературной комедии, схематизма масок и неумемной буффонности комедии дель арте, а также подчеркнутой поэтической облагороженности испанской комедии.

Синтез, осуществленный Шекспиром-комедиографом, разумеется, стал возможным потому, что европейская комедия прошла свои более ранние этапы. Надо иметь в виду и то, что гуманизм как мировоззрение в условиях Англии рубежа XVI—XVII веков вступил не только в самую зрелую, но и в наиболее демократическую фазу своего развития.

Три основных аспекта доселе существовавшего комического театра — прозаический, поэтический и карнавальный — в шекспировской комедии, сблизившись, оплодотворили друг друга. То, что зовется *прозой жизни*, могло быть и ярко обрисованной жанровой картиной, и точно переданным миром внутренних переживаний; *поэтическая стихия* оборачивалась то блеском и щедростью фольклорных красок, то изысканностью петраркистского лиризма; а *карнавальное начало*, подчиняя себе прихотливые повороты сюжета, непосредственно выражалось или в площадных буффонадах, или в иронических пикировках придворных маскарадов.

Переходы от жизни к театру, от реального к воображаемому тут совершаются естественно и неприметно: то, что минуту назад было правдой, может мгновенно обернуться фантазией, герой, действовавший вполне разумно, вдруг оказывается в ситуации, когда все летит кувырком. Сама «материя жизни», подобно баконовской материи в известном афоризме Маркса, улыбается здесь «своим чувственным блеском».

Шекспировская комедия, как истинно ренессансная, остается в пределах любовной тематики, но чувство это не сводится здесь к плотским радостям (как у итальянцев) и не героизируется (как у испанцев); оно возвышенно, серьезно и вместе с тем неотделимо от «забав любви» и поэтому воодушевляет на всякие веселые затеи. Развертывается прихотливая игра чувств, пульсирует жизненная энергия, и счастливые герои наперебой демонстрируют свой «талант жить».

Даже порок, попав в чистые и стремительные воды комического действия, в конечном счете терял у Шекспира свою

вредоносную силу. Ненавистные драматургу враги веселья давали лишь повод для новых всплесков комической стихии и капитулировали перед ней. Торжествовала гармония.

Подобное восприятие мира и человека обуславливалось пантеистическим мировоззрением поэта, проистекало из его ощущения слитности человека и природы. Оно оставалось целостным в силу оптимизма общего взгляда на жизнь и сохраняло в себе известную «детскость», наивность взглядов. Была еще непоколеблена вера в изначально благие импульсы жизни, в саму Природу и «венце ее творения» — человека. Слова Маркса о неповторимости греческого эпоса, связанного с «детством человечества», могут быть в известной мере отнесены и к комедиям Шекспира, по-своему выразившим «нормальное детство» нового человечества.

При этом мы не забываем, что в Англии идеология и искусство Ренессанса достигли своей наиболее зрелой поры. Уже давно была высказана мысль о том, что Шекспир в своем творчестве проходит все стадии Ренессанса. Первый — оптимистический — этап этого великого процесса английский поэт выражает с таким азартом, с таким вдохновенным порывом, будто он современник лучистому Боттичелли и пишет свои комедии в параллель с ликующим полотном «Весна».

Но «время оптимизма» Шекспира — это всего лишь одно десятилетие, к тому же в центре его стоит трагедия «Ромео и Джульетта». Да и сам оптимизм комедий постоянно корректируется все усиливающимися драматическими нотами. И все же центральной фигурой первого десятилетия останется не горестная Джульетта, а толстый сэр Джон Фальстаф, которого можно обвинить во всех смертных грехах, только не в том, что он не умеет радоваться жизни. А этому, прежде всего, и учили комедии Шекспира:

Богатейшая полифония красок комедий Шекспира складывалась постепенно.

Движение началось с традиционных форм. В «Комедии ошибок» молодой драматург построил увлекательнейшее действие, используя схему плавтовских «Близнецов». Древнеримский комедиограф гениально отгадал в ситуации братьев-близнецов случай, когда играла, творила театр сама мать-природа. Чтобы увеличить количество недоразумений и путаниц, происходящих оттого, что братья — Антифол Сиракузский и Эфесский — похожи друг на друга как две капли воды, Шекспир придал им еще и пару слуг-близнецов — Дромио Сиракузского и Дромио

Эфесского. Это удвоение плавтовского приема породило неисчислимый каскад всяческих кви про кво. Веселье усиливалось еще и тем, что «собственных» близнецов Шекспир наделил грубоватым остроумием площадных клоунов. В строгую римскую форму была влита фарсовая английская традиция.

Так с самого начала в комедии Шекспира пересеклись гуманистическая и народная линии.

Но если в первой комедии буффонада выглядела моментом, привнесенным извне, то во второй — знаменитой комедии «Укрощение строптивой» — фарсовое и гуманистическое начала переплелись так прочно, что читателю и по сей день невдомек, что здесь слиты воедино два различных сюжета — из «ученой» итальянской комедии («Подмененные» Ариосто) и из английской фарсовой («Фарс об укрощении строптивой жены»). При этом Шекспир выдвинул на первый план не искусно разработанную интригу итальянской пьесы, а именно фарсовую ситуацию, усложнив ее многочисленными сценами перепалок Петруччо и Катарины, этих главных действующих лиц комедии.

«Укрощение строптивой» состоит как бы из серии малых комических представлений. Петруччо множество раз и весьма неделикатно разыгрывает Катарину. Слуги Петруччо, особенно Грумио, ревностно помогают ему: каждый на свой лад «ломают комедию» перед Катариной. Да и почти все другие персонажи выступают в двух ролях — в своей собственной и в придуманной. Люченцио переодевается учителем Кандио, Гортензио изображает музыканта Личио — и тот и другой делают это с целью завоевать сердце прелестной Бьянки, кроткой сестры Катарины. Транио, помогая своему господину, принимает его облик и, став фиктивным Люченцио, отыскивает себе фиктивного отца. Настоящего Винченцио (родителя Люченцио) разыгрывают и по дороге в Падую, и в самой Падуе. Но через условные маски проглядывают подлинные лица: добиваясь жизненно важных для себя целей, герои не могут скрыть за притворными словами свою истинную суть.

В этой веселой, грубоватой игре затаенно живут и правда страстей, и поэтический восторг, и тонкая ирония. И все же игра эта родилась из средневекового фарса и завершалась прописной моралью: жена, да повинуйся мужу.

Петруччо грубоват и неотесан, в нем проглядывают черты фарсового персонажа, идущего в бой против строптивицы с плеткой в руках. Он вступает в пьесу, нисколько не маскируя своих принципов: «Для меня основа брака — деньги».

В то же время Петруччо — сын авантюрной эпохи, и признается он в этом не без удовольствия:

Мой ветер носит молодежь по свету,
Чтоб счастья искать в чужих краях.
Немного дома высидишь.

(Перевод П. Гнедича)¹

Петруччо находит свое счастье. Приданое Катарини — двадцать тысяч крон наличными и половина имения после смерти тестя. Чего может быть лучше? А что касается строптивости Катарини, то это для ее будущего супруга сущие пустяки. Ведь строптивость — сила, а где видано, чтобы женщина обладала силой, да еще такой, которая устояла бы против мужской силы.

Но Катарина — противник нешуточный, она тоже пришла с площадной сцены и может, когда надо, пустить крепкое словцо и отвесить пощечину.

Две-три грубоватые реплики, и Петруччо получает от Катарини оплеуху. Вот-вот вспыхнет фарсовая потасовка. Но герой Шекспира только с первого взгляда похож на своего предка из фарса об укротителе строптивой. Сдержав себя, он действует с точным психологическим расчетом: начинает восхвалять «тихий» и «приветливый» нрав Катарини, как бы не желая замечать ее дерзости и бешенства. План Петруччо ясен: сломать дикий нрав строптивицы, действуя ей наперекор, вышибать клин клином.

Известно, что Петруччо добивается своей цели, но, потешаясь над Катариной, укротитель становится все более и более заинтересованным в том, чтоб его «уроки» не пропали даром. Выясняется логика действия героя; он видит в строптивице Катарине не только своего противника, над которым надо одержать верх, но и своего партнера, с которым интересно вести бой. Сыплются дерзкие и острые реплики, страсти разгораются, и мужчина и женщина понимают, что они... достойны друг друга.

Укрощая, укротитель меняется сам. Меняется и строптивица, но не только потому, что «коса нашла на камень». Насмешки и издевательства Петруччо, конечно, произвели впечатление на своевольную девушку, внесли смятение в ее гордую душу. Но главная причина перерождения Катарини таится в самой ее натуре.

¹ Шекспир. [Собрание сочинений], т. 1. Спб., 1902, с. 285.

Катарина зла, упряма, остра на язык, грубовата и надменна. Но ведь ее окружают пошляки, лицемеры и глупцы. Она не может сдержаться и не сказать в глаза правду. У нее прямая и смелая натура, поэтому Катарину и прославили строптивой и повсюду кричат, что она — черт в юбке.

Но в дуэлях с новоявленным женихом она поняла, что все ее капризы глупое ребячество, когда демонстрируются перед таким человеком, как Петруччо. Произнося финальный свой монолог о покорности жены мужу, Катарина, по существу, уже сама осуждает вздорную строптивость. К чему упрямиться, когда рядом веселый, умный, смелый и, главное, любящий человек. И женщина дружески протягивает мужчине руку.

Комическая игра окончена.

Комедиантство же переходит ко второй (позаимствованной у Ариосто) паре: их лиризм оказывается напускным, кроткая Бьянка, став женой Люченцио, тут же показывает зубки, и в дураках остается тот из кавалеров, кто утопил в своей сладостной влюбленности реальный взгляд на женщину. Таких «возвышенных» любовников площадная сцена обычно высмеивала.

Новое и традиционное в «Укрощении строптивой» соседствуют. Фарсовое начало тут все время дает о себе знать: само укрощение ведется по старинке, с помощью насилия и грубости; лирическая тема подается в ироническом плане. Что же касается драматизма, то Катарина только однажды сказала: «Вот сяду я и буду плакать...» — да и то напрасно: в шуме комических передраг ей так и не удастся присесть и поплакать. Площадная комедия таких «нежностей» своим героям не дозволяла.

Лирика и драматизм были чужды самой природе фарсовых пьес. И появление такого рода мотивов в следующем творении Шекспира — «Двух веронцах» — было принципиально важным моментом для английской ренессансной комедии.

Комедийная палитра Шекспира обогащается свежими красками: к плавтовской и фарсовой линиям добавляется нечто необычное — высокое поэтическое начало.

Как мы помним, поэзия царила на испанской комедийной сцене, переживавшей в пору появления «Двух веронцев» (1594) первые годы своего расцвета. Но говорить о влиянии театра Лопе де Вега на английских авторов нельзя: это имя в Лондоне даже не было известно. Правда, испанскую поэзию англичане уже знали, в образованных кругах пользовался успехом

роман Монтемайора «Диана». Травестированный сюжет романа был в обычае испанской драматургии. Девушка, покинутая своим возлюбленным, переодевается в мужское платье и, нарядившись пажом к изменнику, всякого рода хитростями возвращает его любовь.

У Шекспира в такой роли выступает Джулия, обрисованная в совершенно новых для английской комедии тонах. Достаточно одного примера: разорвав с досады письмо любимого, девушка затем складывает его по частям и читает:

«Протей влюбленный, горестный Протей —
Прелестной Джулии». Я это разорву...
Нет, ни за что! Ведь правда, как красиво
Соединил он наши имена!
Я лучше приложу одно к другому:
Целуйтесь нежно, ссорьтесь, обнимайтесь.

(Перевод В. Левика)

Психологическая нюансировка чувств, тонкий лиризм — все это площадная сцена познала впервые.

Покинувший Джулию Протей также является героем нового типа. В нем нет бравады и авантюрных замашек его предшественников. Он скорее похож на испанских кабалеро, способных, удалившись от возлюбленной, тут же забыть ее и мгновенно воспламениться страстью при встрече с очередной красавицей. Так и случается с Протеем, когда он, покинув Верону, находит в Милане Сильвию.

Но если Протей не в силах сдерживать порывы страсти моралью, то в роли носителя нравственных начал выступает второй герой пьесы, друг Протeya — Валентин, являющий собой своего рода английский тип идеального любовника. Это натура цельная и рассудительная. Попав раньше Протeya в Милан, он встречает дочь миланского герцога Сильвию, и между молодыми людьми возникает любовь. Таким образом, Протей, страстно влюбившись в Сильвию, вступает в соперничество с другом и тем самым совершает двойное предательство — изменяет в любви (Джулии) и в дружбе (Валентину). Охваченный пылким чувством, он открывает тайну Валентина и Сильвии ее отцу герцогу, прибавляя к изменам еще и коварство. В комедии появляется драматический момент.

Страшась гнева герцога, молодые любовники скрываются в лесу, и Валентин становится главой отряда изгнанников. Таким поворотом сюжета Шекспир вводит в новую комедию

традиционный английский мотив «благородных разбойников», идущий еще от баллад о Робин Гуде.¹ И, что особенно важно, — мотив целительной силы природы.

В лесу, на лоне природы герои обнаруживают свои лучшие черты: Валентин в порыве великодушия готов уступить Сильвию Протею, но и тот, прикоснувшись к природе, преобразается: возвращает свое сердце Джулии и клянется в верной дружбе Валентину.

Если новая поэтическая комедия Шекспира явилась на свет не без помощи испанской музыки, то мотив нравственного очистительного воздействия природы — черта исключительно английская, испанской комедии не свойственная.

Подняв комедийный театр Шекспира на поэтическую волну, «Два веронца» сохраняли в себе и старые фарсовые пристрастия комедии. И хотя буффонада здесь прорывается только в интермедиях слуг, комизм этих сцен столь силен, что в связи с одной из них было сказано, что Ланс со своим псом Кребом «больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые» (Ф. Энгельс).²

При всем том новая пьеса Шекспира носила еще черты эскизности и даже некоторой тезисности: все ее линии — драматическая, этическая и философски-пантеистическая — скорее были намечены, чем развиты.

Движение шекспировской комедии к синтезу форм шло через постижение диалектики любовного чувства. Теперь эмоция сопровождается тонкой игрой ума, а фарсовую перебранку — заменяет «дуэт колкостей», по принципу «милые бранятся — только тешатся».

Такого рода перлами сверкает комедия «Бесплодные усилия любви». Здесь воющий от нетерпеливой страсти шут Башка являет собой комическую параллель к молодым аристократам, решившим презреть женщин, а затем попавшимся в сладостные тенеты, расставленные дамами. Комедия завершается — вопреки своему названию — утверждением всесияния любви, этого главного акта животворящей природы.

С каждым новым творением Шекспира английская комедия обогащалась все новыми и новыми гранями. И настала пора, когда все многообразие красок слилось в целостный спектр.

¹ В лесу «между Миланом и Вероной» один из разбойников говорит:
Ручаюсь плешью старого монаха
Из удалой ватаги Робин Гуда...

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 33, с. 89.

В 1595 году Шекспир сочинил комедию «Сон в летнюю ночь». Мировой театр не знал ничего подобного. Все каноны и нормы были нарушены — в единую гармоническую композицию слились элементы, доселе друг другу чуждые: классически строгие мотивы античной мифологии, героические фантазии фольклора, утонченный драматизм лирических партий, грубое фарсовое комедианство площадных представлений, простодушный юмор народных поверий. И все это зажило и засверкало в дивном круговороте поэтических фантазий.

«ВЕСНА ВСЕГДА ЦАРИТ В СТРАНЕ МОЕЙ...»

Выражение «мир шекспировских комедий» с наибольшим основанием может быть отнесено к комедии «Сон в летнюю ночь».

Конечно, и другие комедийные пьесы Шекспира обладают особой, только им присущей поэтической атмосферой, но понятие «мир» нам представляется шире и значительнее.

Мы говорим о мире комедии «Сон в летнюю ночь» как о второй, параллельно существующей, светлой и внутренне целостной действительности. Это некий особый «космос» — со своим государством, законами и жителями. Существует он в идеальной сфере природы и подчинен ее велениям.

Такого рода суждение может показаться сугубо эстетским, если мы сразу же не подчеркнем, что этот мир комедии является выражением самой сути жизни, переданной драматургом в своем поэтическом сиянии.

В этом сотворенном гением Шекспира космосе представлены все сферы бытия. Живую природу олицетворяет ее верховный правитель Оберон с царицей фей Титанией, шустрый Пэк и «эльфов легкий рой». Налицо тут и земной царь Тезей со своей подругой — царицей амазонок Ипполитой и подданными всех мастей и возрастов: строгий радетель старины Эгей, вольнолюбивая молодежь (Гермия, Лизандр, Елена и Деметрий) и ремесленный люд, «афинская чернь»: Пигва, Основа, Миляга, Дудка, Рыло и Заморыш.

Действующих лиц в комедии, как видим, немного, но чувствуют они себя так, будто кроме них на свете никого и не существует. Во всяком случае, Пэк готов «весь шар земной» «облететь за полчаса».

Действие происходит в Афинах, но страна эта во всех отношениях удивительная. Какие же это «эллины», если Тезей здесь называют герцогом, помнят «Валентинов день», рассчитываются пенсами и кронами и даже прослышаны о «французской болезни».

Но тут смешиваются не только времена древние и новые. В комедии постоянно спорят между собой еще явь и сон. Герои засыпают и, проснувшись, ведут себя самым безрассудным образом, объясняя затем свое поведение тем, что «это было во сне». «Я точно вижу разными глазами, когда двоится все...» — говорит как бы от лица всех «сновидцев» Гермия.

Надо полагать, что реальность и сновидения, греческая мифология и английские баллады, изысканная образность и простое острословие — все это было влито Шекспиром в один котел и перемешано с вполне определенной целью: получить нектар с таким букетом, который вобрал бы в себя все излюбленные им поэтические запахи и сохранил свежесть лесных ароматов.

Свободные переходы из античности в нынешний день, из реальности в сон передают всеобщий и непреложный смысл законов «всеблаготворности природы» и являются наиболее естественным выражением стихийности процессов жизни, прихотливости их движения и изменения. Эта стихия оказывается добрей и разумней моральных установлений государства и общества.

Говоря о раскованности комедии у Шекспира, мы должны иметь в виду, что в основе этого эстетического феномена лежит духовная раскованность героев, их внутренняя свобода и безмятежность. Апогей такой естественности — жизнь лирического квартета из «Сна в летнюю ночь», где герои полностью отдаются своим страстям — будь то любовь, презрение, злоба или зависть, когда порывы чувства не сдерживаются ни нормами социальной среды, ни требованиями этикета, ни законами жанра.

Однако не будем торопиться с общими суждениями. Постараемся проникнуть в мир самой комедии.

Из античного мифа сюда пришел Тезей. Он еще не отягощен своими знаменитыми подвигами. Он молод, весел, страстен и похвастается лишь тем, что «добыл мечом» себе супругу Ипполиту. Под стать молодому герою царица амазонок Ипполита, с азартом рассказывающая о том, как она вместе с Геркулесом и Кадмом затравила собаками медведя. Вспомним буйные ватаги амазонок, как их писали художники этой эпохи — нагими, на конях, с дротиком или луком в руках. Вот какую

супругу дал драматург знаменитому богатырю мифов. Эта могучая пара с нетерпением ждет «ночь своей свадьбы» и хочет «расшевелить всю молодежь в Афинах» и «резвый дух веселья пробудить».

Таков зачин комедии, и хотя Тезей и Ипполита очерчены лишь эскизно, их пластическая выразительность восполняет этот урон. Будто двумя великолепными живыми изваяниями украсил драматург «вход» в свою пьесу и сразу же определил ее праздничный тон. Мифологическая пара собирается сыграть свою свадьбу «торжественно, и весело, и пышно».

В этом ключе развивается и само действие «Сна».

На другом «фланге» верхнего ряда комедии Шекспир расположил вторую царственную чету — Оберона и Титанию. Созданные народной фантазией еще в далекое дохристианское время, эти образы оказались под стать легендарным грекам. Мало того, Шекспир, не мудрствуя лукаво, установил между ними не только сюжетную, но даже любовную связь. Оказывается, царственная амазонка побывала в объятиях Оберона, а Титания, в свою очередь, грешила с Тезеем. Не по законам строгой людской морали живут эти существа, а по этикету, установленному на Олимпе озорными рассказами Лукиана. Эти упоминания о любовных связях нужны Шекспиру не только для того, чтобы позабавить публику, а для того, чтобы еще раз подчеркнуть связанность двух поэтических миров — античного и фольклорного.

Царь Тезей, олицетворяющий собой государственное начало, становится на сторону старого Эгея, повелевающего своей дочери Гермии выйти замуж за Деметрия, а не за любимого ею Лизандра. Отцовская воля по старинному афинскому закону абсолютна. Тезей заявляет Гермии: «Отца должна считать ты как бы богом». Ослушание грозит Гермии смертью. Последние слова Тезея:

Не то предаст тебя закон афинский
(Которого мы изменить не в силае)
На смерть или на вечное безбрачье. . .

(Перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Но эти страшные угрозы не производят на Гермию особого впечатления. Протестуя против отцовского решения, она дерзко заявляет: «Его ярму душа моя не хочет покориться». А Лизандр, иронизируя над своим соперником — ставленником Эгея, замечает:

Деметрий, раз отец тебя так любит,
Отдай мне дочь, а сам женись на нем!

Для Лизандра его собственные права на Гермию выше и отцовской воли и афинских законов.

Спасая свою любовь, Гермия и Лизандр уходят в лес, и хотя лес расположен «вблизи Афин», влюбленные не испытывают ни малейшего страха погони. Подобное ослабление конфликта, поначалу грозившего даже жизни непокорной дочери, не случайно. Грозный родительский приказ и царское повеление — лишь зачин драмы. Они нужны Шекспиру для того, чтобы отправить молодых людей в лес.

Подлинное драматическое зерно комедии в измене Деметрия Елене, и как драматическое лицо в действие вступает не Гермия, пошедшая против закона отцов, а Елена, которая «непостоянного безумно любит». Когда Деметрий, влекомый своей страстью, следует за Гермией, то туда же, в лес, за ним бежит Елена.

Собственно поэтическая тема «Сна в летнюю ночь» начинается с признания того, что не бывает гладким «путь истинной любви». Счастливы Лизандр и Гермия в непринужденной беседе перечисляют все, что мешает взаимному чувству: различие происхождения, разница в годах, чужой выбор, но это преграды внешние. Любовное чувство само в себе таит драматический момент, и, как выясняется, он неизбежен. Лейтмотивом всей будущей «симфонии страстей» звучат слова Гермии:

Но если для влюбленных неизбежно
Страданье и таков закон судьбы,
Так будем в испытаньях терпеливы...

Эти страдания любви первоначально выступают в прямом контрасте с ее радостями. Блаженствует счастливая пара — Гермия и Лизандр, страдают Деметрий (на его чувство не отвечает Гермия) и Елена (ей изменил в клятвах Деметрий).

Если конфликт пьесы понимать как противопоставление честного и бесчестного героя, счастливой и несчастной героини и вспомнить, что четверка отправляется в лес, то может показаться, что Шекспир в новой комедии в точности повторяет ситуацию предыдущей и что «Сон в летнюю ночь» — лишь усложненный вариант «Двух веронцев». Однако это не так; хотя лирическая тема «Сна» и начинается с сюжетного хода «Двух веронцев», само развитие действия не ведет к нравоучительной морали.

Главное отличие новой комедии Шекспира заключается в том, что лес здесь не просто место действия и не условное олицетворение природы, а живой мир, сила чар которого сильнейшим образом воздействует на героев и на весь ход событий. В этом смысле мы и говорили о «космосе» комедий Шекспира, о втором, поэтическом мире, возвышающемся над первым, реальным.

Лес «Сна в летнюю ночь» — не привычное для пасторалей сценическое убранство и не повод для пышных стихотворных пассажей. Этот лес одушевлен, и образ его творят действующие лица, в нем обитающие и в него попавшие. Для Шекспира лес — не молчаливый элегический свидетель действия, а именно главное действующее (или, точнее, воздействующее) лицо. Образ леса создают не ремарки и не поэтические декларации, а множество реплик, в которых персонажи пьесы говорят (и восторженно) о лесе, о его красоте и своем счастье.

Лизандр вспоминает лес, куда они ходили с Гермией «свершать обряды майским утром». Гермия говорит о девичьих мечтах, которым они предавались с Еленой в лесу, «часто лежа меж цветами...» Простодушные ремесленники тоже зачарованы лесом, они договариваются провести свою репетицию на лесной поляне «при лунном свете».

Все эти слова говорятся до того, как герои вошли в лес, и служат как бы экспозицией его образа. Начало же самой темы леса — в веселых, стремительных стихах феи:

Над холмами, над долами,
Сквозь терновник, по кустам,
Над водами, через пламя
Я блуждаю тут и там!

Фея кропит росой травы, и лес возгорается «рубинами и жемчужинками», он весь в «золотом наряде». Фее вторит Пэк, и хотя этот «дух-увалень» изъясняется только шутками, от его слов веет поэзией леса. Великолепна природа в словах Титании и в словах Оберона, упивающегося песней сирены. Воистину, этот шекспировский лес — райское место. «Весна всегда царит в стране моей...» — восклицает Титания и велит крошкам эльфам потчевать всеми дарами леса Осла-Основу:

Берите мед ему от пчелки дикой,
А из пчелиных лапок восковых
Наделайте светильников ночных;
О звезды светляков их зажигайте...

здесь цветет вечная весна и царят «духи совсем иного рода» — духи летних, светлых и теплых ночей. И если первая пара тут обрела свободу, и чувства Гермии и Лизандра слились с атмосферой леса, то вторая пара — изменник Деметрий и страдающая, покинутая Елена оказались в полном контрасте с царящей в лесу гармонией.

Оберон, чутко улавливающий нарушение этой гармонии, сразу же замечает диссонирующую пару. А разногласия, действительно, велика. Сила новой страсти в Деметрии столь неодолима, что он готов убить своего соперника, а опостылевшей Елене грубо говорит:

Не искушай ты ненависть мою.
Меня тошнит, когда тебя я вижу.

Но сильна и страсть Елены — ни брань, ни угрозы не охлаждают ее чувства. «Ты для меня весь мир», — таков ответ Елены.

Шекспир пользуется не утонченными психологическими нюансами; страсти, будь то ненависть или любовь, заявляют о себе в полный голос. Требования «хорошего тона» и высокого стиля поэтом во внимание не принимаются. Досада неудовлетворенного желания у юноши и страдание от отвергнутого чувства у девушки откровенны и сильны. И тем резче эти чувства диссонируют с общим — мягким, гармоническим фоном действия.

Оберон, невидимкой присутствовавший при сцене Деметрия и Елены, дабы восстановить гармонию (иными словами — справедливость), велит Пэку найти эту пару спящей и брызнуть в глаза юноши волшебным соком, с тем чтобы, увидев Елену, он вновь полюбил ее. Тогда единственный диссонанс в лесу исчезнет. Но случай срывает замысел Оберона. Пэк спутал юношей, и сок попал в глаза Лизандра, а на поляну явилась Елена. Чары цветка действуют мгновенно: Лизандр уже в огне новой страсти.

Только что порицавший Деметрия за измену, он сам бросает возлюбленную и уже готов убить своего соперника. Полностью повторяется ситуация Деметрия. А Гермия, покинутая и оскорбляемая, попадает в положение Елены.

Елена же занимает ее место. Продолжая восстанавливать гармонию, Оберон капает волшебный сок в глаза спящего Деметрия, и тот, увидев Елену, возвращает ей свое сердце. Теперь в любви к Елене клянутся и Лизандр и Деметрий, а бедная девушка считает, что они над нею зло смеются.

Таким образом, возникает ситуация, подобная первоначальной, но с «переменой мест».

Симметрия этих состояний, их повторность производит комический эффект, на что настраивают и слова Пэка:

Два -- в погоне за одной:
Это случай пресмешной.
Чем нелепей приключенье,
Тем мне больше развлеченья.

Любовь-блаженство поначалу переживают Лизандр и Гермия; любовь Деметрия безответна, а для Елены она существует только как горечь отторгнутого чувства. При новом сюжетном повороте названные эмоции сами по себе остаются, но меняются субъекты переживаний.

В чем же смысл этой повторности переживаний и сменяемости их субъектов?

Прежде чем ответить на этот вопрос, напомним, что все эти метаморфозы происходят в волшебном лесу и совершаются в переходные моменты между явью и сном.

Лес — это обитель доброй прекрасной природы, сон — это область воображения и мечты. Происходящие же в этих условиях превращения — живая «игра плоти» в ее поисках идеального гармонического чувства.

Эта игра выливается в своеобразный танец, который в первом заходе ведет быстрая, стремительная Гермия, а за нею Лизандр, Деметрий и Елена, а во втором — гибкая, поэтичная Елена, а за нею Деметрий, Лизандр и Гермия.

Здесь каждый и каждая испытывают и от сладкой и от горькой чаши, переживая любовь во всех ее ипостасях; как желаемое и взаимное чувство, как страстно желаемое, но неутоленное чувство и, наконец, как жестоко отвергнутое чувство. Все эти переживания увеличивают ценность любви. Для Шекспира воспитание чувств — важнейшая сторона в формировании личности молодого человека. Подобно тому как мужает разум в столкновении с трудностями, так и чувство должно пройти через собственную «драматическую фазу», для того чтобы обрести зрелость, в полной мере познать счастье нелегко добытой гармонической любви.

Пережив весь этот сложный комплекс эмоций, молодые люди совершают свой окончательный выбор. Теперь, уже умея отделить истинный порыв от случайного увлечения, они соединяют свою любовь с верностью, чувство — с моралью.

Разумеется, «метаморфозы любви» отнюдь не носят в комедии дидактический характер. Все здесь совершается в атмосфере игр и плясок волшебного леса, между явью и сном, мечтой и действительностью. Поэтому счастливый финал — это тоже одно из «чудес леса»: шустрый Пэк расколдовывает Лизандра и возвращает его к любимой Гермии, а добрый бог Оберон воссоединяет Деметрия и Елену.

После того как восторжествовала гармония четырех сердец, подчинившихся высшим велениям природы, «законы Афин» теряют уже всякую силу. Увидев счастливую четверку в лесу, Тезей говорит упрямому родителю Гермии: «Эгей, тебе придется уступить». И этого оказывается достаточным для того, чтобы конфликт, грозивший жизни Гермии и счастью Лизандра, Елены да и Деметрия, был ликвидирован. Как мы убедились, заявленный вначале, он никакого значения для хода самой комедии не имеет. Ее драматическое зерно вырастает из самой динамики любовного чувства. При этом складывающаяся коллизия носит универсальный характер. Если конфликт между Обероном и Титанией является метафизическим изображением раздора в самой природе, то и конфликты между Лизандром, Гермией, Деметрием и Еленой суть противоречия, лежащие в природе самого любовного чувства.

Повторность психологических «превращений» могла бы показаться искусственной, если бы действие не происходило в «волшебном лесу», допускавшем любую форму сказочных, символических метаморфоз.

В комедии Шекспира происходил любопытный поэтический симбиоз: фольклорные персонажи — Оберон и Титания — вводились в мир светской поэзии и очеловечивались, а персонажи светской комедии попадали в сказочные ситуации и окрашивались в тона фольклорной романтики. Любовные треволнения, «чувства-оборотни» становились как бы частью «майских игр», не теряя при этом своей духовности, и в результате всех психологических метаморфоз «опыт сердца» героев (и зрителей) становился богаче.

Но не забудем, что все любовные драмы разворачивались в атмосфере комических передряг, и главным маэстро всех этих мистификаций был Пэк, веселый, добрый малый Робин.

Его английское имя говорит само за себя. Он кровное дитя народной фантазии, не просто шутник, а само воплощение шутки, проделки, розыгрыша. Пэк выглядит озорным английским парнишкой. Где бы, что бы ни произошло забавное — все

это дело рук постреленка Робина. Его за это ругают, кланут, но больше любят — ведь смешное случается с одним, а смеются все.

Робин пришел на сцену из веселых народных баллад:

Ну да, я — Добрый Малый Робин,
Веселый дух, ночной бродяга шалый.
В шутах у Оберона я служу...
То перед сытым жеребцом заржу,
Как кобылица; то еще дурачусь:
Вдруг яблоком печеным в кружку спрячусь,
И лишь сберется кумушка хлебнуть,
Оттуда я к ней в губы — скок! И грудь
Обвислую всю окачу ей пивом...

.....
Пойдет потеха!
Все умирают, лопааясь от смеха,
И, за бока держась, твердит весь хор,
Что не смеялись так до этих пор...

Так и кажется, что молодой Шекспир, подобно Меркуцио, творящему сказку о фее Мэб, импровизирует эту озорную балладу — поэтическую интерлюдия к комическим похождениям Доброго Малого Робина.

Пэк называет себя «шутком Оберона», а Оберон величает его своим «безумным духом». Все это говорит о том, что Пэк — само воплощение *vis comica* — «духа комического». Непрестанно порождая комическое, он сам питается комическим.

По ошибке накапал не в те глаза волшебный сок и не думает по этому поводу огорчаться:

Но я-то рад, что вышло так забавно;
Над распрей их мы посмеемся славно.

У Пэка бурная фантазия и неумная жажда преобразований. Он сам признается в том, что при случае может стать актером. И «роли» у него такие, что забавней не придумаешь. Греческий бог театра Дионис преобразался в козла, а у этого, репертуар куда богаче, к тому же он не только сам меняет свой лик: преобразаются все, кто попадает в орбиту его чар. Проснувшись, гордая царица Титания становится слепо влюбленной простушкой, а Основа — разомлевшим от самодовольства... ослом.

Даже девушки, не подверженные чарам колдовства, попадая в неожиданные для себя ситуации, из нежных подруг превращаются в крикливых и злых соперниц.

И всему виною сон — свой или партнеров: в сновидческом состоянии персонажам комедии приходится переживать те чувства, которые они не испытывали в действительности. Но это невольное лицедейство подчас неотличимо от естественного поведения героев. Грань между реальным и воображаемым по существу стирается по формуле: *Fortis imaginato q̄neat casum*.¹

О силе воображения, которое особенно свойственно «влюбленным и поэтам», говорит в комедии Тезей, а Ипполита приравнивает сон к «игре воображения».

Но воображением богаты здесь не только утонченные натуры. Если поискать среди действующих лиц «Сна» лицо, наиболее одержимое фантазиями и самое жадное до преобразований, то это будет (конечно, после Пэка) ткач Ник Основа. Это он, получив роль главного героя в «прежалостной комедии о Пираме и Фисбе», хочет сыграть и роль героини, и даже роль льва. А затем предлагает свои услуги для произнесения «Пролога» и тут же умоляет поручить ему роль злодея, «чтобы землю грызть и все в щепки разносить...» Потому-то, вероятно, Пэк и выбрал Основу в партнеры Титании и наградил его ослиной головой: уж этот забавный тип посмешит!

И действительно, разыгрывая пьеску о гибели Пирама и Фисбы, ремесленники болтают всякие пустяки и допускают всевозможные благоглупости. Но не стоит забывать, что этот английский люд имел своими не столь уж давними предками тех, кто убивал людей только за грамотность. А теперь они сами стали грамотеями, любителями театра, и исполняют (пусть попростецки) трагедию, сочиненную на сюжет «Метаморфоз» Овидия.

Эпизоды ремесленников занимают в волшебной комедии Шекспира весьма значительное место — это 2-я сцена I акта, 1-я сцена III акта, конец 2-й сцены IV акта и большая часть V акта. Эти эпизоды контрастируют с благородной гаммой основного действия, но при этом Шекспир искусно подчиняет фарсовую, бытовую линию общей поэтической тенденции комедии, делая группу ремесленников не просто грубыми мужиками, а «простыми душами», влюбленными в искусство. В феерическом представлении они не выглядят инородными, так как связаны с главными персонажами и по «мифологиче-

¹ «Сильное воображение порождает событие» — этой латинской фразой М. Монтень начинает главу «О силе нашего воображения» в книге «Опыты».

ской» линии (свой спектакль они дают во дворце Тезея), и по фольклорной (Основа — партнер Титании). Фарсовые эпизоды не только органически вырастают в сложную композицию действия, но и подхватывают поэтическую ноту комедии, затухающую по линии основного сюжета.

Романтический конфликт завершается после того, как пары окончательно определились: они покидают волшебный лес и уже не видят чудодейственных снов. В последнем акте Тезей, Ипполита и четверо любовников принадлежат своей среде и культуре — это вполне здравомыслящие, иронически настроенные люди, которые сейчас изощряются в остротах по адресу наивных актеров. Теперь про влюбленных не скажешь: «Воображение их всегда сильнее холодного рассудка».

Но если последний акт «Сна в летнюю ночь» состоял бы только из рассудочных, а то и злых реплик просвещенных зрителей в адрес нелепого и грубо сыгранного фарса, то романтическая и философская комедия лишилась бы своей стилевой цельности и идейной завершенности, а ее финал — с появлением Пэка и Оберона — казался бы искусственным.

Этого не происходит потому, что Шекспир, меняя стилистику действия, переводя его из романтического в фарсовый план, сохраняет внутри буффонной формы поэтический огонек.

Правда, пробиться этому огоньку на поверхность действия не просто. Творец новой драмы и нового театра создавал в сцене ремесленников двойную пародию — и на старомодную, несуразную трагедию с ее громоздкостью, напыщенными монологами, говорящими Стеной и Львом, и на балаганную игру с ее показным пафосом, картинными жестами и наивными условностями. Погрузив зрителей на все четыре акта в мир поэзии, Шекспир теперь вволю смеялся. Но смеялся добрым смехом, умиляясь наивной и святой вере самих исполнителей в то, что они изображают. А изображают они губительную историю о том, как запрет «отцов-врагов» привел пару влюбленных к смерти — историю разлада в любви, в чем-то близкую переживаниям основных героев комедии. Правда, молодые люди об этом не догадываются: очень уж потешно то, что происходит на сцене.

Стоя у стены «с растопыренными пальцами», Пирам — Основа говорит Фисбе — Дудке: «Целуй сквозь щель: уста твои так сладки». Фисба отвечает: «Целую не уста — дыру в стене!» Конечно, это смешно. Но и трогательно, даже по своему поэтично.

Эту же затаенную в буффонных формах трогательность и поэтичность можно услышать и в предсмертных монологах Пирама и Фисбы, хотя и тут Шекспир не может удержаться от пародийных поворотов:

Ты спишь ли, голубок?
Как! Умер мой дружок?
Проснись! Ты нем иль мертв совсем
И очи тьмой покрыты?
Твоя исчезла красота —
Вишневый нос алее роз...

Спектакль ремесленников кончается веселым «бергамским танцем», явно занесенным в Англию труппами бродячих итальянских комедиантов. Этот танец заставляет вспомнить о словах Оберона, сказанных Пэку: «Мы с тобой вдвоем своею пляской землю всколыхнем».

Вот они сейчас, к финалу действия, и появились — Оберон и Пэк для того, чтобы сказать, что мир подвластен им и что они всех влюбленных «светлым счастьем наделили». Так, мечтой о гармонии, завершает Шекспир свое самое светлое творение.

«Сон в летнюю ночь» — произведение единственное в своем роде; говоря языком комедии, это сама Природа, глянувшая на себя в зеркала озер и залюбовавшаяся собой. Светлая пора гуманизма выразила здесь себя в идеальной, поэтической форме.

Пройдет совсем немного времени, и гармонический мир комедии Шекспира потеряет свою целостность. Он расколется на жестокую реальность и противопоставленную ей идеальную сферу, на «жизнь в замке» и «жизнь в лесу», и хотя победа останется за гуманистической верой в гармонию, краски потеряют свою былую лучезарность.

Сдержанность, настороженность — вот что будет основной тональностью комедии «Как вам это понравится», написанной через четыре года после «Сна в летнюю ночь».

Как в старинной сказке, здесь злой старший брат (герцог Фредерик) ненавидит доброго младшего (Орlando) и, желая его смерти, сталкивает в поединке с звероподобным силачом. Но Орlando побеждает и затем удаляется в заповедный Арденский лес — место благородных изгнанников и простых сердец. За ним туда же, спасаясь от герцога, уходит и любимая Розалинда.

Теперь герои живут под сенью деревьев на светлых лужайках. От этого беглецы большого мира не становятся аркадскими

пастушками. Все они — живые люди, полные страстей, юмора и задора. Но, скрывшись от жестокой прозы и получив право на высокий строй чувств, они сдержанны в своих переживаниях и ценят затаенную страсть выше открытой. Кричат о своих чувствах здесь только простаки и комики.

В центре комедии — Орlando и переодетая мальчишкой Розалинда. Они встречаются в лесу, и юноша не сразу признает свою возлюбленную. Мальчишка предлагает ухаживать за ним, как за Розалиндой. Орlando охотно соглашается, подозрение уже закралось к нему в сердце. И начинается чудесная веселая игра, ведь любовь — это еще их тайна, которую они стараются скрыть друг от друга и даже от самих себя. Сколько недомолвок в словах, сколько очаровательного смущения во взгляде, сколько робости в интонациях и целомудрия в прикосновениях! Все скрыто и в то же время так явно. Юные чувства прозрачны и свежи. Лирические фразы оборачиваются добродушной иронией — не всерьез же объясняться в любви мальчишке! Забавные ситуации игры наполняются горячим и трепетным переживанием.

Все же, как ни веселы жители Арденского леса, их беспечный смех не заглушает печальных раздумий. Ими полон Жак — меланхолик. Впервые в шекспировской комедии появляется минорная нота — душевная горечь Жака, его глубоко осознанная печаль, облеченная в форму скептической грусти. Заставляя прислушаться к жалостным вздохам меланхолика, Шекспир одновременно подтрунивает над ним, не прощая этому задумчивому юнцу его бездеятельности, презрения к человеческим радостям и измену природе. Розалинда-мальчишка вызывающе кричит Жаку: «Я бы лучше хотел иметь шута, который веселил бы меня, чем опыт, который наводил бы на меня грусть».

Веселье, добытое ценой неведения, — прочно ли оно? И хотя веселое эхо Арденского леса заглушает в комедии диссонансы времени, можно уже предугадать, что «опыт» вскоре возобладает над «шутом». И печалей не миновать.

Серия веселых пьес Шекспира завершается комедией «Двенадцатая ночь». Как будто и тут, в Иллирии, безоблачно небо, пылают страсти, искрится юмор и пьянит вино. Тут тоже происходят веселые переодевания, затеваются забавные розыгрыши, и в игре торжествует любовь. И все же на этот раз в мир комедии входит «постороннее лицо», тип, не поддающийся комедийной «обработке»: над ним потешаются, его разыгрывают, и он (того не ведая) смешит зрителей, но при этом

не теряет своей наглой важности, тупой самоуверенности и удручающей серьезности. Зовут его Мальволио, это дворецкий графини Оливии и знаменит он тем, что напрочь лишен остроумия.

Шекспир, кажется, впервые становится обличителем и пишет сатиру на пуританина, прозорливо разглядев в этой фигуре, в ее «антикомичности», опасную силу, которая задушит в жизни веселье, поэзию и вожделенную гармонию.

Слова сэра Тоби Белча, этого сородича Фальстафа, брошенные Мальволио: «Думаешь, если ты такой уж святой, так на свете больше не будет ни пирогов, ни хмельного пива», неожиданно станут пророческими. Ханжество, практицизм, спесь, тщеславие — все это очень скоро разъест беспечный и веселый мир комедий. И в стране Иллирии, созданной для веселья и счастья, под занавес прозвучат печальные куплеты шута Феста:

Когда я был и глуп и мал —
И дождь, и град, и ветер,—
Я всех смешил и развлекал,
А дождь лил каждый вечер.

(Перевод Э. Линцкой)

Этот «дождь», повторяющийся через каждую строку всей печальной песенки Феста, говорил о том, что хорошая погода, хорошее настроение, тепло и свет ушли.

На следующий год после «Двенадцатой ночи» Шекспир написал «Гамлета».

Но движение к «трагическому периоду» своего творчества поэт начал шесть годами раньше, трагедией «Ромео и Джульетта».

ГИБЕЛЬ В ЧАС ПОЛУДЕННЫЙ

Из всех чудес, совершенных молодым Шекспиром, «Ромео и Джульетта» — наибольшее. Эта трагедия — один из самых поразительных актов творческого откровения во всей истории мирового искусства.

Если Шекспир развил и углубил жанр хроник, то сами по себе «chronic plays» на английской сцене существовали издавна; если он создал новый тип комедии, то процесс их создания был относительно (для шекспировских темпов) медленным; новое завоевывалось постепенно.

«Ромео и Джульетта» была рождена сразу, что называется одним взмахом пера. У этой пьесы не было предшественников, она явила собой новый, невиданный тип трагедии.

Жанр этот, представленный величайшими образцами древней классики, закрепленный авторитетом Аристотеля и детально разработанный во многих пиитиках, оставался в наибольшей степени канонизированным, не терпящим никаких изменений.

Жестокие страсти и черное злодейство были обязательным атрибутом высокого жанра. Образцом такой драматургии считался «Тиест» Сенеки. Читая эту трагедию, и по сей день содрогаешься. Именно этого эффекта и добивался ранний трагический театр Ренессанса.

Атрей, мстя своему брату, убивает его двух детей и, приготовив из них кушанье, потчует Тиэста. Еще не зная о судьбе своих сыновей и тревожась за них, последний после трапезы спрашивает брата:

Готовишь ли их в пищу диким птицам,
Иль лютый зверь терзает их тела?

А т р е й

Ты сам сожрал их в пире нечестивом.

Т и э с т

Какие вопли я издам, несчастный,
И где найду слова? Я вижу, вижу
Отрубленные головы и руки
И раздробленных голеней следы...
Внутри меня утробы их крутятся,
И, запертые, просятся на свет.

...Где мера преступленью?

А т р е й

Есть мера преступленью, но для мести
Предслов нет.¹

(Перевод Сергея Соловьева)

В таком ключе и создавались гуманистические трагедии, обильно орошаемые кровью. В Италии их писали, как мы помним, Триссино, Чинтио, Ручеллаи, и слава этих авторов пересекала границы страны; в Испании создателями трагедий ужасов были Бермудес, Вируэс, Архенсола, и иные из их творений, как уже писалось, были удостоены похвалы Сервантеса.

¹ Люций Анней Сенека. Трагедии. М.—Л., 1933, с. 275.

Напомним и о том, что итальянская трагедия, покорная правилам классической поэтики, не вышла за пределы канона и осталась жанром академическим, стилизованным, если не сказать мертворожденным. Испанская же трагедия, имея короткий успех, как национальный жанр не осуществилась: высокая драматическая тема здесь была передана комедии. Даже единственная трагедия Лопе де Вега «Наказание — не мщение», строго говоря, была «драмой чести».

Трагедию нового времени создал английский театр. Но на первом, дошекспировском этапе этот жанр и в Англии сохранял свою традиционную связанность с кровавыми пьесами сенекианского образца и обладал сугубо мрачным колоритом. Вспомним старого Иеронимо, откусывающего и выплевывающего свой язык в лицо врагам («Испанская трагедия» Кида) или Варраву, погружаемого в котел с кипящей смолой и злорадно кричащего о свершенных им преступлениях.

Даже сам Шекспир первый свой «трагический опыт» осуществил, не нарушая канонов «драмы ужасов». В «Тите Андронике» кровь лилась как на скотобойне, убийства совершались одно страшнее другого: героиню насильовали, отсекали руки, вырывали язык, а она, взяв зубами трость, чертила на песке имена своих врагов; главного злодея — негра Арона живьем закапывали в землю, а он в ответ кричал:

И тысячу я ужасов свершил
Так, невзначай, как убивают муху;
Но лишь одно мне сердце сокрушает:
Что в тысячу раз больше не свершу.

(Перевод А. Курошевой)

Так было в 1593 году. А через год произошло чудо — родился первенец новой трагедии, нарушивший все каноны и традиции жанра.

Существуют две знаменитые характеристики этой пьесы Шекспира.

«В ней отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и *concetti*. Так понял Шекспир драматическую местность», — эти слова принадлежат А. С. Пушкину.¹

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7, с. 94.

«Лишь в некоторых комедиях, как, например, «Сон в летнюю ночь», в характерах действующих лиц чувствуется так же сильно, как в «Ромео и Джульетте», влияние южного климата»¹— это сказано Ф. Энгельсом.

Обращает на себя внимание внутреннее родство этих оценок; оба автора с удивительным единодушием ощутили в трагедии Шекспира черты, этому жанру доселе не свойственные: светлый мир поэзии, знойность юга и особый климат, одинаково царивший и в «драматической местности» Вероны, и в кущах волшебного ночного леса...

В своем восторженном отзыве В. Белинский писал: «Пафос Шекспировской драмы «Ромео и Джульетта» составляет идея любви...»²

Ренессансная трагедия почти всегда имела своей темой любовную страсть, но требовала, чтобы это чувство было роковым.

В канонической трагедии неизменной спутницей любви была ненависть; черным пологом злобы, мстительности и преступлений затемнялся еле вспыхнувший огонь чувства.

В трагедии «Ромео и Джульетта» все иначе. Тут (продолжаем цитату Белинского) «...пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд, льются из уст любовников восторженные, патетические речи... Это пафос любви...»

Ее сиянье факелы затмило.
Она, подобно яркому бериллу
В ушах арапки, чересчур светла
Для мира безобразия и зла.
Как голубя среди вороньей стаи,
Ее в толпе я сразу отличаю.
Я к ней пробьюсь и посмотрю в упор.
Любил ли я хоть раз до этих пор?
О, нет, то были ложные богини.
Я истинной красы не знал доньше.

(Перевод Б. Пастернака)³

Так вольным ветром в мрачные казематы трагедии ворвалась высокая лирика петраркизма, чарующие реминисценции

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 41, с. 79.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 313.

³ Трагедии «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», цитируются по изданию: Вильям Шекспир. Трагедии. Сонеты. М., 1968.

провансальской поэзии. Но патетика чувств уживается здесь с просторечием и юмором.

Ромео

Однако губы нам даны на что-то?

Джульетта

Святой отец, молитвы воссылать.

Ромео

Так вот молитва: дайте им работу.
Склоните слух ко мне, святая мать.

Джульетта

Я слух склоню, но двигаться не стану.

Ромео

Не надо наклоняться, сам достану.

(Целует ее).

Вот с губ моих весь грех теперь и снят.

Джульетта

Зато мои впервые им покрылись.

Ромео

Тогда отдайте мне его назад.

Джульетта

Мой друг, где целоваться вы учились?

Подобная сцена, написанная в тонах игривой карнавальной пикировки и уместная в комедии, появлялась в пьесе, пролог к которой оповещал о событиях, подобающих жанру хроники:

Две равно уважаемых семьи
В Вероне, где встречают нас события,
Ведут междоусобные бои. .

Но с самого начала слышна здесь и трагическая нота. Еще в разгар веселья Ромео, как будто совсем некстати, скажет:

Добра не жду. Неведомое что-то,
Что спрятано пока еще во тьме,
Но зародится с нынешнего бала,
Безвременно укоротит мне жизнь. . .

Оснований для такого мрачного пророчества у героя нет. Его слова — это скорее поэмы самой трагедии, скрытой в глубинах замысла поэта.

Разнообразные тона слились в одну гамму, потому что новой была самая музыка «Ромео и Джульетты», полифоническая по своей природе.

Было уже сказано, что новая трагедия Шекспира не имела предшественницы. И все же это творение Шекспира не вышло, подобно Афине Палладе, из головы Зевса. Появление «Ромео и Джульетты» подготовили не трагедии, а другие жанры — лирическая поэзия, хроника и комедия, и именно на скрещении этих трех (столь чуждых сенекианскому канону) направлений и родилась новая трагедия. Отныне суровая Мельпомена была выведена из своих мрачных казематов на широкий простор жизни.

Знаменательно, что трагедия «Ромео и Джульетта» была написана на следующий год после выхода в свет первой шекспировской поэмы «Венера и Адонис» (1593) и в год создания второго поэтического опуса драматурга — «Лукреции».

Созданные в эти же месяцы комедии «Два веронца» и «Бесплодные усилия любви», как уже говорилось, имели поэтический отблеск. Но ярче всего ореол поэзии воссиял над новой трагедией Шекспира. По звучности своей лирической тональности «Ромео и Джульетта» может быть сопоставлена только с «Венерой и Адонисом». Правда, в поэме лирический дуэт отличался иным, более знойным колоритом. Венера, охваченная неодолимой страстью, требует от Адониса ответного чувства, а юноша признает только одухотворенную идеальную любовь. «Каждый из них по-своему прав,— пишет А. Аникст,— но союз духовного и телесного в их чистом виде не осуществился. В этом трагедия жизни, ибо любовь, какой она является в действительности, бесконечно далека от прекрасного идеала».¹

В «Ромео и Джульетте» этот прекрасный идеал был осуществлен, хотя и просуществовал всего четыре дня.

Из источника идеальной любви хлынул обильный поток поэзии, дивная музыка любовных признаний Ромео и Джульетты. Азартом поэтических импровизаций был охвачен и Меркуцио. Да и вся трагедия в целом пронизана пылким лиризмом.

Лирическая культура Ренессанса — вот первый (и, может быть, важнейший) исток новой трагедии.

Драматическое зерно «Ромео и Джульетты» было перенесено из итальянской новеллы о гибели юных влюбленных, представителей двух враждующих феодальных родов. Но этот новел-

¹ А. Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 77.

листический сюжет был развернут на широком фоне социальной жизни и раскрыт в характерах, полных страстей и молодой энергии.

Шекспир вышел на простор большой жизни, обогатив новое свое творение чертами двух других жанров — хроники и комедии.

Трагедия юной любви начинается как хроника — со вспышки феодальной вражды. Это не первое столкновение родов Монтеки и Капулетти — свидетельством тому служат гневные слова правителя Вероны, останавливающего драку.

Вражда родов ляжет устрашающей преградой для любви юной пары.

Джульетта Капулетти скажет с душевным трепетом Ромео Монтеки:

Тебе здесь неминуемая смерть,
Когда б тебя нашли мои родные.

И все же родовая распря уже теряет свою белую ярость, иначе так благодушно не говорил бы глава рода Капулетти об отпрыске Монтеки, пробравшемся на бал в его дом. Собственно, один только Тибальт в фанатическом задоре поддерживает увядающую традицию вражды двух некогда соперничавших фамилий.

Но если «затупились алебарды» родовой вражды, то не изменились нравы в этих семьях, не стали мягче души людские. Капулетти, насильственно выдавая замуж свою дочь, в ответ на отказ Джульетты распаляется свирепым гневом, обрушивает на нее грубейшие ругательства и обещает «на вожжах» притащить венчаться в храм. И пусть говорят, что смягчилось время, — неподвижными каменными глыбами высится над ним старый семейный уклад жизни. И силу эту ветхой не назовешь, ее закрепляют новые законы: ведь Парис — родня просвещенного герцога, а именно он жених, согласный насильственно овладеть женой. Все осталось таким, каким было в дедовские времена.

В контрасте с мотивом хроник выступают комедийные черты юной трагедии Шекспира.

Трагическая история юной любви начинается с комедийной ноты: комичны повадки и перебранка слуг, затевающих драку на манер своих господ. Комична возвышенная и печальная страсть Ромео, влюбленного в Розалину-девушечку, которая «...свой мир красот нетронутым в могилу унесет». Комична

кормилица с ее чарующим рассказом о Джульетте, еще «крошечкой» обещавшей — если падать, то только «на спину». Подобен традиционному клоуну слуга (или дружок) кормилицы — Петр. Буффонным юмором пронизаны сцены розыгрышей кормилицы расшалившейся компанией, главой которой выступает Меркуцио, этот протагонист комической стихии в трагедии «Ромео и Джульетта». Поначалу «дух комического» свободно витает над Вероной — мимолетная стычка враждующих родов не меняет общей атмосферы. И так — до момента убийства Меркуцио. Только теперь трагедия полноправно вступает в свои права.

Вобрав в себя черты других жанров, трагедия Шекспира необычайно расширила диапазон отражения жизни. Канонические жанры таким диапазоном не обладали.

Законы единств до такой степени спрессовывали действие ренессансной трагедии, так сужали ее тематический диапазон, что происходящее утрачивало жизненную конкретность. Реальность, земная определенность чувств царил в комедии, но здесь изображаемая жизнь замыкалась в сфере личных переживаний. Что же касается хроник, то, разворачивая широкий исторический фон действия, они не давали возможности герою возвыситься над своим временем и познать его главные законы.

В новой трагедии все три ограничительные стороны традиционных жанров были преодолены. В «Ромео и Джульетте» историзм хроник был возведен в высший ранг философски осмысливаемой действительности, и к обобщенным умозаключениям вело здесь лично пережитое.

Юная Джульетта говорила:

Что есть Монтекки? Разве так зовут
Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?
Неужто больше нет других имен?
Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет.
Ромео под любым названьем был бы
Тем верхом совершенств, какой он есть.

И Ромео отвечал:

О, по рукам! Теперь я твой избранник.
Я новое крещение приму...

Так рушились вековечные законы феодальной вражды: для этого было достаточно довериться правде своих чувств.

Истоком этого нового мироощущения была любовь. Оставаясь страстью — такой она была в комедиях, — любовь обрела теперь высочайшую духовность. Джульетта говорила:

Моя любовь без дна, а доброта —
Как ширь морская. Чем я больше трачу,
Тем становлюсь безбрежной и богаче.

Доброта выступала главной контрсилой ненависти. Столкновение двух концепций жизни — феодальной и гуманистической — порождало трагическую завязку пьесы.

Т и б а л ь т

Ромео, сущность чувств моих к тебе
Вся выразима в слове: ты мерзавец.

Р о м е о

Тибальт, природа чувств моих к тебе
Велит простить твою слепую злобу.
Я вовсе не мерзавец. Будь здоров.
Я вижу, ты меня совсем не знаешь.

Т и б а л ь т

Словами раздраженье не унять,
Которое всегда ты возбуждаешь.

Р о м е о

Неправда, я тебя не обижал.
А скоро до тебя дойдет известье,
Которое нас близко породнит.
Расстанемся друзьями, Капулетти!
Едва ли знаешь ты, как дорог мне.

Логика Тибальта, унаследованная от былых времен, чужда Ромео, и убивает он не врага из дома Капулетти, а негодяя, коварно убившего его друга.

Прошли времена, когда принадлежность к роду, борьба за родовую честь возвеличивали личность человека. Для нового поколения род — это не череда знаменитых предков с их подвигами и предрассудками, а весь *человеческий род*, все люди земли.

«Доброта, как ширь морская» — таков девиз юных влюбленных. Он не позаимствован из книг и проповедей, а продиктован самой Природой. И она тем отчетливее дает о себе знать, чем меньше человек подвержен воздействию времени и обстоятельств. Вот почему Шекспир делает своих лирических героев столь юными.

Итальянский театр в постановке Франко Дзефирелли великолепно раскрыл это горячее кипение юных страстей. Бессмертный шекспировский дуэт любви начинался с радостного удивления. Красивые слова Шекспира звучали пока что, как заученные; ведь для того чтобы говорить, надо понимать, а все еще было непонятным, неведомым, поразительным. Юные герои трагедии стояли зачарованные друг другом и только.

Но вот прошли часы, и из искры разгорелся пылающий костер. Все началось в глубине душ. Свой монолог на балконе Джульетта (Аннамария Гуарниери) произносила не как звонкие стихи, а как трепетные, волнующие ее самые мысли. И происходило чудо: пробуждалось сознание, пробуждалось для того, чтоб признать гармонию законом мира и опровергнуть родовую ненависть. Аннамария говорила знаменитые слова Джульетты: «Что есть Монтеки? Разве так зовут лицо и плечи...» почти шепотом, только себе самой. А притаившийся внизу Ромео их слышал и чуть слышно клялся: «О, по рукам...»

Диалог шекспировских любовников становился как бы двумя синхронно идущими монологами. Каждый говорил свои слова себе, но оба говорили об одном, и гамма любви складывалась не из речей, а из поразительной общности душевного волнения. И вдруг Ромео — Джанкарло Джаннини рванулся и вмиг, с мальчишеским проворством, вцепившись руками в парапет стены, взобрался к подножью каменной террасы и так повис. Его речь обрела пылкость, стремительность и испугала Джульетту. Возник очаровательный мотив девичьего стыда, а затем мягкая кантилена нежности в устах Ромео. Их ладони уже гладили одна другую, а затем юноша каким-то требовательным жестом рванул к себе любимую. Теперь, после поцелуя, Джульетта явно осмелела. Ромео уже готов был спрыгнуть, она его окликнула, и он повис на локтях, опираясь на парапет, и вот уже Джульетта запустила руку в курчавые волосы своего возлюбленного и подтягивает его к себе. В зале раздался смех. Великолепная реакция! Лирика — лирикой, а молодая любовь дело очень веселое и озорное.

На сцене творится бог знает что: лепет, вздохи, приглушенный радостный смех, фраза рождается и тут же оборвана. Все мчится в ритмах предельно напряженных, не слышно стихов, они будто утонули в этих порывистых интонациях, в этих стремительных перебежках и жестах. Кажется, десять раз уходила и возвращалась Джульетта на балкон, чтобы сказать и услышать: «Люблю», и десять раз Ромео то прятался, чтобы

издали полюбоваться любимой, то появлялся и горячими губами, на которых клокочет сердце, повторял и повторял это чудное слово...

Прекрасно написано о чувствах шекспировских любовников у Н. Берковского: «Любовь Ромео и Джульетты — чудо глубочайшей взаимности... В них заговорил талант любви, в их речах та игра жизни, которая теперь совсем иная: они не бродят, не волнуются неясно, так как не знают собственной цели, напротив того, цель найдена, самое серьезное, самое главное в их власти...»¹

Главное — самоценность любви, нераздельность судеб. Отсюда и общность, неколебимость позиций.

Любовь и жизнь в сознании Ромео и Джульетты слились воедино. И все, что посягает на их союз, воспринимается любовниками как сила, непримиримо враждебная самой их жизни. В их борьбе нет акта осознанного противодействия этим силам, но весь строй их чувств и мыслей направлен против законов старины, которые и посейчас продолжают управлять их судьбой. Так молодые люди, отстаивая лишь преданность друг другу, стихийно восстают против всего общественного уклада, угнетающего личность, свободу мыслей и чувств.

Из обезличенной и бездуховной среды, в которой вынуждены были существовать отпрыски домов Монтекки и Капулетти, они переходят в тот мир, где все решает личный выбор и собственная воля. Но пути обоих не совсем сходны.

Романтически настроенный юноша, с ранних пор питавшийся мудростью монаха — гуманиста Лоренцо, изначально чужд феодальным предрассудкам. Он первым и сразу же начинает восторженную «песнь песней».

Ах, если бы глаза ее на деле
Переместились на небесный свод!
При их сиянье птицы бы запели,
Принявши ночь за солнечный восход.

Путь юной Капулетти к новому мироощущению несколько сложнее, она живет в семье, в которой еще помнят о ненависти к дому Монтекки. Поэтому, узнав о том, что юноша, растровавший ее сердце, сын их «заклятого врага», она громко восклицает: «С таким лицом и сын такого змея!» И хотя при пер-

¹ Н. Я. Берковский. Литература и театр. Статьи разных лет. М., 1969, с. 23.

вом же свидании Ромео и Джульетты чувство одержит верх над семейным предрассудком, узнав о поединке между Тибальтом и Ромео, Джульетта заколеблется, и страшные проклятья посыпятся на голову Ромео. Но тут же возобладает любовь, и именно она приведет к пониманию того, что убийство Тибальта было актом возмездия. Любовь Ромео и Джульетты — мудрец, ясновидец, исток их духовного величия и поэтической одаренности.

И вряд ли справедливо объявлять их чувства «слепотой мощных страстей» и видеть в трагическом финале истории Ромео и Джульетты «самоутверждение жизни в самой гибели, которую она в избытке сил и страсти стихийно за собой влечет».¹ Говоря так, автор этих слов, вероятно, не замечает того, что они перекликаются с формулой филистера от шекспироведения Георга Готфрида Гервинуса: «Ромео и Юлия погибают через самих себя, в избытке прекраснейшей страсти»² и дальше: «У Шекспира эта пьеса есть неизбежная история каждой сильной любви, которая... надменно выбивается из оков приличия и, будучи неумеренно занята собою и тем, что ее удовлетворяет, смеется над предостережениями холодного рассудка, даже дерзко вызывает на бой самую судьбу и, наконец, на свою гибель, приходит в разлад со своими собственными предназначениями».³

Такого рода суждения были высмеяны еще Н. Г. Чернышевским, писавшим: «Неужели Ромео и Джульетта сами были причиной своей гибели? Конечно, если мы захотим непременно в каждом погибающем видеть преступника, то можно обвинять всех: Дездемона виновата тем, что была невинна душою и, следовательно, не могла предвидеть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тем, что любят друг друга. Мысль видеть в каждом погибающем виноватого — мысль натянутая и жестокая».⁴

Холодный ум скажет, что любовь Ромео и Джульетты безумна. Но в этом «безумии» и заключен высший разум. Как веселые шуты, вопреки всему укладу бытия и жизненной логике, дурачась, «безумствуя», глаголят истину, так и наши влюбленные «безумцы», действуя наперекор судьбе, ломая ро-

¹ Л. Пинский. Шекспир, с. 120, 122.

² Гервинус. Шекспир, т. III. Спб., 1870, с. 205.

³ Там же, т. II. Спб., 1865, с. 11.

⁴ Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности.— В кн.: Избранные философские сочинения, т. 1, 1950, с. 83—84.

довые и семейные установления и полностью отдавшись порыву сердца, утверждают великую истину: любовь — главный исток Человечности. Оставаясь живым, трепетным чувством, пьяня и радуя, эта страсть одновременно закаляет волю, ширит разум и приобщает юную пару к самой святине нравственности. Джульетта говорит:

...как горит стыдом и страхом кровь,
Покамест вдруг она не осмелеет
И не поймет, как чисто все в дюбви.

Уродливы нравы, жестоко время, и все же в самой Природе таится благо. Из недр жизни исходит свет, а не одна лишь мгла.

Но мгла затмит счастье — это предчувствие не покидает влюбленных. Еще не увидав Джульетты, предсказывает себе гибель Ромео, а Джульетта на первом же свидании восклицает: «Мне страшно, что мы скоро сговорились».

Острая подсознательная тревога за любовь подтверждается ходом самой жизни, коварно ополчившейся против Ромео и Джульетты. И хотя сама по себе смерть любовников — трагическая случайность, счастье Ромео и Джульетты не могло восторжествовать в этом мире, еще слишком мало потревоженном в своих недобрых основах. Для того чтобы утвердилась новая вера, на ее алтарях должна была быть пролита жертвенная кровь...

Первыми на трагической сцене Шекспира заклали себя во имя идеала, во имя любви, самые его юные и светлые герои. Затем повелит себя убить «из ревности к общественному благу» Брут в трагедии «Юлий Цезарь». И настанет черед Гамлета — пойти на гибель во имя истины.

Но до этого часа было еще далеко.

После «Ромео и Джульетты» последовало поэтическое отдохновение «Сна в летнюю ночь», когда в сходной ситуации принудительного брака все обошлось благополучно: в волшебном лесу было так легко и просто любить по зову сердца. Но постепенно, от комедии к комедии, беспечная веселость затихала, и все отчетливей звучали драматические ноты.

Это движение шло и по другой тропе. Ведь после «Ромео и Джульетты» последовала хроника «Ричард II». Поэт, создавший в трагедии героев цельной души, теперь заглянул в душу мечущуюся и раздвоенную, но не способную еще ни к самопознанию, ни к познанию мира. Проблема «мир и человек» не

могла быть решена в пределах жанра хроники. Вставала необходимость создания философской поэтической трагедии.

В «Ромео и Джульетте» таилось предвестие этих поисков. Пусть сами юные герои еще не задумываются о своих взаимоотношениях с миром, но их горестная судьба ведет нашу мысль именно в эту сторону. Вспомним потрясенную Джульетту, готовую пойти на смерть во имя верности любимому, вспомним Ромео, в отчаянии своем начавшего прозревать безрадостные истины жизни — так рождались трагическое чувство и трагическое сознание.

Светоч любви Ромео и Джульетты остался незадымленным, и традиция назовет их трагедию оптимистической. Но этот умо-зрительный вывод никого и никогда не радовал, ибо оставалось в сознании: «Нет повести печальнее на свете...»

Трагическое было заложено в сердцевине этого произведения. Вспомним слова: «Добра не жду». Они станут пророческими. Юноша из Вероны на миг посмотрит в грядущее глазами датского принца.

ВЕЛИЧАЙШАЯ ТРИЛОГИЯ

Во всей истории мирового театра нет более счастливого пятилетия, чем то, которым начался XVII век — в 1601 году Шекспир написал «Гамлета», в 1603-м — «Отелло» и в 1605-м — «Короля Лира».

Каждое из этих произведений составило в театральном искусстве эпоху, каждое — «шедевр гения». Но все они, сюжетно друг с другом совершенно не связанные, обладают внутренним единством и в известном отношении могут рассматриваться как величайшая трилогия мировой драматургии.

В этой «трилогии» «Гамлет» несет в себе «трагедию сознания», «Отелло» — «трагедию сердца», а «Король Лир» может быть определен как «трагедия духа».

Все три пьесы имеют в основе своих сюжетов жестокие семейные драмы — братоубийство, женоубийство, отцеубийство, и во всех трех произведениях личные драмы перерастают в огромные человеческие трагедии, выходят на «эпический рубеж» и обретают общечеловеческий, философский смысл.

Шла ожесточенная кровавая борьба, в которой гибли титаны, а побеждали пигмеи, злобные ничтожества, охваченные

низкими страстями, тщеславием, корыстолюбием, завистью. Но гибель героев не становилась гибелью их идеалов; из руин собственной плачевной судьбы лучезарной «фениксом-птицей» возгорались, чтобы сиять во веки веков, идеалы воинственного, мужественного гуманизма, идеалы правды, добра и чести.

Каждая из великих трагедий Шекспира открывала новые аспекты невиданных катаклизмов, переживаемых миром на пороге его вступления в новую эпоху. Не только для «Гамлета», но и для двух других великих трагедий Шекспира определяющей стала формула: «Распалась связь времен».

Шел долгий, мучительный процесс познания новых законов жизни. Блуждая, ошибаясь, на опыте своей горестной судьбы, герой постигал трагическую подоплеку судеб человечества.

Начало всему было положено в «Гамлете», в трагедии, рожденной новым самосознанием гуманизма и дающей грандиозную картину формирования этого нового самосознания. Затем последовала трагедия наивной души, продолжающей в новом коварном мире доверчиво жить по законам былой веры в гармонию бытия и ставшей жертвой устаревших иллюзий («Отелло»). Завершала «трилогию» трагедия «Король Лир», которая несла в себе и трагическую вину героя, и движение от наивного простосердечия к осознанной правде жизни, к неукротимому порыву возмездия.

ТРАГЕДИЯ СОЗНАНИЯ

Идеи о действительности изменяются вместе с самой действительностью. Рубеж трагического периода творчества Шекспира, обозначившийся «Гамлетом», был предопределен значительными переменами в социальной жизни Англии.

Век Елизаветы (1558—1603) приходил к концу. При всей своей жестокости, это был великий век: лицо страны менялось с поразительной быстротой, прогрессивные силы — буржуазия и джентри — победили силы реакции, внутренней и внешней. Только в самые последние годы царствования Елизаветы Тюдор длительное согласие короны и парламента стало нарушаться.

Процесс обострения социальных противоречий катастрофически ускорился с первого же десятилетия XVII века, как только на английский престол сел Яков I Стюарт, католик и

ярый сторонник дворянских интересов. Традиционное для предшествующего царствования равновесие классовых сил буржуазии и дворянства исчезло. Как пишет английский историк А. Л. Мартон, «государственная машина, прослужившая до этого целое столетие, все более не соответствовала сложным и многообразным нуждам жизни народа».¹

Буржуазия шла на открытый разрыв с правительством, которое из «абсолютизма по соглашению» превратилось в государство дворянской деспотии. Но будучи самым ранним в Европе отрядом социальной оппозиции феодализму, английская буржуазия еще не выработала своей ясной политической программы, стройной системы мировоззрения. Пуританство, с его фанатическим энтузиазмом, суровой моралью и аскетичностью, было во многом сродни средневековым формам социальных движений; отношение революционного класса к гуманистической и, по существу, революционной культуре Возрождения было резко отрицательным, в то время как реакционный королевский двор, следуя традиции, продолжал внешне покровительствовать гуманистическому театру (антагонистичному всему строю новой жизни). Таков был исторический парадокс, в результате которого драматическое искусство в известном отношении оказалось свободным от непосредственного соприкосновения с господствующими классами и в меньшей степени от них зависимым. В силу этого оно теснее сблизилось с широкой демократической аудиторией. Как уже говорилось, нарастающие темпы капиталистического развития и открытое наступление сил феодально-католической реакции делали положение народных масс нестерпимым. Обезземеливание, безработица, пауперизация становились массовым явлением.

Резкий срыв прогрессивного общественного движения, открытая враждебность к гуманизму со стороны пуританской оппозиции и, главное, горячее сочувствие народным бедам — вот что было побудительными причинами тех новых воззрений на жизнь, которые вырабатывал поздний гуманизм. Эти же причины предопределили поворот Шекспира от оптимистического периода творчества к трагическому.

Если сначала казалось, что борьба идет лишь с жестокой и невежественной стариной, то теперь стало ясно, что и новое время полно пороков и порождает еще более циничную ложь и самые чудовищные злодейства.

¹ А. Л. Мартон. История Англии. М., 1950, с. 191.

Наступление тьмы, застилающей свет, с величайшей трагической силой запечатлел в поздних творениях Микеланджело.

Ныне театр — самое молодое искусство Ренессанса — вступил в эту полосу космических ураганов, которые одним порывом сдули воздушные аркады и элегические рощи светлых гуманистических идиллий, открыв суровые очертания реальной действительности.

Это движение гуманизма от иллюзий к истине определено В. Белинским как «распадение, переход из младенческой бессознательной гармонии и самонаслаждения духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимое условие для перехода в мужественную и сознательную гармонию».¹

Расставание с верой в гармонию было, конечно, болезненным. За отдаленностью времени трудно представить себе кризис гуманизма в его непосредственном, человеческом выражении: сотни, тысячи встревоженных сердец, потрясенных умов, множество разочарованных, ищущих и не находящих ответов мыслящих людей. Но обо всех них нам поведал Шекспир, раскрыв живую страдающую душу человека, переживающего трагедию сознания и, конечно, свою собственную духовную муку.

Проводить аналогию между Шекспиром и Гамлетом было бы неверно. Такого узкого субъективизма драма Ренессанса не знала. Но мятущаяся в поисках истины мысль Гамлета, отражая общий процесс кризиса гуманизма, отражала и духовную жизнь самого Шекспира. К тому же нельзя не заметить, что в образе Гамлета есть черты, которые прямо сближают принца Датского с Шекспиром. Откуда Гамлету быть столь осведомленным, например, в театральных делах и сетовать на конкуренцию детских трупп, которые действительно досаждали лондонским актерам и которых в помине не было в Дании, где вообще, строго говоря, театра не существовало.

Не раз говорилось о том, что через слом души принца Датского отчетливей всего видно то, что происходило в душе Шекспира. Но то, что было мукой, «безумием» Гамлета, не заразило самого поэта, не привело его творчество к кризису; напротив, духовная перенапряженность стала стимулом величайшего творческого подъема, а кризис эпохи — временем гениальных прозрений и страстной воодушевленности.

Выразив сильнее, чем любой другой художник века, идеалы гуманизма, Шекспир показал пример титанической борьбы за

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1, 1953, с. 292—293.

эти идеалы, назвав их главных врагов, и тем самым способствовал грядущему духовному возрождению человечества.

Первым великим наследником шекспировского гуманизма стал век Просвещения, а главным паладином Шекспира сделался Гамлет. Знаменательны слова М. Ю. Лермонтова о Шекспире: «Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир — то это в Гамлете».¹

Мы уже говорили о том, что каждое столетие воспринимало Шекспира по-своему. Свое глубинное постижение Шекспира оно начинало с образа Гамлета. Именно через Гамлета устанавливалась связь между идеями гуманизма Возрождения и новым самосознанием.

Духовный мир этого образа неисчерпаем. В XVIII веке Гамлет Гаррика, Шредера, Брокмана выступал предтечей просветительской морали. Именно он, Гамлет XVIII века, ввел Шекспира в шеренгу учителей человечества, свидетельствовал здоровую нравственную основу творчества поэта, его исторический оптимизм.

В XIX веке раскрылась поразительная способность шекспировского героя аккумулировать в себе романтические порывы и трагизм нового времени. Достаточно вспомнить пылающего правым гневом Гамлета Кина, или погруженного в горестные раздумья Гамлета Росси, или наиболее близкого русскому обществу Гамлета Мочалова.

Шел 1838 год, еще на памяти у всех была казнь декабристов, еще кровоточила рана по сраженному на дуэли Пушкину. И на сцену поднялся Мочалов в роли Гамлета. От соприкосновения с живой общественной борьбой и политическими страстями литературный герой далекого века становился современником; великий критик воодушевленно писал: «Это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас».

Время вступило в XX столетие. И снова мечущаяся в поисках истины мысль, та, что зовут совестью века, полней, чем в любом ином шекспировском образе, выразила себя в Гамлете. Властителями дум были Гамлет Кайнца, Гамлет Моисси и трагичнейший из них — Гамлет Михаила Чехова, созданный в послеоктябрьское время.

¹ М. Ю. Лермонтов. Сочинения в 6-ти т., т. 6. М.—Л., 1957, с. 407.

Гамлет М. Чехова проклинал и ненавидел страшный мир прошлого, он был гением со смятенным духом. Изолировав себя от большого мира, он тщетно искал и не находил решений в пределах собственного «я». Это была трагедия тех, кто не мог жить без истины, без добра, без человечности и роковым для себя образом посчитал эти свои идеалы растоптанными.

Революционная сцена родила идею «сильного Гамлета», отбросившего сомнения, восставшего против «моря бед». Пусть художественная полнота и логика образа от этого несколько пострадали, зато меланхолический принц обрел решимость и силу. Отныне не могло быть возврата к прошлому. Гамлет советской сцены остается борцом.

Концепция деятельного, борющегося героя близка и нынешнему прогрессивному театру Запада. Здесь лидируют английские мастера — Гилгуд, Оливье, Скофилд. Каждый из них по-своему толкует образ датского принца, но на этом образе всякий раз лежит печать напряженной атмосферы нашего времени.

Гамлет, с его мучительными раздумьями, с его глубокой и искренней тревогой за судьбы человеческие — такой Гамлет является одним из тех классических героев, которые особенно понятны и близки современному сознанию.

Так Гамлет переходит из века в век, из страны в страну. Но это не бесплотная тень, заполняемая новыми идеями, а удивительно живой характер, воспринимаемый каждой нацией как человек, говорящий на ее языке и переживающий ее мысли и тревоги.

Гамлет знаменитого армянского актера Петроса Адамяна был для его современников своеобразным «откликом на историческую судьбу народа, борющегося за свое существование».¹ Почти дословно повторяя слова Белинского о русском Гамлете Мочалова, армянский критик писал об армянском Гамлете: «...он то же самое, что я, ты, другой, кто здесь сидит в зале и смотрит адамяновского Гамлета».²

Самое поразительное заключается в том, что подобного рода уверенность рождается во всякой национальной аудитории и во всякую эпоху. Гамлет — самый живой образ шекспировского театра.

Героев своих хроник Шекспир извлекал из народной памяти и старых летописей. Героев комедий рождало воображение

¹ Рубен Зарян. Шекспир Адамяна. Ереван, 1964, с. 111.

² Там же, с. 125—126.

поэта, питавшееся многими литературными источниками. Даже Отелло и Лир воспринимаются как величественные творения поэзии. Веря в живую правду страданий Отелло, мы все же смотрим на него как на художественный образ: обнаружить рядом с собой подобного рода личность представляется невозможным. А если нечто подобное встречается в быту, то весь ореол образа тускнеет: ревнивый муж только в просторечье зовется «Отелло». И не может быть уподоблен шекспировскому Лиру отец, ставший жертвой неблагодарности своих детей. Эти два героя — Отелло и Лир — создания поэтического гения, они несут свою большую человеческую правду на уровне романтической драмы или трагической легенды. Им не должно спускаться с этих высот.

Совсем по-иному воспринимается нами принц Датский: он для нас и не принц и не датский; мало того, он не кажется даже литературным героем. Ему сочувствуешь как другу, его слушаешь как учителя.

Когда историческая наука предлагает вести родословную Гамлета от образа средневекового рыцаря — мстителя Амлета, то эта гипотеза (сама по себе вполне основательная) — психологически не убеждает. Живой человек, наш Гамлет не нуждается в литературных реминисценциях.

Гамлета принято называть одним из вечных спутников человечества. И это свое свободное движение по широким горизонталям истории он проделывает лишь потому, что обладает способностью входить в «историю» нашей личности, в глубины человеческого сознания. Многовековое тяготение разноплеменных масс зрителей к Гамлету объясняется прежде всего силой его аналитического разума, который властно воздействует на мышление человека и научает отделять истинное от ложного.

«Проснись, мой мозг!» — вот девиз, с которым Гамлет вступает в трагическую (и деятельную) пору своей жизни. Происходит самый акт пробуждения самосознания, которое есть идейный итог многих предшествующих смутных догадок и мгновенных озарений Шекспира.

Для того чтобы «пробудился мозг», надо было пережить фиаско монархических утопий в «Генрихе IV» и очнуться от сладостных иллюзий «Сна в летнюю ночь».

Движение мысли к правде жизни шло медленными и трудными путями. Гениальная догадка юноши Ромео, сказавшего о золоте, что «оно убийств куда свершает больше, чем яд»; смутные томления духа венецианского купца Антонио,

погруженного в «бессмысленную грусть»; саркастические сетования Жака-меланхолика, сулящего правдой прочистить «желудок грязный мира»; и наконец, самоубийство Брута, трагически осознавшего, что рокового хода истории личным подвигом не отворотить — таковы ступени подъема мысли.

Под пристальным взглядом поэта открывалась все более и более тревожная картина мира, но сама вера в нравственные идеалы оставалась твердой.

В канун создания «Гамлета» Шекспиром была сказана сакраментальная фраза: «Он человеком был». Этой высшей похвалы оказался удостоен тираноборец Брут в «Юлии Цезаре».

Слово «человек» станет для Гамлета (и для Шекспира) мерилом высшей оценки. Звания человека удостоивается тот, кто одолел в себе все дурное, низкое, «животное» (по терминологии Пико делла Мирандола¹) и стал для людей образцом доблести и благородства, примером истинной человечности.

Но «человек с большой буквы» — это не только нравственное кредо гуманизма, это и живая мыслящая личность.

Образ человека-мыслителя в английской драме уже существовал — им был Фауст Марло, но мыслительный процесс здесь как бы обособлялся от жизненных действий героя. Думы Гамлета неотторжимы от его бытия, они являются самой сутью его существования. Сложнейшие движения мысли свободно просматриваются, потому что натура Гамлета при всей ее глубине и противоречивости поразительно открыта. Ромео и Джульетта полны искреннего пафоса, но они так захвачены друг другом, что им не до нас, мы, условно говоря, чаще видим их профиль, чем фас. Гамлет же почти всегда обращен к нам лицом. Умирая, принц Датский говорит:

А вы, немые зрители финала,
О, если б только время я имел,—
.....
... я б вам рассказал...

(Перевод Б. Пастернака)

Произнесенные перед окружающими принца придворными, слова эти, по существу, обращены ко всей громаде зрителей. У героя было право на такое прямое обращение к живым людям, ибо он сам был живой и «душой» и «телом».

¹ Пико делла Мирандола (1462—1491) — знаменитый итальянский ученый-гуманист, автор трактата «О достоинстве человека».

В «Гамлете» как бы синтезируется опыт, накопленный Шекспиром в трех жанрах — хронике, комедии и трагедии.

Зачин трагедии с тревожной переключкой караулов и ощущением «грядущих государству потрясений», братоубийство ради захвата трона — все это типовые ситуации исторических хроник. Появление в этой сфере героя-мыслителя открывало обширнейший простор для суждений о судьбах государства и мира.

Опыт хроник ощутим и в самом портрете Гамлета; в известном смысле предтечей принца Датского был принц Уэльский (то есть будущий Генрих V). Юность Генриха, проведенная на воле, давала пример должного воспитания; на свободе рос и Гамлет. Но если Генрих, веселясь и бражничая, не забывал о своей будущей миссии венценосца, то Гамлет лишь мельком вспоминает о похищенной у него короне; его борьба с Клавдием менее всего имеет династический смысл.

Ощутим в трагедии «Гамлет» и опыт комедий; тут и фарсово очерченная пара могильщиков, и буффонно обрисованный придворный Озрик, и сдобренные комическими чертами Полоний, Розенкранц и Гильденстерн. Все это придает суровой атмосфере действия ощущение реальности жизни, в которой существует Гамлет. Да и сам он великий мастер саркастических шуток. Его остроты могли бы сделать честь любому персонажу комедии, а его притворное сумасшествие — комическая игра внутри трагической ситуации. Юмор Гамлета, часто язвительный и безжалостный, — яркое подтверждение человечности этого характера, и можно сказать, что Гамлет (по комедийной линии) собрат Меркуцио с его злым подтруниванием и даром импровизации.

И наконец — опыт трагедии. Он был у Шекспира скромным. Поворот к трагическому мироощущению, пережитый Ричардом II, не изменил, как мы помним, общего характера пьесы, выдержанной в жанре хроники. К созданию нового типа трагического героя Шекспир приблизился в «Юлии Цезаре», но политическая заданность темы и однолинейность ее развития не позволяют видеть в «римской хронике» непосредственную предшественницу нового типа национальной английской трагедии.

Строго говоря, роль предшественницы может взять на себя только «Ромео и Джульетта» — именно здесь был впервые осуществлен принцип пересечения жанров. Нельзя не заметить и определенную связь между Ромео и Гамлетом: ведь юноша из Вероны не только переживает свое несчастье — он уже начинает задумываться над его причинами. Но «плацдарм

раздумий» Ромео и Джульетты ограничен личными драмами, и юные любовники являются героями трагедии, но не трагическими героями. Гамлет же, переживая личное горе, неустанно расширяет поле своих раздумий, вынося мысль далеко за пределы драмы в Эльсиноре. Его прозрения и выводы трагичны по самой своей сути. «Распалась связь времен» — этим сказано все. И не только о времени, но и о самом себе.

Гамлет — это личность, попавшая в обстоятельства жизненной трагедии и ставшая трагической потому, что «распалась связь» и в самом духовном мире героя.

Каков же принц Датский в свой дотрагический период?

Ни у одного шекспировского героя нет столь продолжительной «жизни в прошлом», как у Гамлета. И этот ранний Гамлет совсем не так сумрачен, каким он вырисовывается в ходе самой трагедии.

Это была натура добрая и открытая. Гамлет вспоминает свое детство. В руках у него череп королевского шута Йорика: «Он тысячу раз таскал меня на спине... здесь должны были двигаться губы, которые я целовал не знаю сколько раз...» Шут — «человек бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки» — ранний наставник маленького принца. Не он ли забросил первые зерна веселости и сарказма в молодую душу? Ведь шут для Шекспира не только потешник, но и мудрец, вольнодумец, которому лишь одному дозволено, балагуря, изрекать истины.¹

Затем наступила пора учения. Когда он отправился в Виттенберг, мы не знаем, знаем лишь, что к началу трагедии принц еще не порвал связей со своей «alma mater».

Древний Виттенберг — цитадель науки, о его обороне помышлял в своих фантазиях еще Фауст Марло, мечтавший «быстрый Рейн принудить, чтобы лентой опоясал Виттенберг». В новые времена слава города особенно возросла после того, как Лютер здесь громогласно зачитал свои знаменитые 95 тезисов и отсюда началось великое движение Реформации.

Сюда на обучение и отправляет Шекспир датского принца, пришедшего в его драму из далекой скандинавской легенды. Этот явный анахронизм нужен драматургу для того, чтобы напитать своего героя духом виттенбергского свободомыслия,

¹ Прекрасно сказал устами Дон Кихота Сервантес: «В комедии самая умная роль — это шут, ибо тот, кто хочет сойти за него, сам не должен быть дураком».

чтоб с юных лет приучить его к новому, независимому мышлению.

Принц Генри проходил «школу жизни» под руководством эпикурейца Фальстафа, в окружении весельчаков и забудыг. Принц Гамлет серьезней и старше. И хотя его вступление в жизнь тоже было веселым — вспомним дружбу с шутком Йориком, — науке жить его обучали иные мудрецы. Он их не называет, но эти имена можно было бы найти среди духовных наставников самого драматурга. И компания у Гамлета была совсем другая. Принц учился в сообществе товарищей-датчан, среди которых его ближайшим другом был Горацио. Его друзьями были также Мерцелл и Бернардо. При встрече Гамлет обращается к ним: «Собратья, товарищи по школе и мечу». «Ба, милые друзья!» — таким приветствием Гамлет встречает и других товарищей школьных лет — Розенкранца и Гильденстерна.

Отчетливо вырисовывается совершенно новый человеческий тип. Наследник престола Гамлет сознательно поставил себя на одну ступень с однокашниками и в этом своем демократизме обрел свободу и естественность поведения. В самых дружеских отношениях принц и с бродячими актерами.

Он был хорошим товарищем — юный принц Датский. И ему была уготована счастливая жизненная дорога. Он любил Офелию (королева-мать — «до страшных всех деяний» — мечтала вести Офелию в дом «женою Гамлета»).

Светел портрет Гамлета, рисуемый Офелией:

Какого обаянья ум погиб!
Соединенье знания, красноречья
И доблести, наш праздник, цвет надежд,
Законодатель вкусов и приличий,
Их зеркало. . .

Как все это непохоже на того Гамлета, которого мы знаем.

«. . . все вдребезги. Все, все. . .» — так завершает Офелия свой рассказ.

Разбита гармония, развеяны иллюзии. Гамлет вступает в драматический период своей жизни со словами (сказанными матери), имеющими глубокий философский смысл:

Не кажется, сударыня, а есть.
Мне «кажется» неведомы.

Давно ли произошел этот перелом в душе Гамлета? Офелия слишком молода, чтобы ее светлые воспоминания о принце

относились к давнему времени. Наверное, таким он запечатлелся в ее юном сердце в свой предыдущий приезд. Значит, резкий душевный перелом свершился совсем недавно.

Гамлет боготворил отца:

Он человек был в полном смысле слова.
Уж мне такого больше не видеть.

Он с восторгом говорил об отцовской любви к матери:

До того ревниво
Любивший мать, что ветрам не давал
Дышать в лицо ей.

Да и мать была полна любви к супругу— «вилась как плющ» вокруг него.

Вокруг царила полная гармония, но это лишь казалось. Внезапно и таинственным образом умер отец, а мать, не прождав и месяца, стала женой его брата Клавдия. Такого Гамлету еще не приходилось видеть. Как будто впервые осматриваясь по сторонам, выученик Виттенберга начинает видеть жизнь такой, какая она есть. Прямых поводов для подозрений нет, но взгляд Гамлета настроен. Перед ним новая задача— не доверять видимости жизни.

Король совсем разошелся— он корит принца за печаль по умершему отцу, говоря, что это «грех пред небом» и даже предлагает Гамлету: «...нас в душе зачисли себе в отцы».

Что тут видимость, а что правда?

Клавдий торжествует: захвачен трон, королева и как будто поддается уговорам сам сумрачный принц. Но к своему открытому торжеству Клавдий шел окольными и темными путями, ведомый хитрыми советниками, которым он уже в первой тронной речи воздает должное, особо выделяя при этом Полония.

Чем именно услужил Полоний королю, мы не знаем. Но нам ведомы правила жизни советника Клавдия:

...Заветным мыслям не давай огласки...
...Всех слушай, но беседуй редко с кем.
...Терпи их суд и прячь свои сужденья
... Не занимай
И не ссужай. Давая деньги в ссуду,
Лишаемся мы денег и друзей,
А займы притупляют бережливость.

В этих правилах нет ничего заведомо порочного или преступного, но они почва для всякого бесчестного и корыстного поед-

приятия. Каждый шаг тут рассчитан, каждое душевное движение выверено, и все имеет одну цель — личное преуспевание: от малого прибýtка до восшествия на трон.

В правилах Полония все заурядно; чтобы их выполнять, не надо ни ума, ни таланта; но пользуясь ими, можно одолеть и ум и талант; ведь они позволяют, не заносясь в высокие сферы духа, реально достигать высших сфер. Потому что правила эти выработаны самой практикой жизни, многократно проверены и возведены в закон эльсинорского бытия. Усвой эти правила, и успех обеспечен. Именно об этом говорит Полоний Рейнальдó:

Так все мы, люди дальнего ума,
Издаека, обходом, стороною
С кривых путей выходим на прямой.

Так с «кривой» на «прямую» вышел король, по этой же стезе пойдут Розенкранц и Гильденстерн, по ней же засеменит Озрик. «Кривая» может потребовать убийства, предательства, самоунижения, но ведь все это — «во имя служения государству», во имя «долга» перед обществом.

Пришелец из мира идеалов еще не знает законов жизни Эльсинора. Но Гамлета не обманывает интуиция. Именно она ведет его к глубокому прозрению:

Каким ничтожным, плоским и тупым
Мне кажется весь свет в своих затеях!

Кажется, сильнее смерти отца гнетет душу принца чудовищное торжество пошлости и низости, преуспевание этого «животного» — Клавдия и измена вероломной матери, грязь, затопившая Эльсинор.

Горе по отцу, как оно ни сильно, не вырвало б из груди возгласа:

О, если бы предвечный не занес
В грехи самоубийства!

Отчаяние рождалось из осознания непереносимой гнусности всего окружающего и невозможности бороться с ним.

Если определять меру душевной муки Гамлета, то она наибольшая именно в этот момент, в начале роли. Гнетущие душу чувства — гнев, презрение, тайные догадки — невыносимы. Но — «Разбейся, сердце, надо стиснуть зубы». Улик нет!

И вот тогда приходит весть о призраке отца, и происходит самая встреча с Призраком. Это важнейший рубеж пьесы, стремительно вступающей здесь в свое трагическое русло.

Сумрачная душа Гамлета вырвалась из тенет тоски. Действие выносится из угрюмых стен Эльсинора на воздух: скалистый берег, грозное ревущее море, нависшие черные тучи, свист ветра.

Призрак отца это вовсе не тень, не мираж. Его видит не только Гамлет, но все, с ним бывшие. Он в вооружении с ног до головы. Он «идет державным шагом» и «блистает своим видом». Забрало у Призрака поднято, и глядит он «скорей с тоской, чем с гневом». Он «с едва посеребрянной бородой».

К чему Шекспиру все эти детали? Чтобы сделать образ осязаемым, почти реальным. Это плод не встревоженного воображения героя, а поэтического воображения автора.

Не отрывая взора от Призрака, Гамлет восклицает:

...Так страшно потрясаешь существо
Загадками не нашего охвата?

В чем же «загадка» Призрака? Он открывает тайну своего убийства и требует отмщения. Но это лишь внешняя, фабульная сторона дела. Если бы функция старого короля сводилась лишь к этому, то он легко мог быть заменен любым случайным свидетелем злодейского поступка Клавдия, и Шекспиру не пришлось бы нарушать жизненной правды введением в пьесу пришельца с того света.

Призрак в трагедии играет важнейшую роль, и ему отдано немало места. Рассказ о нем и его появление — главная тема начала пьесы; темой призрака занята почти вся вторая половина второй сцены и вся четвертая сцена первого акта. Призрак появляется в эпизоде Гамлета с матерью.

Со смерти старого Гамлета не прошло и двух месяцев, а воспринимается он как герой другой, легендарной поры, потому что Шекспир умышленно пишет этот образ эпическими красками. Призрак статуарен, торжествен в речах, вся его фигура овеяна героикой древней саги.

Король Гамлет — могучий витязь, он в гневе был способен посланников другой страны вывалить из саней на лед, он в личном поединке осилил норвежского властителя и так — по законам старины — завладел новыми землями. О своей смерти король Гамлет повествует в несколько наивных, но торжественных и гневно-поучительных тонах народных сказаний.

Гибель этого сказочного богатыря символизирует поправление извечных и неколебимых законов человечности, запечатленных эпосом. Но в этом образе воплощен для Гамлета и новый идеал благородства и рыцарственности, родительской любви и супружеской верности. Формула «Он человеком был» — важнейшая для определения гуманистических воззрений Гамлета. И она разрастается в развернутую метафору:

Лоб, как у Зевса, кудри Аполлона,
Взгляд Марса, гордый, наводящий страх,
Величие Меркурия, с посланьем
Слетающего наземь с облаков.
Собранье качеств, в каждом из которых
Печать какого-либо божества,
Как бы во славу человека.

Вспоминается другой титан, для характеристики которого тоже были привлечены чуть ли не все боги Греции, — Тамерлан. Но в трагедии Марло все было подчинено тому, чтобы вознести героя над людьми. Здесь же олимпийцы призываются для иной цели: возвеличить званье человека. В сознании Гамлета образ достойнейшего отца сливается с образом идеального человека. Обобщенный, символический смысл имеет и коварное злодеяние Клавдия. Но этот второй (и главный) смысл гибели короля Гамлета откроется его сыну позже, сейчас же он целиком во власти порыва к мщению.

Со скоростью мечты и страстной мысли
Пуститься к мести.

Удрученная, загнанная в тупик, сосредоточенная сама на себе мысль сдвинулась и стремительно вошла в действие. Теперь все сосредоточено на одном — на жажде отмщенья.

Я с памятной доски сотру все знаки
Чувствительности, все слова из книг,
Все образы. . .

Таково решение Гамлета: перед лицом злодейства забыть, «стереть» заветы гуманности! Принц задыхается от гнева. В его памяти всплывает отвратительное лицо «с улыбкой и в слезах».

О низость, низость с низкой улыбкой!
Где грифель мой, я это запишу,
Что можно улыбаться, улыбаться
И быть мерзавцем. Если не везде,
То, достоверно, в Дании.

Так, стерев с «памятной доски» одни знаки, Гамлет тут же заносит в «книгу мозга» другие. Решимость мстить не затмевает мысль, а делает ее острее, жестче, пронизательней и трагичней:

The time is out of joint; o cursed spite
That ever I was born to sel it right!¹

Здесь, собственно, и начинается трагедия сознания. Рождается мышление нового типа, способное охватить мыслью распад связей и одновременно осознающее свое бессилие их восстановить.

С этого момента принц Датский берет на себя ту нравственную и общественную миссию, которая определит самую суть образа Гамлета, его решающее значение для духовного возмужания человечества.

Переход героя в фазу активных действий связан с поворотом реального хода событий в план легендарный, фантастический. Но, как уже говорилось, явление Призрака — не вмешательство чудодейственной силы, а поэтически обобщенное выражение темы возмездия за гибель титанов.

Однако и до рассказа Призрака Гамлет задумывался об обстоятельствах смерти своего отца. Ведь при первом же упоминании Призрака об убийце Гамлет восклицает: «О, мой прозренья! Мой дядя?» Значит, Гамлет, не имея еще к тому оснований, с самого начала не доверял рассказу о змее, ужалившей спящего короля. Этим и объясняется его открытая неприязнь к Клавдию, которая была бы не вполне оправданной, если бы вина нового короля сводилась только к женитьбе на жене покойного брата.

Не таилось ли подозрение в убийстве и за словами «мне «кажется» неведомы»?

И все же весть, пришедшая из потустороннего мира, и собственные догадки не могли быть непререкаемым аргументом для такого страшного обвинения, как братоубийство. Тут были необходимы реальные и бесспорные подтверждения вины Клавдия. Этого требовал не только рационализм Гамлета, но и объективная необходимость: лишь развертывая процесс до-

¹ Существующие переводы, думается, не совсем точно передают смысл этих строк, которые дословно звучат примерно так:

Время вывихнуло сустав; о, проклятое несчастье,
Что я рожден, чтоб выправить его!

знания, по ходу его, драматург мог дать полную картину вывихнутого времени.

Сохранив появление Призрака в тайне, Гамлет тем самым как бы исключил его из хода действия и взял выяснение истины целиком на себя. Теперь ему надо было стать непроницаемым для врагов, для того чтобы испытывать их души. И Гамлет прикидывается сумасшедшим (или, что одно и то же, надевает на себя маску шута), лишь время от времени показывая свое собственное лицо. Талантливому ученику Юрика эта роль даже по вкусу, потому что дает право свободно изливать желчь на своих врагов и говорить им в глаза дерзкие истины. Так Шекспир в своей первой великой трагедии передает миссию шута умнейшему герою.

Вот его первое шутовское появление:

Без шляпы, безрукавка пополам.
Чулки до пяток, в пятнах, без подвязок,
Трясется так, что слышно, как стучит
Коленка о коленку, так растерян,
Как будто выпущен из-под земли
Порассказать об ужасах геенны.

Это рассказ перепуганной Офелии. Действительно, в таком Гамлете есть что-то безумное. И хотя само сумасшествие его притворно, на шутовской маске отпечатались гримаса душевной боли.

В новой роли Гамлет явился раньше всего к Офелии, правильно рассчитав, что в таком случае его сумасшествие будет сочтено за помешательство от любовной страсти. Так это и понял королевский советник Полоний, уверивший в том короля и королеву.

Но если Гамлет пошел в обход, то враги его тоже были на чеку. Расстановка сил определилась: все против одного, один против всех.

Поначалу война идет тайная. Гамлет (который до сих пор сторонился придворных) пытливо вглядывается в каждого своего собеседника. А те в свою очередь настойчиво хотят заглянуть под его маску. Идет игра весьма элегантная с виду, но смертельно опасная по существу.

Особенно оживлен проворный советник, он в своей тарелке, все выслеживает, вынюхивает. Полоний очень гордится своей мудростью, и король без всякой иронии называет его «образцом чести и преданности» и не может припомнить случая, чтоб его мнения не оправдались.

Действительно, доводы Полония отличаются железной логикой:

Что он помешан — факт. И факт, что жалко.
И жаль, что факт. Дурацкий оборот.
Но все равно. Я буду безыскусен.
Допустим, он помешан. Надлежит
Найти причину этого эффекта
Или дефекта, ибо сам эффект
Благодаря причине дефективен.

Знакомая смешная болтовня Доктора из комедии дель арте, но там за подобную заскорузлую логику били палками, а здесь король и королева слушают все это со вниманием.

А в следующем эпизоде является «безумный принц», и «образцу чести» брошено в лицо: «Быть честным, по ходу вещей, значит быть единственным из десяти тысяч».

В тираническом государстве свободой слова, кроме правителей, пользуются только шуты: у разумных людей «мысли заткнут рот», так что сказать правду может только умалишенный. Вот Гамлет и занял эту единственно возможную позицию, с которой он громогласно заявит то, что в здравом рассудке сказать было бы нельзя: «Дания — тюрьма». И тут же откликнется на слова Розенкранца «Тогда весь мир — тюрьма»: «И притом образцовая, со множеством арестантских, темниц и подземелий...» Розенкранц и Гильденстерн не согласны с принцем. «Значит, для вас она не тюрьма». (Воистину, разве для тюремной стражи арестантские темницы — тюрьма?) Гамлет снял маску: фраза сказана врагам в лицо, он открыто обвинит их в предательстве, а затем как будто снова «свихнется» с ума: назовет короля «дядей-отцом», а королеву «теткой-матушкой».

При этом в бреднях принца есть своя логика: ведь женившись на матери Гамлета, Клавдий сделался его отцом, а мать Гамлета, выйдя замуж за дядю своего сына, превратилась в тетку. Не зря хитрец Полоний, наслушавшись подобных речей, изречет, что в них есть своя последовательность.

Безумный Гамлет бродит по замку с книжкой в руках. Ищейка Полоний жаждет все выведать: «Что читаете, милорд?»

Слова, слова, слова...

Не расшифровывается ли эта фраза только что сделанным укором в адрес книжной мудрости, в адрес философии, которой «не снилось» многое из того, что творится в мире. Может ли прежняя мудрость ответить на вопрос: почему, допустим,

за изображение ничтожнейшего Клавдия придворные ныне платят до ста дукатов? «Черт возьми, тут есть что-то сверхъестественное,— восклицает Гамлет,— если бы только философия могла до этого докопаться».

Как раз этим она, философия,— под маской шутовства — сейчас и занята.

Злодейство короля, вероломство королевы, козни Полония. Кругом предательство. Предательство друзей. Любимой. Да, действительно, такого философии не снилось. Но было сказано: «Проснись, мой мозг!» И вот результат: «Недавно, не знаю почему, я потерял всю свою веселость и привычку к занятиям. Мне так не по себе». Иронизируя над пышными метафорами поэтических панегириков природе, Гамлет называет ее «скоплением вонючих и вредных паров». Разъедающей желчью окрашен и его гимн человеку: «Какое чудо природы человек! Как благороден разумом! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям! В поступках как близок к ангелу! В воззрениях как близок к богу! Краса вселенной! Венец всего живущего. А что мне эта квинтэссенция праха?»

Не глумится ли Гамлет над своими недавними идеалами? И не стаскивает ли восторженную философию гуманизма на грязную землю? Человек — «квинтэссенция праха». Это звучит замысловато. Но смысл философского термина понятен. Тлен, гной, труха — вот что есть человек при ближайшем рассмотрении. Не homo sapiens вообще, а конкретный человек — Розенкранц, Гильденстерн, Полоний, Клавдий.

Но открыть такую правду и успокоиться — не в этом ли высшая подлость и трусость? В Гамлете вскипает злость, злость на самого себя. Скорее бы остаться одному: сорвать с себя шутовскую маску и надавать себе пощечин. Бранным потоком рвутся из груди слова: «холоп и негодяй», «тупой и жалкий выродок», «осел».

Я, сын отца убитого, на мщенье
Подвинутый из ада и с небес,
Как проститутка, изливаю душу
И громко сквернословью предаюсь,
Как судомойка!
Тьфу, черт!

Наше представление о сдержанности и рационализме Гамлета явно неточно. Гнев на убийцу отца у Гамлета не приутих. Нисколько. Именно гнев придавал злость и горечь его шутов-

ским эскападам, а ныне снова вырвался на волю и готов все сокрушить: попадись сейчас принцу король, и, без дальних отлагательств, кровь была бы пролита.

Но на самой гневной точке самоуничтожения, когда, кажется, должен вступить в свои права меч, Гамлет восклицает: «Проснись, мой мозг!»

Порыв к мщению, сохранив свою неумолимость, обращен в идею и взят под контроль разума. В этом весь Гамлет. Как ни явственны были слова Призрака, «нужны улики поверней моих» — так заканчивает Гамлет свой монолог. Ему необходимо конкретное подтверждение убийства — саморазоблачение Клавдия.

Актеры сыграют перед королем сцену убийства герцога Гонзаго в том виде, как описал ее Призрак. Пьесу досочинил и, возможно, отрепетировал сам принц. Дрогнет ли совесть короля?

Чтобы найти такой ход, нужно быть Гамлетом, то есть знать силу воздействия искусства на человека и уметь читать человеческие души.

Решив заманить короля в мышеловку, принц покидает сцену. Следует короткая экспозиция третьего акта с очень важным признанием короля:

Ведь щеки шлюхи, если снять румяна,
Не так ужасны, как мои дела.

То, в чем Гамлет должен был еще убедиться, мы уже узнали: король преступен.

... Гамлет быстрыми шагами возвращается на сцену. Возбуждение, которое он только что пережил, внешне уже не заметно, оно ушло в глубины сознания и теперь пульсирует сильными, почти осязаемыми приливами мысли. «Быть или не быть, вот в чем вопрос...»

Вот оно, колебание волн, колебание воли.

Знаменитый монолог Гамлета — сгусток всех его дум, всего пережитого. Он может стать итогом его бытия. Что велит воля?

Достойно ль
Терпеть без ропота позор судьбы
Иль надо оказать сопротивление,
Восстать, вооружиться, победить
Или погибнуть? Умереть. Забыться.

Откуда этот неожиданный, резкий поворот мыслей: «Умереть. Забыться»? Неужели от «сонливой лени», которая только что была так беспощадно заклеяна?

Но как жить в мире-тюрьме, видя

... ложное величие

Правителей, невежество вельмож,
Всеобщее притворство, невозможность
Излить себя...

Здесь — самая сердцевина трагедии сознания. Пробудившееся, оно познало не только зло жизни, но и неодолимость зла. «Удар кинжала» — в устах Гамлета эти слова имеют именно этот горестный смысл. Трагедия сознания вела к смерти.

Невозможность излить себя — вот оно, впервые осознанное великое горе от ума. Лихорадочно мятущаяся мысль; мозг, освобожденный от прежних иллюзий, жаждущий активности, замкнут в самом себе. А ведь не реализованная духовная сила становится слабостью, не подтвержденная истина уже сомнительна...

Чаши весов — «быть» или «не быть» — в сознании Гамлета все время колеблются. Так мышление может попасть в круговорот дурной бесконечности. Порвавшись, «связи времен» оборвали, спутали и нити сознания. А это грозит уже безумием, не притворным, а истинным, ведет к трагическому смятению духа. «Трагедия — в противоборстве двух равно человеческих начал, в том, что Знающий человек обречен быть бездеятельным человеком», — пишет о духовных муках Гамлета Л. Пинский,¹ и критик прав. Но он не прав, считая, что «безумно, непоследовательно все поведение героя при дворе, после того как (еще в первом акте) он — для самозащиты и для достижения цели — принял решение притвориться безумным»,² что «грань между безумием мнимым и действительным в речах трагически большого героя — нередко зыбкая, спорная».³

Да, грань зыбка, и все же не затемненное сознание, а проснувшийся мозг движет поступками Гамлета, ведет его к достижению цели, а это значит, что в противоборстве Знающего человека с бездеятельным побеждает (ценой мук и самой жизни) Знающий и Деятельный человек.

Безумие, как отчаяние разума, — вот в каком смысле может быть употреблено это слово, и такое безумие действительно охватывает сознание принца. Но не никнет сила жизнедеятель-

¹ Л. Пинский. Шекспир, с. 147.

² Там же.

³ Там же, с. 148.

ности, которая является для Гамлета уже не радостной стихией бытия, а порывом героического долга. И мысль ему нужна теперь не та, «что малодушничает» и «губит замыслы с размахом», а та, что, пройдя все круги ада, говорит себе: «Довольно!» и, обогатившая и ожесточенная, ведет к действию.

Все проверяется заново. Решительно отвергнута любимая, позволившая врагам Гамлета использовать ее в своих целях. И столь же решительно приближен друг:

Горацио, ты изо всех людей,
Каких я знаю, самый неподдельный.

Вот она — новая цена человека:

В тебе есть цельность.
Все выстрадав, ты сам не пострадал.

Сказанное о друге может быть отнесено и к самому Гамлету.

Неподатливость. Сохранить эти качества там, где жизнь — тюрьма, уже подвиг.

Блажен,
В ком кровь и ум такого же состава.
Он не рожок под пальцами судьбы,
Чтоб петь, смотря какой откроют клапан.

Так «поют» ренегаты Розенкранц и Гильденстерн. Эти «клапаны» блаженствуют от прикосновения державных пальцев и готовы на все — вплоть до убийства друга.

Но если Горацио — не «рожок», то и на Гамлете не сыграть, как на флейте. Вспомним растерянность предателей, когда принц протягивает им этот незатейливый инструмент.

Недоступный для соглядатаев, Гамлет сам читает их души без всякого труда. Отныне он познает жизнь и людей по «законам сердца», а не книжной мудрости. Пока испытание выдержал один лишь Горацио, и вот Гамлет, взяв его в товарищи, идет в бой. Их оружие — пронизательность.

...гляди во все глаза.
Вопьюсь и я, а после сопоставим
Итоги наблюдений.

Наступает драматическая кульминация действия. Ее создатель — сам Гамлет. Сейчас все выяснится.

Атмосфера накалена. Каждое слово актеров — исполнителей «Мышеловки» — несет в себе второй и жуткий смысл, а еще

страшнее разъяснения принца, звучащие как прямое обвинение: «Он отравляет его в саду, чтобы завладеть престолом».

Король не выдерживает и панически бежит со сцены.

Если Гамлет хоть раз был весел после смерти отца, то только в этот миг. Он прыгает и кричит:

Пусть раненый олень ревет,
А уцелевший скачет.

Теперь уже все сомнения отпали. И возмездие будет свершено! Да, Гамлету надо торопиться. Пока он судил да гадал, враги не дремали. У заплечных дел мастеров все идет быстро и споро. Гамлет приговорен к смерти. Король сказал:

Пора забить в колодки этот ужас,
Гуляющий на воле.

За отцом пойдет в могилу и сын, а Клавдий снимет грех со своей души в молитве. Король опускается на колени и начинает каяться.

В этот миг и наталкивается на него Гамлет. Первый порыв: удар меча, и он «взовьется к небу». Но Шекспир строго блюдет гуманизм своего героя — нельзя казнить злодея молящимся, когда он «чист от скверны». Возмездие отложено до следующего случая.

Теперь же должна произойти встреча с матерью. Ее задумал неутомимый Полоний, для того чтобы «мать устрасила сына». Но происходит нечто обратное.

Кажется, нет в мировой драматургии диалога сильнее, чем этот:

Ну, матушка, чем вам могу служить?

Королева

Зачем отца ты оскорбляешь, Гамлет?

Гамлет

Зачем отца вы оскорбили, мать?

Королева

Ты говоришь со мною, как невежа.

Гамлет

Вы спрашиваете, как лицемер.

Гнев Гамлета вскипает с каждой репликой. Когда идет нравственный суд, принц неутомим и грозен. Мерзопакостнейшее

деяние должно быть названо своим именем. Пусть мать трепещет, лицезрея свой страшный грех. Умела же она с убийцей мужа

Валяться в зале
Продавленной кровати. . .

На грешницу сыплются удар за ударом. Сын уже не слышит мольбы: «Гамлет, пощади!». Но есть святая граница, которую не дозволено переходить, если перед тобой — твоя мать. За Гертруду вступается Призрак. И Гамлет берет себя в руки. Теперь он произносит главное:

Покайтесь
В содеянном и бергитесь впредь.

Такова миссия гуманизма — нравственно потрясти, чтобы пробудить совесть.

Гуманизм дважды победил ненависть. И что же? Гамлет дважды обманулся: пощаженный им король тут же оборвал молитву и в следующей сцене объявил об отъезде Гамлета в Англию (то есть о его скорой гибели), а мать, пристыженная и, казалось, потрясенная укорами сына, поклявшаяся стать другой, возвращается к мужу, и он говорит ей доверительно:

Будь со мной, жена,
Душа в тревоге и уstraшена.

Но то, что можно счесть двойным поражением Гамлета (месть королю не осуществлена, а доверие к матери не оправдалось), — все же остается победой гуманизма. Убий Гамлет короля в момент молитвы и не пощади чести матери, была бы попорана сама человечность — основа основ новой идеологии, которая, познав все ужасы бытия, самое себя должна была хранить в чистоте.

Однако есть еще убийство Полония. Как его истолковать?

Зачем понадобилось драматургу запятнать благороднейшего героя кровью этого убийства? Зачем в точно выверенный ход действия введена эта кровавая нелепость: уничтожение человека дурного, но к злодеянию прямо не причастного, человека, к которому принц хотя и относился с презрением, все же ненависти не питал и уничтожить не собирався.

Странно как будто не только это, лишенное необходимости, убийство. Еще менее объяснимо полное хладнокровие, если не сказать цинизм, с которым Гамлет относится к содеянному.

Ни слова сожаления, ни малейшего укора совести. Одни только злые, грубые шутки. Неужели это пароксизм сознания?

Действительно, когда Гамлет бросает фразы о покойном Полонии, что тот «на ужине», «где ест не он, а где едят его самого» кажется, будто это говорит безумец. Но уже было сказано, что безумие принца — это дошедшее до крайних пределов отчаяние.

Нет, не безумцем убит Полоний. И смерть его не могла быть только случайностью. Слишком велико ее влияние на весь последующий ход событий. Убив Полония, Гамлет стал косвенным виновником сумасшествия и смерти возлюбленной Офелии. Он вызвал жесточайшую и правую ненависть к себе Лаэрта. И сын, мстящий за смерть отца, сам пал от руки сына-мстителя. Все страшно запутывается. Могло ли такое произойти от случайности: принц метил в короля, а попал в Полония?

Иными словами — заслужил ли Полоний сам по себе казни или он жертва обстоятельств?

Да, Полоний прямо к злодеяниям не причастен. А косвенно? Гамлет не ищет улик против министра Клавдия. Он занят самим королем, самим убийцей. Но улики эти на виду. Шекспир настойчиво на них наводит.

Полоний чаще всего выступает на сцене полукомическим типом, превращаясь тем самым в эпизодическое лицо. А между тем Полоний главный идейный антагонист Гамлета. Это он дал формулу жизненного преуспевания — с кривых дорожек на прямую — через шпионаж и заговоры — к цели, к барышу, к высшему сану, к короне. И его простецкий тон, старческая суетливость и отеческие нежности никак не противоречат стратегии «дальнего прицела», ведь в его жизненной программе нет ничего демонического, она доступна каждому, надо только не гнушаться двойной игры.

Двуличие — основа его политики, его вторая натура. Благословить в дальний путь сына и послать ему в след соглядатая. Уговорить дочь встретиться с принцем и подслушивать (вместе с королем) их беседу. Организовать поездку Гамлета в Англию и подготовить ему там казнь. Устроить свидание королевы с сыном и из-за занавеса подслушивать...

Не выкладывая своих карт, он заглядывает в карты противника. При такой игре выигрыш обеспечен. Министерский ранг Полония — прямое тому доказательство.

Каким образом Полоний взобрался на вершину иерархической лестницы? У Шекспира нет прямого ответа на этот вопрос.

Однако мы вправе утверждать, что при короле Гамлете такого рода человек не мог стоять у кормила власти. Его избрал в свои первые помощники новый правитель страны. Клавдий шел к своей цели «по кривой дорожке». И может быть именно Полоний подсказал ему «обходной маневр» — убийство брата. Выдумка с ядом, влитым в ухо спящего, — в духе тактики Полония.

Впрочем, заниматься гаданием там, где Шекспир промолчал, дело рискованное. Ясно одно — Клавдий шел теми путями, в лабиринте которых лучше всех ориентировался Полоний. Советник ни при каких обстоятельствах не действовал в открытую. Сговор, засада, тайный умысел. Действие за кулисами — фигурально и в прямом смысле. Тут, за кулисами, великий стратег и нашел свою смерть. Случайно пойманный на месте преступления, он был убит за делом и за дело. Всегда прикрывающий свое лицо, он был сражен как другое лицо, как Клавдий.

В самой безликости Полония — тайна неуязвимости и преуспевания людей, подобных ему. Этих людей еще не принимали всерьез, и эту версию своей безобидности они всячески старались поддержать.

Гамлет еще недооценивал опасность, идущую от человека «дальнего прицела». Таким человеком будет сражен доверчивый Отелло. Чудовищное зло этого нового хозяина жизни увидит только король Лир.

Но это произойдет тогда, когда люди с двойным дном сформируются как личности. Пока же Полоний на арене мировой истории фигура, действительно, еле приметная.

...Итак, драматический узел затянут до предела. После смерти Полония Гамлет является к Клавдию не по доброй воле — его «вводят». «Ужас» забит «в колодки», хотя на Гамлете и нет кандалов. И Клавдий немедленно казнил бы Гамлета, не будь «к нему привязано простонародье».

Гибель принца предрешена. Позиции четко определились: Клавдий — на вершине власти, Гамлет — на краю могилы.

Глядя смерти в глаза, он уже и острит в этом духе — о толстяке короле, который откормил себя для червей, на червяка поймали рыбу, рыбу съел нищий, и вот король уже совершает «круговые объезды по кишкам нищего». Это прощальная шутка Гамлета. А вот его последнее обращение к Клавдию: «Прощайте дорогая матушка». Король поправляет: «Дорогой отец». Но Гамлет настаивает на своем: «Нет — мать. Отец и мать — муж и жена, а муж и жена — это плоть едина».

Итак, никаких иллюзий: его мать «едина плоть» «с убийцей и скотом». Его два школьных друга — тюремщики, уже продавшие его труп. Дания — тюрьма.

Да, весь мир тюрьма. В следующем эпизоде Гамлет у датской границы — просматриваются горизонты другой страны, жизнь других народов. Правителями затеяна война из-за клочка никому не нужной земли, и в битве за нее погибнут тысячи.

Все мне уликой служит, все торопит
Ускорить месть.

Кажется странным, что Гамлет, окруженный тюремщиками, по дороге к собственной смерти, говорит о возмездии, реальные возможности которого как будто уже полностью утеряны.

Но остается идея возмездия, и, что чрезвычайно важно, сохраняя свою первопричину, она выходит за пределы личной трагедии и находит для себя новые и еще более основательные подтверждения. И если Гамлет вновь и вновь обрушивается на свою, склонную к созерцанию и анализу мысль, то не забудем, что именно работа мысли сомкнула личное с общественным, случайное свела с закономерным, а акт отмщения возвела в степень нравственного императива, сделала непреклонной потребностью бороться.

Именно в этом смысл последнего философского монолога Гамлета: пылает душа, и растревоженная совесть уже не может не взять на себя ответственность за все, что видит перед собой мыслящая личность. Гамлет уже не в силах спокойно взирать:

... На двадцать тысяч обреченных,
Готовых лечь в могилу, как в постель,
Издалека их гонит призрак славы
В борьбе за землю, где не разместить
Дерущихся и не зарыть убитых.
О мысль моя, отныне будь в крови.
Живи грозой иль вовсе не живи.

Пусть мысль — еще не битва, но вошедшая в сознание идея битвы уже есть сила. Коль «мысль в крови» и жить ей только «грозой» или совсем не жить, то вопрос «быть иль не быть» получает ответ решительный и твердый: быть!

Краски трагедии становятся все более мрачными. В Эльсиноре от всего пережитого сходит с ума и гибнет Офелия. Вернувшегося домой принца встречает траурная процессия. Его ждут отравленный клинок и кубок с ядом.

Пятый акт трагедии — это ее реквием.

Тема смерти, начатая в комическом диалоге могильщиков и продолженная беседой Гамлета и Горацио, набирает силу в эпизоде похорон Офелии, а затем переходит в сцену подготовки гибели Гамлета, чтобы завершиться четырьмя финальными смертями — короля, королевы, Лаэрта и Гамлета. Простодушные мудрствования народных типов и содержательные речи просвещенных собеседников сменяются трагическим форте погребальной сцены и после небольшой ритмической паузы выливаются в вихревой кровавый финал.

По прошествии бурных, переполненных событиями, страстями и лихорадкой мысли четырех актов наступает неожиданный покой и вместе с покоем — ясность. Жизнь, в которой все смутно, запутано и нет сил связать концы с концами, вдруг получает прямые и точные ответы, если о ней судить с позиции смерти. Рушатся все условности, и каждая вещь обретает свою истинную цену.

Уже было сказано, что смерть уравнивает короля с нищим. Теперь эту же мысль о равенстве людей подтвердят сами бедняки. Раз все равны в смерти, значит все равны и в жизни. И пусть они, бедняки, копают могилу для утопленницы, потому что она дворянка («Не будь она дворянкой, не видать бы ей христианского погребенья»). — «... Насчет дворян — нет стариннее, чем садовники, землекопы и могильщики. Их звание от самого Адама...» Ведь в писании сказано: «Адам копал землю».

Хотя могильщики говорят о смерти, сцена эта полна юмора. Народный театр издавна был запанибрата с Курнозой: ведь она одна давала свободу и равенство.

На кладбище и Гамлет настроился на философский лад с оттенком мрачного юмора. Ведь говорил же о смерти скептический мудрец века М. Монтень: «Лишим ее загадочности, присмотримся к ней, приучимся к ней...»¹ Вот Гамлет и глядит ей в глаза, а точнее в глазницы. Как непрочны все земные кумиры! Вот череп политика придворного — к чему были все его интриги, хитрости? А может быть, это законник — где же теперь «его крючки и извороты»? А от скупщика земель всего только и осталось, что «голова, вся набитая землею».

«Размышлять о смерти — значит размышлять о свободе» — это тоже строка из Монтеня. «Благодаря этому мы окрепнем, сделаемся более стойкими».²

¹ Мишель Монтень. Опыты. Книга первая, с. 109.

² Там же.

Гамлет как будто проверяет себя, свои принципы. Смерть не страшит его, а учит мудрости. Даже на самой вершине славы действует единый уравнительный закон. Александр Македонский тоже может пройти весь круг превращений и стать затычкой пивной бочки: «Истлевшим Цезарем от стужи заделывают дом снаружи».

При этом Гамлету чужда мысль о том, что в жизни — все тлен и суета. Его рассуждения — образец целостного восприятия мира как единого материального процесса — с переходами живого в мертвое, высшего в низшее. Но Гамлет уже не питает иллюзий насчет улыбающейся материи. Для Гамлета материя мертва.

Картина мира омрачилась. Если раньше можно было возлагать надежды на любовь как на возможный источник равенства, то теперь таким источником видится только смерть. И все же от проницательного взора Шекспира не укрывается и нечто иное.

Гамлет замечает: «Клянусь богом, Горацио, за последние три года я заметил: время так подвинулось, что мужики стали наступать дворянам на пятки».

В пьесе дважды говорится о привязанности к Гамлету простых людей. Конечно, дистанция между датским принцем и мужиками-могильщиками огромна, и все же какие-то повороты мысли у них общие, и здравый народный смысл, пожалуй, единственное, с чем Гамлет готов считаться, и только народное острословие вызывает у него охоту самому поострить.

Появляется похоронная процессия: Гамлет узнает, что умерла Офелия. Пьеса завершается, кажется, что о принце Датском мы знаем все. И вдруг этот отчаянный вопль: «Я любил Офелию», яростная рукопашная с Лаэртом. Позже Гамлет осудит эту стычку — то был пароксизм душевной боли. В сумерках страдающей души горел последний светоч — любовь к Офелии. Теперь и он погас.

И все же сказать, что Гамлет спустился на край ночи, разбитый и одинокий, было бы несправедливо.

Вернувшись в мрачный Эльсинор, Гамлет с неколебимой твердостью скажет о своем враге:

Ему, как видишь, мало,
Убив отца и опозорив мать,
Быть мне преградой на пути к престолу...
Так разве это не прямой мой долг
С ним рассчитаться этою рукою...

Он скажет это своему другу и соратнику — верному Горацио. Отныне они уже не расстанутся. Весь акт, до последнего вздоха жизни Гамлета рядом с ним будет Горацио.

В мире всеобщей лжи это великое счастье — быть самим собой. И еще большее счастье быть с другом, как с самим собой. Как бы ни была могущественна мысль, она не свободна, если заперта в черепной коробке. Ей нужен выход, сочувствие, развитие, единомыслие. И Шекспир дал мыслям Гамлета этот выход, гласность — дал Гамлету Горацио.

Всему тому, чем обогатил нас Гамлет, он в первую очередь обогащал Горацио.

О, как молил Горацио принца отказаться от коварной дуэли, но хотя у Гамлета было дурное предчувствие, он не изменил своего решения. При всей своей пронизательности Гамлет все же не догадался о новом подлом плане Клавдия. У гуманности зачастую притушена бдительность. Не умея строить козни, она судит о врагах своих по себе.

И распознав коварство, все же идет в неравный бой всегда с открытым забралом.

Преданность гуманизму требует жертв, а порой и жизни. Таковы суровые и непреложные законы борьбы.

Эта борьба ожесточает, поэтому гуманизм в иных случаях вынужден отречься от гуманности, иначе пришлось бы всегда в решительные моменты боя отступать и складывать оружие. Акт возмездия свят.

Стоило ли пробуждать мысль, если затем нужно будет воскликнуть: «Мысль в крови!»? Да! Только так. Все продумано, все пережито, и вывод тверд.

И наступает кровавый кошмар финала: яд выпит не тем, кому предназначался, отравленный клинок разит и жертву и палачей.

Прекрасно написал Л. Пинский: «В катастрофе сказалось безумие целого, «механизм» вышел из повиновения, сработал неожиданно. Но, если угодно, здесь есть и некий разум, некая роковая справедливость целого. К счастью, жизнь как целое, утешаемся мы, не сводится к «бесчестной игре», к подлому плану власть имущих, к их малому разуму».¹

Гамлет вонзает отравленную сталь «по назначению». Возмездие свершилось. Король убит в миг своих новых злодеяний, «весь черный от пороков».

¹ Л. Пинский. Шекспир, с. 150.

Гамлет умирает с одной мыслью: «Я б вам рассказал...»
Горацио готов последовать за учителем, но тот повелевает:

Дыши тяжелым воздухом земли,
Останься в этом мире и поведай
Про жизнь мою.

Такова миссия Горацио — миссия гуманиста. Жизнь и деяния Гамлета — великий урок человечеству, и он, Горацио, должен поведать о них миру.

«Разбилось сердце редкостное» — кажется, что это устами Горацио говорит, склонившись над могилой Гамлета, сам Шекспир.

Единственный раз за всю историю мирового театра гениальный поэт сотворил образ героя-гения.

Сознание Гамлета, пережив свою трагедию, стало гениальностью.

ТРАГЕДИЯ СЕРДЦА

Позволив себе назвать три великие трагедии «трилогией», мы бесспорно допускаем вольность. В самом творческом замысле Шекспира ничего, непосредственно их объединяющего, не существует. Написанные врозь и по-разному, «Гамлет», «Отелло» и «Король Лир», конечно же, имеют самостоятельное значение и во взаимной «поддержке» не нуждаются.

И все же мы будем рассматривать эти произведения как трилогию потому, что такой подход дает возможность увидеть всю грандиозность духовного и поэтического подвига Шекспира, исследовавшего трагический рубеж в истории нового человечества с поразительной полнотой и целенаправленностью.

Наше представление о вывихнутом времени было бы неполным, если бы Шекспир рассказал о нем только в аспекте «трагедии сознания». Миллионам людей, уверовавших в наступление новой светлой поры, муки Гамлета были еще недоступны. Эти люди познавали коварные повороты времени только после того, как сами попадали под его жернова. Продолжая верить в гармонию и добрую человеческую природу, они сохраняли безмятежность и доверчивость взгляда и совершали трагические (для себя и для других) ошибки. В таком положении оказался Отелло, который при всем своем титанизме был «простой душой».

Символом веры Отелло была Венеция, этот сказочный город лагун с его вечно голубым небом, отражающимся в прозрачных водах Адриатики. Какой разительный контраст с сумрачным пейзажем Эльсинора! Трагическая муза ныне перенесла поэта в край, где все дышало поэзией и негой и где свобода нашла свой последний приют.

Именно такой видел Шекспир из туманного Альбиона красавицу Венецию. В своей фантазии он однажды уже посещал этот прекрасный чудо-город в «Венецианском купце», но тогда лишь одинокая фигура Шейлока нарушала гармонию целого. Теперь Шекспир вновь перенесся воображением в Италию — страну, которую почти не покидал в своих комедиях. Поэт словно хотел проверить: так ли она лучезарна и ныне?

Темнолицый генерал был горячим патриотом Венеции. И Венеция — в лице ее дожа — высоко чтит Отелло. Обращаясь к Брабанцио, глава сената говорил:

Ваш темный зять
В себе сосредоточил столько света,
Что чище белых...

(Перевод Б. Пастернака)

Высшей наградой, полученной Отелло от Венеции, была любовь Дездемоны — символ всего прекрасного, что могли дать ему новые просвещенные времена.

Душа Отелло полна гармонии. Счастливый в любви, он счастлив и в дружбе. Первый его друг — поручик Яго. Отелло верит ему безоговорочно. Сколько раз он скажет: «Мой честный Яго» и, глядя ему в лицо, воскликнет: «Ты прям и честен». Даже убив по навету Яго жену, он упрямо будет твердить: «Друг мой, верный, верный Яго».

А этот «малый кристальной честности» упорно внушает Отелло мысль: «Все быть должны, чем кажутся». Отелло отвечает: «Бесспорно». Такого рода истина в духе его натуры, открытой и прямой. А отвечает ли эта истина правде жизни — об этом генерал не задумывается.

Вот здесь и кроется трагическая вина Отелло — вина недомыслия.

Гамлетовскому «Не кажется, а есть» противопоставлена формула «Быть, чем кажутся». Усвоив единожды «догмат веры», Отелло видит мир только через призму этого, уже устаревшего и потому ложного догмата. Поэтому кажущуюся измену Дездемоны Отелло воспринимает как действительную, а действитель-

ное предательство Яго не замечает, видя только его *кажущуюся* дружбу.

Отелло познает правду жизни иначе, чем Гамлет. Для того чтобы ощутить объективный распад гармонии, увидеть другую Венецию — с лабиринтами и тупиками ее темных, кривых и горбатых улочек, ему нужно было утратить свою собственную внутреннюю гармонию, заблудиться в своих чувствах. Лишь страшной ценой убийства он обретает способность отличать клевету от истины, преданность от замаскированного предательства, кажущееся от сущего. И это знание жестокой правды жизни приходит к Отелло не в результате постижений разума, а через страшные муки сердца.

Духовный кризис сделал Гамлета ясновидцем.

Сердечный кризис ослепил Отелло.

Разум, усомнившись в старых идеалах, обнаружил их несостоятельность и вышел к новым истинам.

Чувство, потеряв веру в идеал, пришло в отчаяние, низвергнуло последние остатки разума в пучину ничем не управляемых страстей и сотворило зло.

Мозг Гамлета, познавший дисгармонию мира, был мощным субъектом действия. Сердце Отелло, полное гармонии, становится объектом действия. Действенную же роль берет на себя ненависть Яго.

В трагедии «Отелло» субъект действия — воля и ум Яго. Он наступает, он философствует. Его цель — разрушить душевный мир Отелло, последнюю цитадель ненавистной гармонии.

Яго вливает в уши Отелло яд клеветы, он подобен Клавдию, сразившему ядом короля Гамлета. Но теперь струпьями покрывается не тело, а душа. Струпья любви — вот что такое ревность мавра. Это чувство было ему незнакомо. Отелло признается, что не мог бы «жизнь заполнить ревнивыми гаданьями». Об этом же говорит и Дездемона:

Отелло — умница и не похож
На пошляков-ревнивцев.

Но как только мавр поверит в то, что говорит ему его «верный друг», «тогда прощай любовь, прощай и ревность». Наступит хаос. Жизнь станет застенком. Рухнет душевный покой, и из горла вырвется страшное: «Крови, крови, крови...»

Ревность Отелло — не безосновательная придирчивость мужа к жене, встречающаяся в быту и достойная только осмеяния и порицания. Ревность Отелло имеет совсем иную природу.

Она должна быть понята как жесточайшая сердечная мука, сниженная параллель к духовным страданиям Гамлета.

Если безумие — антипод разума, ревность — антипод любви. Но смятенная мысль может, ломая былую устаревшую логику, выбраться к новой истине. Бешенство страсти никогда не найдет дорогу к правде чувств. Ревность Отелло — выражение неосознанной и поэтому самой болезненной дисгармонии, она разрушительна по самой своей природе. Она не иссякнет, пока не выхлестнет всю свою исступленную силу, пока не разобьет душу своего носителя.

Почти легендарный человек, пришедший в цивилизованный мир из сказочной Африки, собрание всех возможных доблестей, Отелло сотрясается в пароксизме злобы, которую разжег в нем Яго, — человек, порожденный вывихнутым веком. Теперь люди, подобные Яго, все чаще одерживают верх, а титаны, как подрубленные столетние дубы, падают один за другим. Клавдий скосил короля Гамлета, Яго доканал Отелло.

При этом враг Отелло не идет ни в какое сравнение с врагом Гамлета. Яго сопоставим только с Ричардом Глостером, но злобного герцога по кровавой стезе ведет убежденность в праве на престол, для Яго же нелепо самое понятие «права». Пафосом его злодеяний является волчий инстинкт завоевателя, понявшего, что пришли его времена. Свои сложнейшие интриги Яго плетет с поразительной уверенностью в собственных силах. Пусть генерал победно ведет свои каравеллы по широким водам Адриатики, зато Яго — искуснейший лодман в сложнейшем лабиринте грязных и темных канальчиков Венеции. Он — хозяин нового времени.

Глянем в «зерцало театра» — оно крупным планом покажет лицо Яго. На сцене Акакий Васадзе — лучший из всех виденных нами исполнителей этой роли.¹ Этот Яго уже истошно кричал под окном Бранбанцио, учил уму-разуму Родриго, чинно прислуживал своему генералу в сенате и сеял раздор между Отелло и Кассио. И вот теперь он наедине с самим собой. Без свидетелей, без надобности играть во что-то. Яго — Васадзе отстегивает шпагу, втыкает ее в пол, снимает остроконечную шляпу и небрежно бросает ее на эфес, скидывает широкий плащ и растилает его на бочках. Кажется, что это актер пришел к себе в уборную и разоблачается, чтобы отдохнуть. Яго действительно искусный лицедей. И лицедейство ему необходимо не для того,

¹ Грузинский театр им. Ш. Руставели. 1937.

чтобы возвысить свою личность, а для того, чтобы, наоборот, скрыть ее значительность. Сев у бочек, запрокинув голову и широко разбросав руки, он погружается в свои думы, и по тому, как он говорит о своих планах, становится ясно, что перед нами не мечтатель, а человек практики, которому мысль нужна лишь для того, чтобы претворить ее в дело. Сгорая от нетерпения, Яго развивает свои планы. Неумная потребность деяний, а точнее — воинственная жажда разрушения охватывает его душу. Какая жестокая радость — разбить, растоптать, разрушить исключительное, нарушающее «правила жизни». Яго в самозабвенном восторге, голос его звенит. Он один и может не скрывать своего яростного азарта. Яго — мыслитель в восторге от Яго — д е я т е л я. Один направляет, другой действует. Отличные собеседники, им больше никого не нужно.

Яго силен, когда одинок, ибо всякий другой человек уже свидетель, уже возможный доносчик, и с ним нужно хитрить, притворяться. Нужно корчить из себя добродетельного человека, достойного друга Отелло.

О, этот мавр! Яго — Всадзе почти взвыл от ненависти и пребольно укусил себя за палец. Он низвергнет этого блаженного мужа в пучину страстей!

Какова причина этой страшной, испепеляющей ненависти Яго и Отелло?

Задернем занавес и погрузимся в чтение Шекспира.

Этот вопрос задаст сам Отелло. Обманутый, сраженный, убивший Дездемону, он спросит:

...с какой он целью
Моей душой и телом овладед?

И ответа не последует. Яго и сам не может объяснить причины своей ненависти. Но, конечно же, дело не в том, что он обойден по службе, и не в ревности к Отелло, который якобы обнимал жену Яго — Эмилию. Все это Яго говорит лишь для того, чтобы подстегнуть себя, разжечь злобу, дать ненависти хоть какое-нибудь житейское оправдание.

По существу же ненависть Яго ни в каких житейских оправданиях не нуждается. Рушатся старые устои жизни, распадается «связь времен» — таков объективный неумолимый ход самой истории, и Яго (их имя — легион) призван способствовать этому разрушительному процессу. Девятым валом вздымается «море бедствий», и на гребнях этих мутных волн взмыл вверх Яго — вот откуда его сила и гонор.

Он жаждет утвердить себя в этом мире и почувствует себя победителем только тогда, когда померкнут старые светочи и будут вконец опозорены все прежние «заветы и запреты», связывающие по рукам и ногам новые силы.

И Яго добивается своего. Еще совсем недавно мавр говорил о жене: «Я в ней уверен как в самом себе», а ныне он, не протестуя, выслушивает такие чудовищные слова:

Мильоны спят на проходных дворах,
Которые зовутся брачным ложем.
Вам легче: вы без розовых очков.

Как же удалось Яго подорвать самую основу натуры Отелло — его веру в человека?

Дело в том, что, открывая Отелло «правду», он вырастает в глазах последнего как человек, как прямодушный, самоотверженный друг. Став «стражем чести» мавра, он вызывает у него полнейшее доверие. В поступках Яго Отелло видит подтверждение истинности его собственных благородных воззрений. Злейший идейный противник кажется ему единомышленником.

И когда мавр бросится на колени и поклянется богом отомстить за измену, то рядом с ним упадет на землю и верный Яго. Исступленным голосом, перекрикивая Отелло, он вторит его священной клятве, он готов по приказу «оскорбленного Отелло» свершить все, «вплоть до пролитья крови». Так стоят они рядом на коленях — великий человек и низкий лжец — и молятся одному богу.

До последней минуты Отелло верит Яго — убив Дездемону по его прямому навету, прикончив ее так, как подсказал мерзавец («Лучше задушите ее в постели, которую она осквернила»), Отелло остается неколебимым в этой вере. Кошунственно звучат его слова, произнесенные над трупом только что задушенной жены: «Яго высокой нравственности человек. Враг мерзости».

Так Шекспир сурово казнит Отелло за его слепоту.

Гамлет, желая определить высшее достоинство человеческого характера, говорит другу Горацио: «У тебя есть цельность». Но слова эти имели декларативный смысл — образ Горацио намечен эскизно. В полной мере их оправдывает натура Отелло, действительно отличающаяся замечательной цельностью.

История жизни Отелло «от детских дней до нынешней минуты», описанная им самим в речи перед сенатом, сразу же придает образу героя эпическую силу. Носителем высоких человеческих достоинств Отелло проходит через всю пьесу, не теряя

своего величия и в самые страшные часы душевных потрясений. Даже после того, как он стал убийцей, о нем говорят с уважением: «Этот пылкий бедный человек».

Воинский пыл Отелло полон высокого рыцарства и благородства. Войско Отелло — это не армия наемников и грабителей, как обычно бывало в хрониках Шекспира. Это войско — символ боевой, деятельной природы Отелло.

Ныне «покой» и «душевный мир» покинули генерала; трагически расставаясь со своим дивным прошлым, он мысленно прощается и со своими воинами. «Пернатые войска» Отелло — это его молодость, его мужество, его готовность всегда вступить в защиту блага.

Прощайте, оглушительные пушки!
Конец всему — Отелло отслужил.

Теперь он не может жить по-прежнему: рухнуло счастье, рухнула любовь.

Беззаветно любили друг друга Ромео и Джульетта, но их чувство лишь запылало и тут же было погашено. Любовь Гамлета оказалась оскверненной, кроме того, скептическая натура принца не слишком располагала к лирическим излияниям.

Любови страстно отдается и любовью венчает свою жизнь только Отелло. Его любовь — торжество гармонии.

Люблю тебя, и если разлюблю,
Наступит хаос.

Гармонические идеалы живут не только в сознании Отелло, но, прежде всего, в его сердце. В этом их сила: завладев эмоциями человека, самым его существом, идеал становится абсолютным. Для того чтобы разрушить гармонию Отелло, надо разбить его сердце. Вошедшее в кровь только кровью и может изойти. Яго это знал и на это рассчитывал, уверяя Отелло в неверности Дездемоны.

Нелегко было подорвать эту твердыню веры. Но теперь страсть, точно сорвавшийся с горы камень, круша все на своем пути, понесла Отелло в бездну.

Сказалась негативная сторона того, что мы назвали «цельностью природы» мавра. Неколебимость суждений, ум, живущий в ладу с сердцем, — прекрасны, когда представления о мире находятся в соответствии с реальностью. Если же убеждения остались прежними, а жизнь изменилась, то «цельность природы» может трагически подвести ее обладателя.

Отелло потому и попадает в сети хитроумного негодяя, что чужд сомнений и колебаний. Истина для него — данность, не нуждающаяся в проверке. «Я жажду ясности», — говорит Отелло, и, как это ни парадоксально, именно эта «ясность» мироощущения толкает его в пропасть. Правда, в какой-то момент Отелло призывает самого себя: «Не поддавайся этой помрачающей боли без проверенных сведений». Но уже слишком поздно: в душе воцарилась мгла, чувства и разум в смятении. Из груди его рвутся стоны, земля уходит из-под ног. Теперь Яго может ликовать:

Хвалю, мое лекарство. Действуй, действуй!
Так довят легковерных дураков.

И все же победа Яго оказывается неполной, неокончательной. Разрушив гармонию в душе Отелло, Яго в силу скудости собственной души не знал, что и разрушенная любовь может существовать, ибо глубокими корнями своими вросла в самые недра этой монолитной и могучей природы. Любовь Отелло неистребима. Она продолжает жить в сердце, пылающем ненавистью. Ненавидеть то, что ранее было любимо, тяжело. Ненавидеть то, что любимо и сейчас, — страшно. Две одинаково мощные силы смертельно терзают душу Отелло. И чем больше разгорается ненависть, чем быстрее события идут к роковому концу — убийству Дездемоны, тем острее мука от сознания теряемой любви. И тем сильнее заявляет о себе любовь.

Ею полны слова Отелло, сказанные за минуту до того, как его руки сомкнутся на горле спящей Дездемоны. Отелло целует любимую.

О чистота дыханья! Пред тобою
Готово правосудье онеметь.
Еще, еще раз. Будь такой по смерти.
Я задушю тебя — и от любви
Сойду с ума. Последний раз, последний.
Так мы не целовались никогда.

Сейчас умрет Дездемона, но не умрет любовь.

Любовь к Дездемоне несла в себе гармонию. Поэтому в руинах души Отелло вместе с любовью сохранялась и приверженность идеалу, уродливо обернувшаяся ненавистью.

Яго делал ставку на то, что вызовет у Отелло низкие чувства, которые полностью захлестнут сознание мавра. Но и в самом омуте злых страстей Отелло не покидала тяга к чистому, светлому началу жизни. Яго полагал, что пробудил

в Отелло только грубое животное начало, и не замечал, что одновременно вызвал в мавре острейшую ненависть к грубым животным инстинктам. Нелепо уверовав в порочность Дездемоны, Отелло с отвращением говорит о похоти и грязи, которыми она запачкала себя.

Страшные слова, брошенные в лицо безвинной женщине, свидетельствуют не только о безумной слепоте и несправедливости Отелло, но и о его ненависти к низости и грязи. Очернив в глазах Отелло Дездемону и Кассио, Яго надеялся сделать мавра своим «единоверцем». Но он никак не предполагал, что ожесточит Отелло против зла, пробудит в нем грозную воинственную силу.

«Козлы и обезьяны»,— кричит Отелло на посланцев Венеции. И в этих безумных словах есть истина, ибо «жемчужина Адриатики» таила в себе не только благо, но и великое зло, до сих пор неведомое мавру.

Чистота души Отелло, его жажда гармонии и света рождает в нас сочувствие к нему. Вместе с тем мы не можем забыть о том, что Отелло не только жертва Яго, не только страдательное лицо. Он еще и жестокий мучитель Дездемоны. Трагический герой несет на себе тяжкий груз вины. Ни один герой Шекспира не совершает столь тяжкого преступления—убийства самого дорогого ему существа. Отелло-жертва и Отелло-палач—эти два аспекта образа трагически скрещиваются, и поэтому герой вызывает не только сочувствие, но и осуждение. По мере того как разгорается в нем пламя разрушительных сил, мы все чаще начинаем смотреть на него глазами испуганной, смятенной и даже возмущенной Дездемоны.

И все же нравственное оправдание Отелло перевешивает его осуждение. Ведь, убивая Дездемону, он субъективно казнил зло, предательство, ложь. Убивая Дездемону, он душил Яго. И платил за свершенное самой высокой мерой страданий.

Но ему суждены еще большие муки, чем боль по утраченному счастью. Он должен узнать о невиновности Дездемоны.

Это суровая кара, которой гуманизм подвергает своего слишком легковверного сына. Ныне нет «кажущегося», есть только «сущее»: «добрый Яго»—злейший враг, мертвая Дездемона—живой нетленный идеал.

Но в жертву этому знанию Отелло невольно принес любимую и поэтому должен казнить себя.

С сознанием содеянного зла он жить не может и, по существу, умирает еще до того, как совершает акт самоубийства. Но

в последние секунды существования он возвращается к самому себе, к своей вере в человека. А затем — короткий расчет с жизнью. Отелло неожиданно вспоминает:

.. Как-то раз
В Алеппо турок бил венецианца
И поносил сенат. Я подошел.
За горло взял обреза-ца-собаку.
И заколол. Вот так.

В спектакле лондонского театра «Олд Вик» (1964) Лоренс Оливье произносил последнюю строку, не отрывая взора от мертвой Дездемоны, лежащей на его левой руке, и на словах «Вот так» сильным жестом свободной руки прижал браслет с уже отстегнутым металлическим шипом к виску и глубоко вдавил острие в голову. Смерть наступила мгновенно, но все же он успел сказать слова о прощальном поцелуе и прильнуть губами к губам любимой. И, падая, увлек за собой тело Дездемоны, рука которой сделала широкий полуоборот в воздухе и легла ему на грудь. Так, обнявшись, они и застыли. Свидетели этой сцены тихо удалились. Сухо щелкнул дверной замок. Наступила полная тишина. Луч сценического прожектора стал медленно сужаться, пока не остался небольшой, но яркий нимб — вокруг двух обнявшихся тел...

Умирал Отелло, казнили Яго, но на этом история их вражды не кончалась.

Шекспир разъял в своей трагедии организм человечества и обнажил непримиримые, жесточайшие антагонизмы, таящиеся в самых недрах нового общества.

Возникла необходимость открыть первопричины зла.

ТРАГЕДИЯ ДУХА

«Король Лир» воистину коронует великую трилогию Шекспира, сосредоточивая в себе поэтический и философский опыт двух других знаменитых трагедий драматурга.

У Гамлета душевное потрясение проясняет разум. Личное страдание — первая ступень лестницы, ведущей к постижению катаклизмов века.

У Отелло жестокая сердечная боль захлестывает сознание. Вступив на стезю страданий, Отелло спускается в «адское пекло своей ревности» (К. Станиславский).

Отелло и Гамлет — антиподы.

Главная черта принца Датского — пронзительность; благодаря ей Гамлет прозревает истину. Главное психологическое свойство Отелло — доверчивость, не подвергаемая проверке разумом.

Король Лир в известном отношении синтезирует муки сердца Отелло и духовные прозрения Гамлета. Происходит слияние оскорбленного чувства и возмущенного сознания.

Ощувив на себе удары нового жестокого и лживого века, Лир сближается с венецианским мавром. Он переживает «трагедию сердца». Совершая же путь от раздумий над собственной драмой до постижения причин мирового зла, король Лир сближается с Гамлетом. Он переживает «трагедию сознания».

Но духовный мир Лира содержит в себе не только черты углубленной интеллектуальности Гамлета и напряженной эмоциональности Отелло; он, этот мир, небывало богат личным опытом героя. Всемогуший и долголетний властитель беззаконного общества сам становится его жертвой, а затем, после прозрения, его страстным обличителем. Этот сложный комплекс переживаний и раздумий мы и называем «трагедией духа».

«Король Лир» в высокой степени отвечает пушкинскому определению сущности трагедии. Здесь связующие нити между «судьбой человеческой» и «судьбой народной» проходят через все произведение. Гамлет, занятый в своих думах общечеловеческими судьбами, о судьбе народа особо не задумывался. Упоминание о привязанности народа к принцу и его собственное уважительное отношение к «мужикам» дела не меняет. Сочувствуя народу, Гамлет в прямые контакты с ним не вступал (беседа с могильщиками носит случайный характер). В «Отелло» тема народа вовсе отсутствует, ее отголосок можно уловить лишь в патриархально-эпических воззрениях и морали самого Отелло.

Трагедия о короле Лире вся овеяна духом народности. Здесь сам король попадает в положение бездомного голяка и начинает смотреть на мир с позиций обездоленных. Страшным символом доведенного до отчаяния бедняка становится фигура сумасшедшего Тома. Нищим слепцом бродит по дорогам страны познавший жестокую правду века старик Глостер. В колодки, как бунтарь и смутьян, забит благородный Кент. Здравым народным смыслом пронизан язвительный ум шута.

И вся трагическая история о короле Лире восходит к древней эпической саге.

«Король Лир» — наиболее человеческое произведение Шекспира. Страдания Лира, жестоко обманутого старшими дочерьми, так же как и страдания Глостера, преданного сыном Эдмундом, — живое человеческое горе. Виновный в «царском гневе» Лир, испив всю чашу страданий и пройдя все стадии раскаяния, вызывает большее сочувствие, чем любой другой герой Шекспира. Гамлет прежде всего вызывает интерес к своему духовному миру, тут сочувствие мукам героя — не самое главное. Что же касается Отелло, то наше сострадание к нему неотделимо от осуждения. В ином положении находится король Лир: мы испытываем острое сочувствие к его бедам и учимся его мудрости. Эмоциональный и интеллектуальный планы здесь слиты.

Путь короля Лира — от потрясения к прозрению, от горестных семейных разочарований к великим духовным открытиям. Этот путь огромен и крут: от наивысшей точки бытия — в самую его пропасть. Он теряет корону, семью, верную гвардию и лучшего друга. Он познает собственную вину и коварство тех, кому он верил. Это разрывает его старое сердце. Он воочию видит бедствия своего народа, и это жестоко ранит его мозг.

Король выброшен ночью в холодную степь, его сбивают с ног безжалостные ветры, заливает дождь, и кажется, нет более жестокой судьбы, чем Лирова. Но еще более трагично ее завершение, когда старый король выходит с мертвой Корделией на руках и кричит миру, людям: «Вопите, войте, войте! Вы из камня!»

Бесспорно, «Король Лир» — самое трагичное произведение Шекспира. И его катарсис пронизан духом героического: в сверхчеловеческих страданиях открываются источники великой духовной энергии, и герой из бездн падения восходит к высотам человеческого духа и познает истину бытия. Злобные мойры свершили свое темное дело, но из мира стенаний и слез чудом вырастает мужество сопротивления, и во всем своем грозном величии из недр трагедии поднимается идея Возмездия.

Завершая «трилогию», эта трагедия обнажает причины царящего в мире зла. Она потрясает, приводит в отчаяние и в то же время крепит сопротивляемость человечества.

Наконец, «Король Лир» может быть признан самым грандиозным произведением Шекспира: по своим временным и пространственным масштабам и по полифонической сложности построения оно не знает себе равных.

Время этой трагедии огромно — его корни уходят в легендарную древность, самое действие относится к средневековой поре, но, по существу, речь идет о жизни, современной Шекспиру.

Необозримо и *пространство* трагедии — с высот королевского трона оно сферическими кругами спускается на феодальные земли, затем ширится, охватывая степные просторы, юдоль бедняков и, наконец, достигает берегов моря и выходит на мировые просторы.

Многопланово действие трагедии — тема короля Лира со всеми сложнейшими ее ответвлениями перекликается с темой семьи Глостеров. События личной судьбы главного героя перерастают в конфликты всечеловеческой истории.

В нашем представлении «Король Лир» имеет четырехчастную форму построения. Эти части — «Патетическая», «Драматическая», «Трагическая» и «Финал» с доминантными темами — «Прозрение» и «Возмездие».

«Патетическая» часть начинается с нескольких реплик, сказанных простым разговорным тоном. Беседуют граф Кент и граф Глостер, за спиной последнего — его внебрачный сын Эдмунд. Экспозирован «исход» трагедии и ее главный «злодей».

В резкий контраст с этим житейским эпизодом вступает патетика «официального» действия: торжественный ритуал раздела королевства. Совершается акт сошествия с престола. Хотя Лир говорит о том, что хочет снять «ярмо забот» со своих «дряхлах плеч», эти слова — дань красноречию. Сил в старике еще много.

Земли королевства отмерены в точных долях, пусть дочери произнесут свои «клятвы любви». Начинает Гонерилья. Ее признание — раздутый риторический эвфуизм, нагромождение пустых метафор. Но ухо Лира не слышит фальши. Король принимает и напыщенную риторику Реганы. Очередь за Корделией: что скажет младшая, любимая дочь? И следует знаменитый ответ: «Ничего, милорд».

Но прежде чем бросить эту дерзость в лицо королю, Корделия, слушая лживые клятвы сестер, сказала про себя: «Любовью я богаче, чем словами». И ее ответ королю — открытый протест против самой дворцовой помпы, против публичности изливания дочерних чувств и грубой их «оплаты по заслугам».

Не уличая напрямую сестер в криводушии, Корделия делает это, назвав себя «прямодушной». Прекрасное, любимое Шекспиром слово, которое он в 66-м сонете требует не путать с простотой.

Но Лир оглушен собственным величием и не различает интонации человеческих голосов. Он грозный страж извечных, неколебимых законов и готов свирепо покарать каждого, кто их нарушит. На Корделию и вступившегося за нее Кента король обрушивает яростный гнев. Старому боевому другу брошено: «Подлец! Изменник!», «Низкий раб!» Любимой дочери сказано: «Ты лучше не являлась бы на свет, чем раздражать меня!» Корделия проклята. Кент чуть не зарублен, и оба изгнаны.

Внять словам Кента — значит усомниться в своей мудрости, согласиться с тем, что устами короля глаголет не только истина. Этого Лир не сделает. Вот его ответ Кенту:

Ты убеждал нас слову изменить,
Чего за нами раньше не водилось.
Ты воюю нашу с мыслью разлучал,
Что не мирится с нашею природой.

В четырех строках король четыре раза говорит о себе во множественном числе. Он мнит себя владыкой мира, выступающим от имени Вечности.

С престола он сходит победителем. Кажется, за всю свою долгую жизнь он никогда так грозно и величаво не подтверждал законов, которыми держится мир: да возлюбят чада отца своего и да покорится подданный государю. И да пребудет навеки, до последних дней своих, на вершине жизни Король!

Пусть Лир снял с себя корону: он — король, и слово его свято. Но Лир слеп в эти минуты. На самом деле тут торжествует не истина, а произвол, деспотическая воля, покинувшая пределы здравого смысла.

Ложь и правда сложно переплелись в этой могучей натуре: изначальные, справедливые законы жизни узурпированы Лиром; действуя как будто от их имени, он сам же их жестоко попирает; при всем величии своем дает право назвать себя «беспутным деспотом».

«В Лире действительно сильная натура,— писал Н. А. Добролюбов,— и общее раболепство перед ним только развивает ее односторонним образом — не на великие дела любви и общей пользы, а единственно на удовлетворение собственных, личных прихотей. Это совершенно понятно в человеке, который привык считать себя источником всякой радости и горя, началом и концом всякой жизни в его царстве».¹

¹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 52.

Все запутано и в сознании самого короля, поэтому «он переносит прямо на свою личность весь тот блеск, все то уважение, которым пользовался за свой сан».¹

Шута не было в сцене сошествия с престола; будь он рядом, он назвал бы поступки Лира «глупостью». Но Лир не глуп: это глумится и смеется над ним история.

То, что выглядело триумфом легендарного короля, на самом деле было лишь монументальным представлением, в правду которого верил лишь сам протагонист; его же партнерши, как только ритуал завершился, снимали с себя маски и заговорили своими голосами. О возлюбленном отце и великом монархе было сказано, что он «сумасброд», страдает вспышками старческой раздражительности, что необходимо оградить себя от его своеволия.

Эпическое бытие столкнулось с реальной действительностью, и король Лир сразу стал «тенью короля Лира». Но сам он этого не ощущает и настроен на привычный лад — ведь он по-прежнему носит звание короля, при нем сто рыцарей — его войско и двор, рядом, как всегда, веселящий шут, а новый слуга (переодетый Кент), назвав себя Человеком, исповедует ту здоровую и честную мораль, на страже которой Лир, по собственному убеждению, стоял всю свою жизнь. И если слуга Гонерильи назвал его не королем, а «отцом герцогини», то за это ему поделом всыпали, и снова все как будто встало на прежнее место. Королю еще невдомек, что сто рыцарей — лишь видимость силы, а остроты шута только с виду веселы, что же касается честной морали Кента, то он выражает ее не открыто, от своего имени, а скрыв лицо под маской незнакомого человека.

Королевская «патетика» пронизывает поведение Лира и его сотни. Это было отлично передано в знаменитом спектакле Питера Брука (1964).

Вот они ворвались горластой ватагой в замок Гонерильи — молодец к молодцу. Король, их вожак, возбужден от быстрой езды, в руке плетка; сбросив королевское облачение, Лир (Пол Скофилд) даже помолодел. Он бьет плетью по столу — пора обедать! — и валится в кресло. Кто-то из ратников, повернувшись спиной к королю, пыхтя, стаскивает с него сапоги, другой локтем вытирает стол, остальные уже развалились на скамьях и закатываются, слушая шута. А тот бесцеремонно уселся с ногами на стол и сыплет прибаутками; их горький смысл королю

¹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5, с. 41.

еще не очень ясен, а рыцарям и подавно. В замке стоит хохот. Кажется, это лихой отряд захватил чужое владение и сейчас начнет бражничать вместе со своим вожаком. Веселье в полном разгаре. И вдруг является герцогиня: королю и отцу брошены в лицо резкие слова, его действия названы «замашками» и «выходками», а веселое пиршество — «балаганом» и «кабаком».

Но титаны не дадут себя в обиду. Разгневанный Лир рванул крышку стола, рухнули железные кубки. Не дожидаясь приказа, рыцари пошвыряли скамьи и загрохотали кружками. Лирово войско пошло в поход: ведь на их стороне правда — дочь, повинуйся отцу! А Гонерилья бесстрашно стоит среди этого побоища. Шумом и гамом ее не утратишь. Глаза отца и дочери встретились. Отныне они враги.

Действие вступает в свою вторую, драматическую часть.

Поворот резок и неожидан — только что все весело смеялись над словами шута о том, что король из своих дочерей сделал матерей и, дав им в руки розги, спустил с себя штаны, как вдруг это стало похожим на правду.

Видно, новая владычица британских земель вовсе не шутя говорила о том, что «старикам как детям» и им нужен «легкой строгости» урок. То, что было дозволено королю, недозвоительно престарелому родителю. Не нужна ему и сотня рыцарей — достаточно пятидесяти. И даже двадцати пяти, — добавит вторая дочь. Да и вообще он может обойтись без личной охраны. В замках его коронованных дочерей слуг достаточно.

Отрекшись от власти, Лир полагал навеки сохранить «королевское звание», обрести право на полную независимость. А Гонерилья грозит «принять крутые меры». Разве сейчас не секут розгами бывшего короля? Прав шут: из великого старца хотят «сделать послушного отца». Так «глупости» Дурака стали прозрениями, а королевская мудрость обернулась дурью. Лир потрясен:

Большней, чем быть укушенным змеей,
Иметь неблагодарного ребенка!

Семейное горе велико, и оно не только личное, ведь рвутся самые главные, кровные узы, пошатнулись законы природы, в которые Лир так твердо верил. Подобное он видит впервые. Он шлет проклятия дочери и, захлебываясь слезами, обещает вернуть себе былую мощь. Пока что в жизни им ничего не

пересмотрено: случай с Гонерильей — единичное зло. Вторая дочь, несомненно, восстановит правду!

Но то, что не хочет признать типичным король, уже давно завладело миром. Об этом говорит Глостер: «Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми».

Но если история сыграла злую шутку с державным отцом, то с отцом рядовым она была еще неумолимей. Лир пал жертвой своих наивных, стародавних верований. Глостер же поддался элементарному наговору и, обличая «отцов, идущих против родного детища», сам стал таким отцом, сам готов казнить доброго сына Эдгара и сделать своим наследником злодея Эдмунда.

Так на своем драматическом этапе действие сплелось двойным узлом. Да, семейные связи рушатся не только у подножия трона — под каждой крышей. Глостер винит в этом судьбу — «солнечные и лунные затмения». Но тут действует не злая судьба. Сами люди выворачивают время из суставов и направляют его движение так, как им это выгодно.

Эти люди обладают крепким умом и твердой волей, им смешны «обожравшиеся благополучием» простакки, которые велят все свои беды на луну и звезды. Эдмунд почти открыто пародирует рацею родителя и в два приема загоняет доверчивого брата Эдгара в капкан. Цель у него вполне конкретная — завладеть землями законного наследника.

Но планы у него дня пограндиознее. У новой силы тоже есть порыв.

Приступая к своему низкому делу, Эдмунд восклицает:

Природа, ты моя богиня! В жизни
Я лишь тебе послушен.

Таким патетическим голосом в трагедии пока что говорил только один король, ныне у него появился подголосок. Произнесено то же самое заклинание. Но для Лира природа — это закон бытия, это вселенная, это «веленье звезд». Для Эдмунда же природа сугубо конкретна — это его мозг, его мышцы, его чресла. Это его жажда самоутверждения. Отвергнув «проклятья пережитков» (так именуются законы морали), он дает ход своим силам.

Пусть сетуют блаженные: «Наше лучшее время миновало» (это говорит Глостер). Эдмунд так не думает. Его программная

речь заканчивается по-другому: «Я в цвете сил. Я поднимаюсь в гору».

Нет, это слова не заурядного интригана. В игру вступил сильный противник. Драматизм действия сгущается, и хотя сами беды остаются семейными, ширится позиция битвы. Определяются два резко антагонистических лагеря, сталкиваются яростно враждующие людские типы, индивидуальные судьбы обретают обобщающий смысл. Действие настойчиво движется к всечеловеческим масштабам. Вторая часть великого творения Шекспира вырастает в третью, трагическую.

Подступов к ней несколько. Сначала стычка Кента со слугой Гонерильи Освальдом. Кент обличает этого слизняка со всей мощью народного негодования: «Подлец, мерзавец, блюдолиз... Холоп и хозяйкин угодник... с душонкой доносчика... Гнусный льстец, который готов на любую пакость, чтобы отличиться... Подхалим, которого я избью до бесчувствия...» Это уже не обычная брань, а, так сказать, эпическая.

О, эти лживые льстецы! Как крысы,
Они перегрызают пополам
Святые узы крови...
Что «да» сказать, что «нет», им все равно,
Лишь угодить бы тем, за кем без смысла
Они послушно бегают, как псы.

Возникает собирательный образ, в котором узнаются не только слуги злодеев, но и сами злодеи.

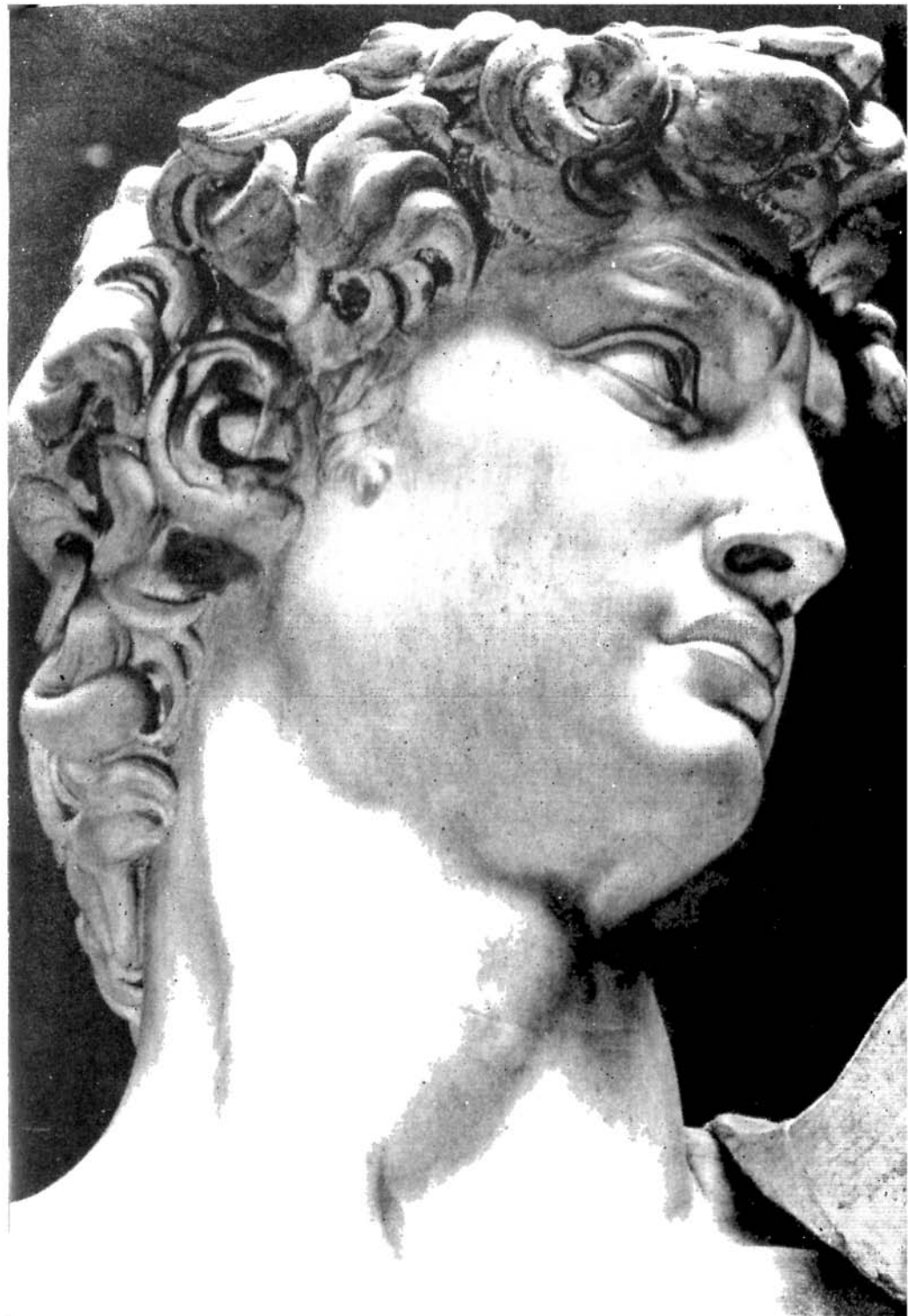
Во весь рост встают друг против друга люди-враги.

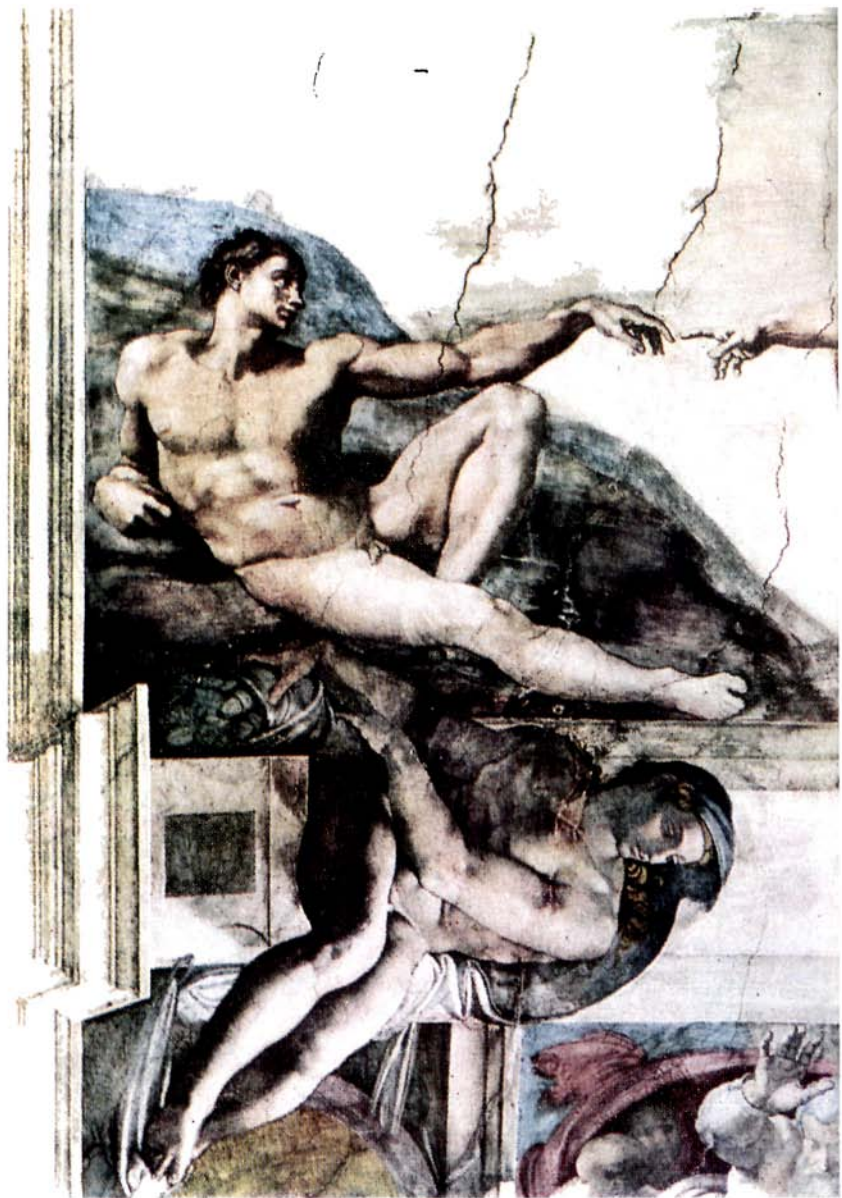
На свете неприязни нет сильней,
Чем между мной и этим негодяем.

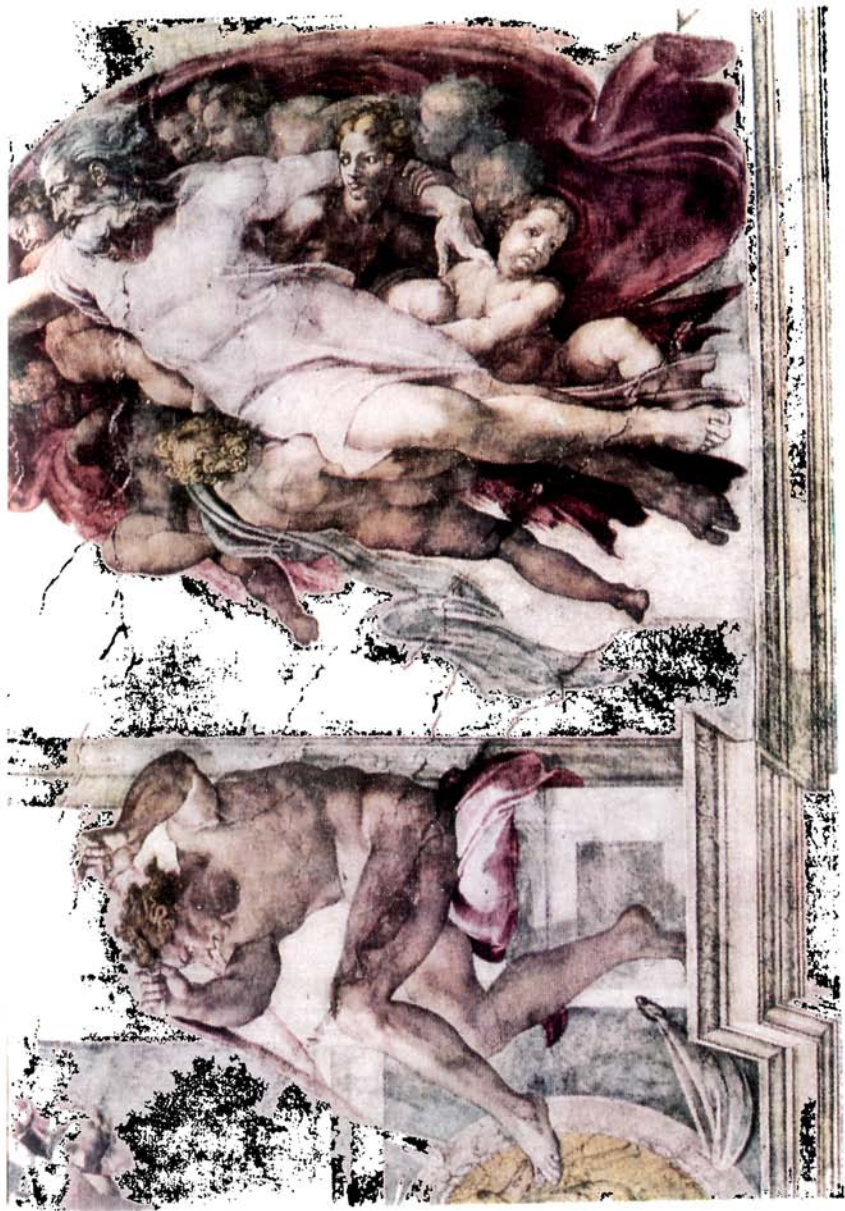
Но истребить этих негодяев в битве «на Саремском поле», как хотел бы Кент, невозможно. Они повсюду. Сила перешла на сторону Освальдов. В колодки взят Кент, этот «двойник особы Лира». Так заявлена трагическая тема попрания человеческого достоинства.

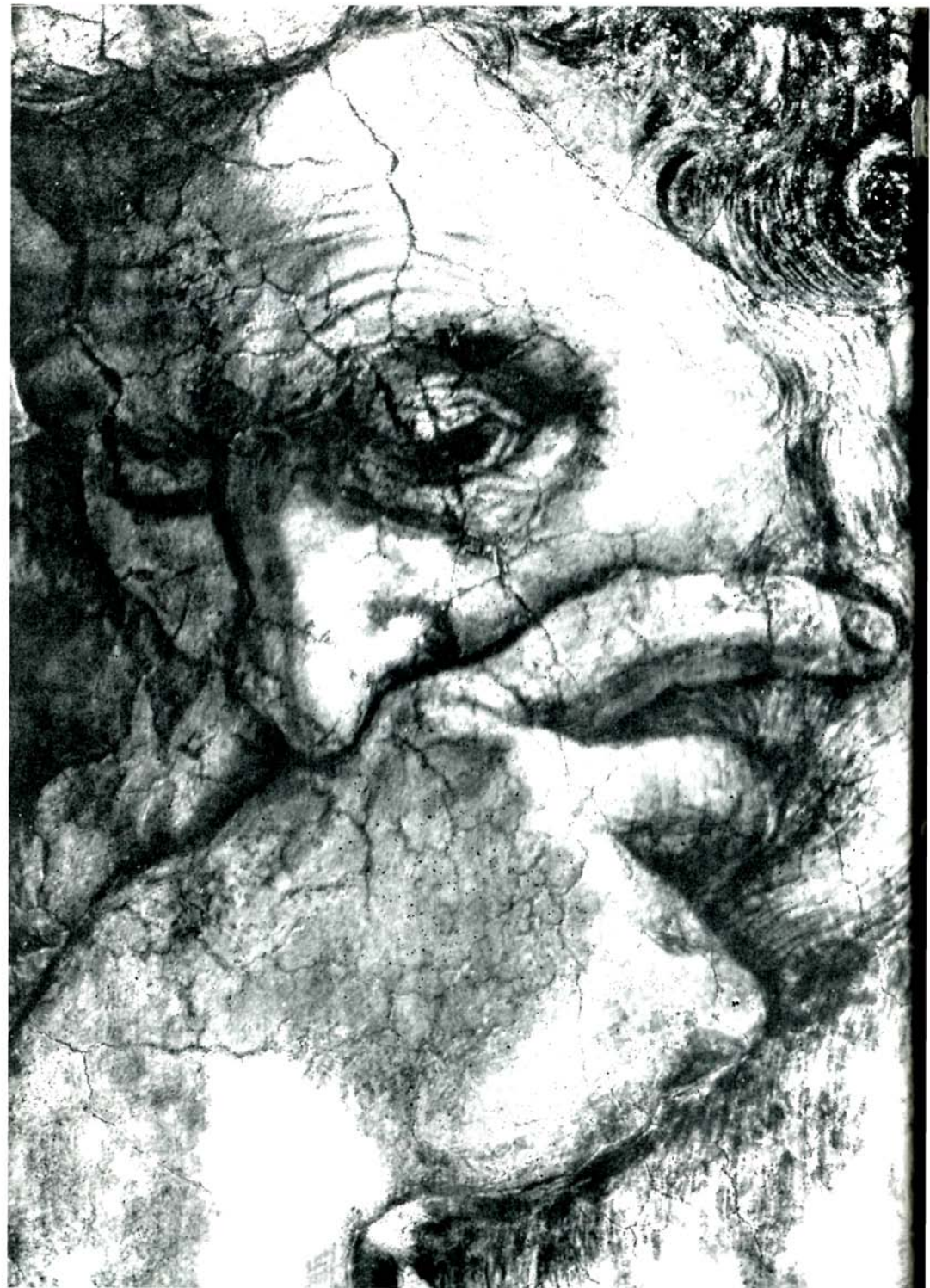
Второе жуткое предвестие трагической части — монолог Эдгара. В действие врывается резко диссонансирующая, холодящая душу нота. Со дна бытия встает фигура юродивого бродяги, устами которого вопиет отчаяние бедняков. Так возникает трагическая тема народного горя.

И, наконец, король видит своего посла, закованного в колодки. Потрясение Лира так велико, что выходит за пределы отцовского горя. Поступок Реганы не просто повторение того,





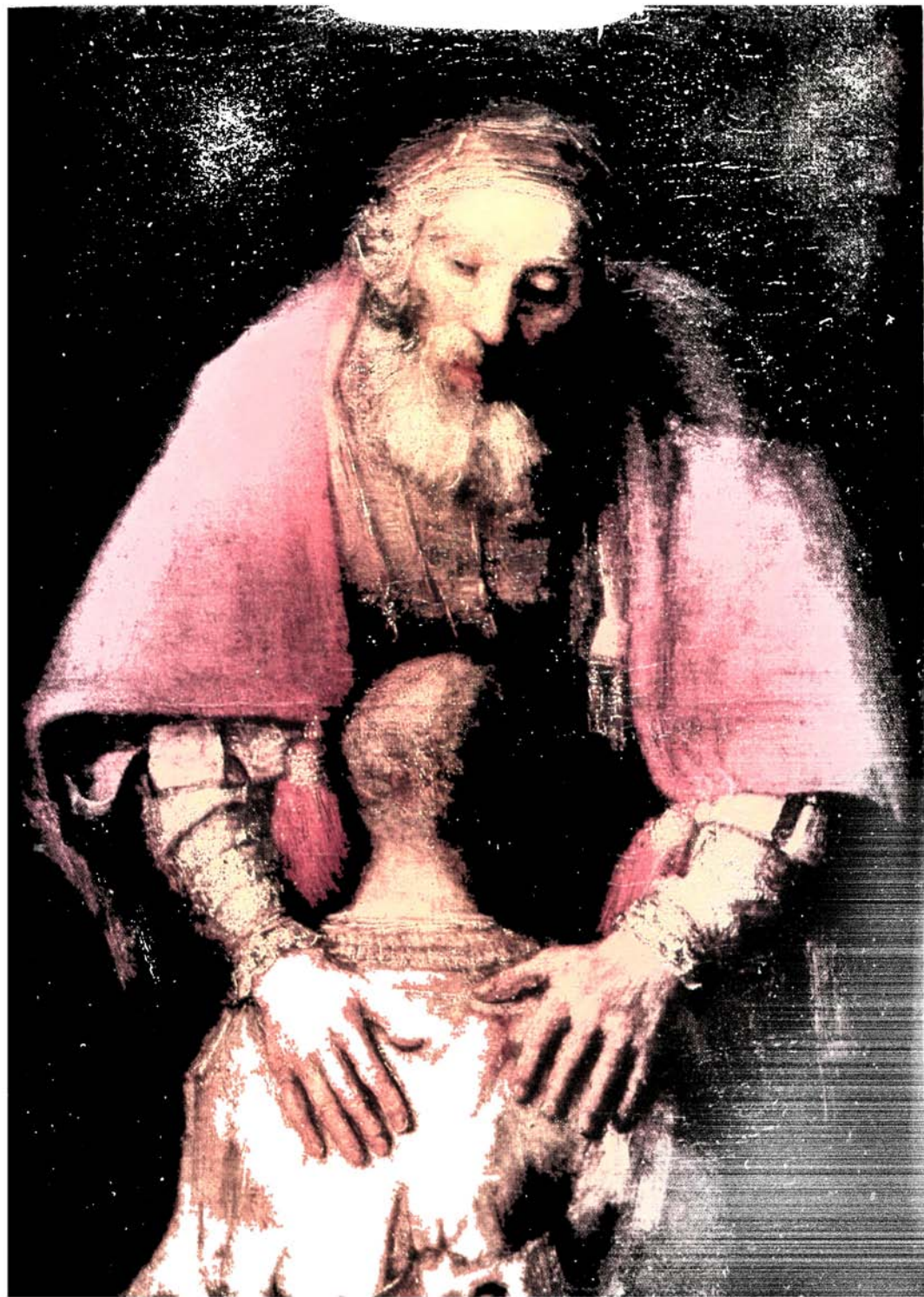












что сделала Гонерилья. Лир уже начинает это понимать. Глядя на колодки Кента, он обороняется, отбивается от ощущения всеобщности зла своими «нет, нет, нет».

Вся сцена идет в лихорадочном ритме. Гнев сменяют надежды, нежность — проклятья. Лир оскорблен и унижен. Его муки нестерпимы. «Ты плоть, ты кровь, ты дочь моя» — в этих криках обнажается человеческая слабость Лира, хотя слабость эта по-своему прекрасна: в ней слышится голос живой человечности.

И в эти минуты, когда у старого короля разрывается сердце, дочери бросают ему в лицо:

Отец, вы стары.
Жизнь ваша у предела. Вам нужны
Поддержка и советы тех, кто знает
Природу вашу лучше вас самих.

«Природа» Лира — в чем она? Дочери мнят, что знают ее. Но они знали только самовластный и вздорный нрав короля. Потрясения нарушили надменный покой его натуры, начала лихорадочно пульсировать мысль. Но куда ей рвануться, где искать истину?

Мысль Лира, как и мысль Гамлета, — «в крови», в собственной крови. Разум выбит из привычной колени, он пошатнулся. «Шут мой, я схожу с ума!»

На этом рубеже великая симфония страстей вступает в свою главную, трагическую часть.

Тональность произведения резко меняется. Действие вырывается на эпический простор. Грозно грохочет небо, но и «человек, как буря, беспокойный».

Реализм отступает перед титанической образностью древней саги. О Лире говорят как о могучем, легендарном богатыре:

Сражается один.
С неустойчивой стихией, заклиная,
Чтоб ветер сдунул землю в океан
Или обрушил океан на землю.
Чтоб мир переменялся иль погиб.

Лир безумен, но его безумие — особого рода. Гамлет притворялся сошедшим с ума; под маской безумия скрывался предельно напряженный ум. Отелло обезумел воистину; Яго добился того, что муки затмили его разум. Сознание короля Лира рушилось от горя, не поддающегося объяснениям разума.

Разум метался в тщетном стремлении понять «логику злодейства». «Шут, я схожу с ума» — вторично сказанные, эти слова были крайним выражением отчаяния.

В потрясенном сознании возникали не мысли, а видения, миражи: мерзкие, злобные дочери. Всему виной они! «Что стало с человеком из-за дочек!» — восклицает Лир, увидев полуголого, безумного Тома. Дочери — источник всех зол на земле.

«Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!» Пусть грозные силы самой природы обрушатся на дочерей. И новый поворот мечущегося сознания: «Нет, я ошибся!» Вся природа, все духи разрушения в союзе с дочерьми и «войском всем набросились на голову седую».

Грандиозный образ бури возникал в постановке Питера Брука.

...Тремя серыми огромными плоскостями выгорожена сцена, — три огромных бурых листа кованого железа спускаются с колосников, они гудят и вздрагивают. В бескрайнем холодном пространстве начинается буря. Залпами мортир гремят небеса, металлическим грохотом наполнен воздух, злобный, свирепый ветер рвет плащи, сбивает с ног. Его мощным порывам можно противостоять лишь всем напряжением тела, пробиваясь головой, отталкиваясь и цепляясь руками. Вот он завертел и пронес по сцене шута, повалил на землю могучего Кента. И лишь чудом стоит старый, теряющий разум Лир — Пол Скофилд.

В потолок театра ударяет его протяжное, бесконечно долгое, во всю мощь легких звучащее «А-а-а!». Этот звук некрасив, дик и однотонен. Так люди кричат от страшной боли. И вслед за криком несутся громкие и гневные проклятья. Грому, молниям и дочерям: всем духам разрушения.

В воспаленном воображении Лира возникают его враги, «гнездилища пороков».

Я не так
Перед другими грешен, как другие —
Передо мной.

Это первый взгляд на самого себя. Первое движение совести. Вместе с ней пробуждается человечность.

Мой бедный шут, средь собственного горя
Мне так же краем сердца жаль тебя.

В спектакле Питера Брука шут, несомый ветром, налетает на еще стоящего на ногах Лира, они хватаются друг за друга, и объятие придает обоим устойчивость. Прекрасная сценическая метафора!

Буря рвет и мечет. И посреди нее пророчествует шут:

Когда попов пахать заставят,
Трактирщик пива не разбавит,
Портной концов не утаит,
Сожгут не ведьм, а волокит,
В судах наступит правосудье...

Но пока что — порядки старые, и все перевернуто вверх ногами. Можете убедиться в этом сами — как бы говорит гениальный драматург, и на секунду приостанавливает сцену бури. Действие переносится в замок Глостера, и черная молния ударяет в старого герцога — его предает сын Эдмунд.

И снова взвизрил смерч. Три мечущиеся фигуры в холодном и страшном пространстве, где глухо рокочет железо и злобствуют стихии. Лир и его два товарища бьются в свирепых тенах вихря, они селятся вырваться из неумолимого потока судьбы, одолеть жестокую власть ветра, а ветер дует, «пока не лопнут щеки», он готов все смести, захлестнуть волю, забить дыхание.

Такая зримая и слышимая сцена бури материализует, динамизирует трагическую поэзию Шекспира: захватывающее, чувственно осязаемое зрелище сильнейшим образом возбуждает воображение зрителей, и совершается переход от конкретности эмоций к духовным постижениям. Говоря о драматической поэзии, никогда нельзя упускать из виду важнейшую — театральную сторону дела.

Вспышки молний освещают весь простор планеты, мир открывается в своей трагической непостижимости, в нелепой бесчеловечности самого миропорядка.

Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды,
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде!

Два полюса мироздания сомкнулись: шутство, испокон веков поражавшее господ горькими истинами выстраданной правды, — и надменное, горделивое самосознание господ, ныне с этой горькой правдой столкнувшееся.

Полунагой безумец Том — не только маска Эдгара. Это жуткий образ трагического бесправия нищеты, физического и духовного порабощения народа, который переходит «из села в село, от розог к розгам, из колодок в колодки, из тюрьмы в тюрьму».

Но не только нищета вгоняет в безумие. В бездну спускаются и с вершин жизни. Эдгар говорит и от имени господ: «Сердцем был лжив, легок на слово, жесток на руку, ленив как свинья, хитер как лисица, ненасытен как волк, бешен как пес, жаден как лев».

В мире хаоса и бесправия, в мире полной бездуховности гибель грозит человеку как таковому.

«Красой вселенной» и «квинтэссенцией праха» называл человека Гамлет. Это философские формулы раннего и позднего гуманизма, они — мысль о человеке, в известном отношении — абстракция. Для Лира человек — реальность, «бедный Том». Для того чтобы познать его, мало о нем думать, надо им стать. «Неприкрашенный человек и есть именно это бедное, голое двуногое животное, и больше ничего, долой с себя все лишнее».

Вот где истина! Отречься от всего и начать отсчет с нуля. Посмотреть на людское море не с высоты королевского престола, а снизу, так, чтобы увидеть самые корни жизни. Именно здесь таится истина. «Что ты постиг?» — спрашивает Лир Тома. И Том отвечает: «Как бесов изгонять и гадов бить». «Я с ним посоветуюсь», — бросает Лир.

В этих коротких репликах двух помешанных таится немало важный смысл, но пока познают истину жизни «сумасшедшие», нормальные ее сотворяют: герцог Корнуэлский велит жестоко наказать старого Глостера, а сын Глостера, готовя отцеубийство, говорит о верности гражданскому долгу.

Нет, не зря хочет безумный Лир посоветоваться с безумным Томом. Надо изгонять бесов и бить гадов!

Бурное дыхание сцены в степи перерастает в напряженность сцены судилища. Здесь — кульминация гнева. Кричат безумные Лир и Том, не умолкает шут, сыплются темные бессмысленные слова, какие-то осколки старинных баллад, проклятия, заклинания, и тут же ясно сказанное: «Клятвенно утверждаю перед этим почтенным собранием, что она пинками вытолкала бедного короля, отца своего». Но теперь уже нет жалоб, нет слез. Зреет решение: «К оружию!»

Сцена суда идет в овине, судят Гонерилью и Регану голяки. Сцена символична, но суть ее не только в том, что тут

низы общества судят его господ. Она полна и иного, горького смысла — тут судят не реальных дочерей, а скамейки, и этот суд безумцев есть лишь трагический нравственный укор. Жестокий, грозный, но только укор.

А рядом, в следующей сцене, идет судилище «во благо государства». Его творят не жалкие изгои, а сами правители страны, и судят они не пустые скамьи. К креслу привязывают реального человека. «Покрепче», — кричит Регана, женщина «с каменным сердцем». Не в воображении, а наяву она рвет его бороду. Не в воображении, а наяву выкалывает ему глаза герцог Корнуэл. Так казнят старого Глостера за его верность другу — королю.

Вся природа театра протестует против показа столь жестокой сцены. В спектакле П. Брука кресло с Глостером в момент борьбы падает на пол, и герцог действует, нагнувшись и заслоняя своим телом жертву. Но восстают и законы человечности. Слуга с пылающими от гнева глазами бросается на герцога и смертельно ранит его. Все же чудовище-герцог успел завершить свое черное дело. Потрясает финал сцены: старый Глостер поднялся с пола и, шатаясь, побрел. Слуги, на которых он натыкался, грубо толкали бывшего хозяина, но кто-то из них, сердобольный, бросил ему на голову тряпку. Тряпка закрыла лицо, а Глостер ее не содрал: у него уже не было глаз.

Старика Глостера вытолкнули в ночь, во мглу. Трагическая часть пьесы достигла своего сильнейшего напряжения и оборвалась. Эдгар снял с себя страшную личину — тема бедного Тома была уже исчерпана. Исчерпал себя и шут — то, что было ведомо ему одному, стало теперь ведомо многим. И о Лире уже было сказано бесповоротно: «Он ума лишился».

Начиная с четвертого акта действие вступает в ту стадию, которую, пользуясь музыкальной терминологией, можно назвать предфиналом. Нарастает «сила правды», и движение, в отличие от трагической части, тут идет снизу вверх.

Опасности таятся на верхах,
А у подножий место есть надежде, —

говорит Эдгар. Таков лейтмотив интродукции к финалу.

В избытке наших сил
Мы заблуждаемся, пока лишенья
Не вразумят нас, —

говорит слепой Глостер.

Спустившись к низинам жизни, постигает правду король Лир. Он вразумляет ослепленного Глостера:

Лир. Видишь, как судья издевается над жалким воришкой? Сейчас я покажу тебе фокус. Я все перемешаю. Раз, два, три! Угадай теперь, где вор, где судья. Видеа ты, как цепной пес лает на нищего?

Глостер. Да, сударь.

Лир. А бродяга от него удирает. Заметь, это символ власти. Она требует повиновения. Пес этот изображает должностное лицо на служебном посту.

Ты уличную женщину плетями
Зачем сечешь, подлец, заплечный мастер?
Ты б лучше сам хлестал себя кнутом
За то, что согрешить с ней хочешь втайне.
Мошеника повесил ростовщик.
Сквозь рубище грешок ничтожный виден,
Но бархат мантий покрывает все.
Позолоти порок — о позолоту
Судья копые сломает, но одень
Его в дохмотья — камышом проколешь.

Шекспир со всей отчетливостью говорит: зло мира — в собственности, жажде власти и богатства.

Действие движется к финалу. Злодеи делают последние ходы.

Совсем недавно было сказано: «Я поднимаюсь в гору», и сказавший это стоит уже почти на самой вершине иерархической лестницы. Предан брат, ослеплен отец (к нему еще и подослан убийца), осталось разделить ложе с Гонерильей, убив ее мужа, или же сойтись с Реганой, благо она уже вдова, а коли сестра загубит сестру, то стать мужем уцелевшей и надеть на свою голову корону.

Поражает быстрота, с которой принимаются преступные решения, заурядность тона, в котором об этом говорят. Решения об измене, об убийстве принимаются мгновенно. На раздумья нет времени, да и нужды в них нет: «выгода» преступных действий очевидна.

Но было сказано:

Отвергнутым быть лучше, чем блистать
И быть предметом скрытого презренья.

Позиция Шекспира резко определена, это уже не скрытое, а явное, негодующее презрение к каменным сердцам, для которых злодеяния — норма.

А для отверженных нормой становится потребность в благодеянии.

Стоило королю Лиру спуститься на дно жизни, и он грозно повелевает:

Богач надменный! Стань на место бедных,
Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка,
В знак высшей справедливости небес.

Подобная мысль рождается и в сознании слепого бродяги Глостера. Отдавая свой кошелек бедному Тому, он говорит:

О, когда бы
Пресытившийся и забывший стыд
Проснулся и почувал вашу руку
И поделился лишним! Всем тогда
Хватило б поровну!

Эта идея равного распределения богатств, наивная и древняя, высказанная еще Аристофаном в его комедии «Богатство» и запечатленная на знаменах народных восстаний средневековья, у шекспировских героев, сброшенных в низины бытия, является подтверждением близости их сознания народному. К этим же народным истокам восходит идея жестокой и немедлительной кары.

Вот мысль!
Ста коням в войлок замотать копыта,
И — на зятьев! Врасплох! И резать, бить
Без сожаленья! Бить без сожаленья!

«Зятья» — это ратная сила дочерей, это власть, государство, это «бархат мантий» и «цепные псы».

Лир в полубреду, он — «ранен в мозг», но в этом мире надо сойти с ума, чтобы обрести истину, и проникнуться идеей грозного, почти апокалипсического возмездия.

Безумный Лир говорит свои речи всегда в повелительном наклонении, он король, он «с головы до пят король», но уже не по сану, а по величию духа своего. Он повелевает от имени постигнутой Истины.

Первая акция возмездия — казнь Эдгаром Освальда, посланного убить его слепого отца. Десницей «деревенщины», от лица «простого народа» творится это возмездие, и Эдгар сожалеет о том, что совершено оно не публично, не на плахе.

Добро набирает силу, оно движется на своих врагов, но действует не из ненависти. Войска Корделии — французская

армия — пойдут походом на полки Гонерильи и Реганы — «из любви, лишь из одной любви, чтоб за отца вступиться».

Трагедия вступает в свой финал с момента пробуждения Лира в палатке Корделии. В ремарке указано: играет тихая музыка.

Музыка для Шекспира — сфера чистой гармонии, ее звуки в финале — аккомпанемент душевному умиротворению. Приходя в сознание, Лир спрашивает: «Что это, солнце?» Звуки мелодии и луч света символизируют торжество поправленной справедливости.

Но светлая картина встречи с Корделией резко омрачается двумя последующими эпизодами: поражением французских войск, в результате которого Лир и Корделия оказываются в плену у Эдмунда, и гибелью злобных дочерей: Гонерилья, отравив соперницу Регану, закалывается. Мир остался невосприимчивым к трагическим урокам.

Новый герой — Эдмунд — завершает свой триумфальный взлет. Его девиз: «Я драться должен, а не рассуждать». Его кредо: «Приспособляться должен человек к веленьям века».

Мудрый Лир теперь уже знает, что обретенное им и Корделией счастье нельзя удержать там, где воцарился Эдмунд. Значит, надо бежать из этого мира. Пусть «весь мир тюрьма» — стены тюрьмы оградят от злодеев:

Пусть нас отведут скорей в темницу,
Там мы, как птицы в клетке, будем петь...
Жить, радоваться, песни распевать,
И сказки сказывать, и любоваться
Порханьем пестрокрылых мотыльков.

Вот что стало с идеалами гуманизма: человек обратился в квинтэссенцию праха, а свободу можно обрести только за тюремными стенами.

И все же, испив всю чашу страданий, Лир «тверд и негибем». Он не уступит добытого идеала. Трагедия духа это не гибель, а торжество духа.

Как осуществление вечной мечты народа о победе правой силы, по третьему зову трубы является рыцарь под забралом (Эдгар) и, бросив вызов в лицо запятнанному с головы до ног Эдмунду, сражает его мечом.

И затем высокая, рвущая душу нота, страшная, как древняя заплачка, как вопль смертельно раненного животного: «Вопите, войте, войте! Вы из камня!» — Это идет Лир с мертвой Корделией на руках. Неумолимое зло настигло героев. Кор-

делия повешена. Лир уцелел лишь потому, что убил убийцу. Горе его безгранично.

Гамлет, столкнувшись с невольным предательством Офелии, отверг свой идеал.

Отелло, заподозрив Дездемону в чудовишной измене, разбил свой идеал.

Король Лир, несправедливо обидев дочь, пройдя дорогой страшных испытаний и осознав свою великую вину, вернул себе Корделию, обрел идеал. Он счастливейший из трагических героев: пусть на краткий миг, но гармония оказалась восстановленной. Однако Лир и несчастнейший из героев: он обрел идеал для того, чтобы тут же утратить его воплощение.

В тюрьмах, казематах, за ста запорами независимый дух все равно остается независимым. Злодейство бессильно разрушить идеал, но тем неумолимей оно к его носителям.

Меркнет свет очей Лира, и через застилающую взор смертельную мглу ему видятся губы Корделии.

Посмотрите, сэр!
Вы видите? На губы посмотрите!
Вы видите?

Не шевельнулись ли они? Не ожила ли Корделия? Не с такой ли желанной верой уходит из жизни великий страдалец? Блаженная смерть.

С «дыбы жизни» Лир сошел, неколебимо преданный идеалу.

Неколебимо, через всю драматическую триаду Шекспир проносит эту святую преданность идеалу и всей силой своего поэтического гения утверждает:

Какой тоской душа ни сражена,
Быть стойким заставляют времена.

ПОСЛЕДНИЕ ТВОРЕНИЯ

После великой «трилогии» Шекспир написал трагедии «Макбет» (1605), «Антоний и Клеопатра» (1606), «Кориолан» (1607). Их герои, обладающие выдающимися человеческими достоинствами, представляли натурами мужественными и прямыми. Но, стремясь к самоутверждению или к счастью, сбивались с истинного пути и, подорвав свои силы, уходили из жизни в разной степени перед ней виноватыми.

Такова судьба Гламисского тана Макбета. Имя его овеяно славой, в воинской доблести ему нет равных, он любим красивой и умнейшей женщиной. Действительно, он «царственный человек», но сознание своей избранности, превосходства над остальными людьми приводит его к злодеяниям. «В душе Макбета загорается желание свою человеческую царственность увенчать королевским саном».¹ Честолюбивые мечты еще жарче пылают в душе леди Макбет. Оправдывается заклинание ведьм — грань меж добром и злом стирается, прекрасное и отвратительное сливаются воедино. Макбет оскверняет себя убийством короля Дункана. Первое убийство влечет за собой последующие. Запятнав душу преступлениями, Макбет погибает как личность. Одиноким и опустошенным, он уже мертв до того часа, как погибнет на поле боя.

Трагически сломленной, хотя и по-иному, оказалась и судьба римского триумвира Антония. Человек авантюрного века, властолюбивый и своевольный, он тоже принадлежит к числу могучих натур. Страсть к Клеопатре еще полней раскрывает лучшие черты характера Антония. Только такое сильное чувство может вырвать Антония из сферы политических интриг и военных авантур и открыть ему глаза на всю бессмысленность погони за властью. Отдаться своему чувству Антоний может лишь ценой измены своему долгу перед Римом, и в этом его трагедия: ведь он воин и государственный деятель. Поражение Антония в борьбе с Октавианом объясняется не только военными неудачами, а главным образом тем, что Антоний во всех случаях жизни оставался человеком, ищущим полноты жизнеощущений. Он уходит из жизни с сознанием своего краха, но и с чувством, что чаша бытия испита им до дна.

Жесточкой трагедией завершается жизнь сурового, неподкупного Кориолана. Непреклонно честный в своих словах и поступках, Кориолан воистину достойнейший гражданин Рима. Но достоинства Кориолана неожиданно становятся преградой между ним и народом. «Красной нитью через всю трагедию проходит мотив величайшего отвращения героя к любой форме лести — на этом и строится вся восходящая линия, развитие конфликта вплоть до изгнания героя из Рима».² Лесть народу — самое ходовое средство демагогов, с помощью которого они перетаскивают на свою сторону римский плебс, — ненави-

¹ А. Аникст. Творчество Шекспира, с. 492.

² Л. Пинский. Шекспир, с. 399.

стна Кориолану. Резкий и неподатливый, он отвергает любые компромиссы, даже в том случае, когда уступчивость необходима — для контактов с массой, лишенной истинных вожаков и готовой избрать себе в руководители этого сурового и неподкупного воина. Гордость Кориолана приводит его к потере чувства ответственности перед обществом, и судьба великого патриота завершается изменой родине и бесславной смертью.

Мрачная атмосфера трагедий Шекспира все более и более сгущалась, пока не достигла полной безысходности в последнем творении трагического периода — «Тимоне Афинском» (1607). Здесь шекспировский герой, познавший всю мерзость людского предательства, обессиленный и отчаявшийся, роняет факел гуманизма и проклинает человечество.

А затем в творчестве Шекспира наступил перелом. Поэт как бы вернулся в лоно романтики. Произведения этого «романтического» периода (1608—1612) богаты сложнейшими трагическими ситуациями и глубоко разработанными характерами, но действие их разворачивается в условных мирах, и развязку здесь определяет не жестокая правда жизни, а истина гуманистической веры. Финалы этих произведений, написанных в жанре трагикомедий, светлы. В «Цимбелине» суровые людские битвы с их коварством и изменами завершаются торжеством добрых сил: «Но мир царит, войне не вспыхнуть вновь». И хотя тональность «Цимбелина» печальна — «для зимы печальные подходят сказки», — грустные события не заканчиваются тут грустной развязкой. Гибельный конец предотвращен: действует целительная сила Времени, умиряющего гнев, и благая Природа, возвращающая людям человечность.

И, наконец, Шекспир создал «Бурю», произведение, которое принято называть завещанием величайшего драматурга и которому девизом могли бы послужить все те же сакраментальные слова: «Быть стойким заставляют времена».

МАНОВЕНИЕМ ЖЕЗЛА

У последнего творения Шекспира грозное название. Пьеса начинается в грохоте и вихрях разъяренной стихии:

Казадось, что горящая смола
Потоками струится с небосвода;
Но волны, достигавшие небес,
Сбивали пламя.

(Перевод М. Донского)

На тонущем корабле мечутся фигуры людей, настал час расплаты за совершенные ими злодеяния. Это постигший тайны магии Просперо начал вершить свой суровый суд. Буря на океане — грозный зачин темы возмездия, которая с неумолимостью апокалипсической силы пройдет через всю драму.

Просперо, герцог Миланский, двенадцать лет тому назад стал жертвой предательства. Отдавшись науке, он передал бразды правления своему брату Антонио, а тот, войдя в заговор с королем неаполитанским Алонзо, замыслил избавиться от Просперо и его младенца—дочери. Они были брошены в открытом море на полусгнившем корабле.

От коварства брата погиб старый король Гамлет. Из-за коварных наветов друга задушил Отелло Дездемону. От коварства детей погибли отцы Лир и Глостер. Из-за коварства друзей с проклятиями ушел из жизни Тимон Афинский. Сколько раз от коварства, измен, неверности людей гибли достойные, сильные, честные! Так случилось бы и с Просперо. Но он случайно остался жив. И может теперь сторицей воздать своим врагам.

Но такова ли цель Просперо? Если бы речь шла только о наказании конкретных врагов, вряд ли понадобился бы столь грандиозный зачин действия. Нет, у Просперо несомненно был какой-то иной, более глубокий замысел, в котором личная месть — лишь исходная ступень к осуществлению некоего огромного плана. Свой замысел Просперо

...определил еще тогда,
Когда впервые вызвал эту бурю.

Таково его собственное признание.

Яростная, воющая буря — это не только увертюра к могучей драме. Это еще и демонстрация космической воли Просперо, безграничности его мощи.

Буря, гремящая над головой короля Лира, была символом возобладавшего в мире зла. Буря, вызванная Просперо, была силой, двинувшейся из лагеря добра.

Природные стихии всколыхнул по приказу Просперо дух Ариэль — воплощение действующей, воинствующей мысли Просперо. Просперо ему скажет: «Ко мне, мой Ариэль. Будь скор, как мысль». И дух ответит своему повелителю: «Я исполнитель мыслей, что прикажешь?» Мы еще не знаем мыслей Просперо, но по тому, что ему нужен такой исполнитель, как дух Ариэль, можно представить себе их тотальный характер.

Просперо, обещавший свободу «духу воздуха», дважды задерживает его, пока он не выполнит всех его поручений.

В чем же они?

В свершении актов возмездия. Вероломство брата открыло Просперо глаза на жизнь, и перед его взором предстала чудовищная картина вероломства, предательства. Из-за жажды власти его брат пошел на убийство; вступив в заговор с неаполитанским королем, лишил родной Милан свободы, и на сторону нового правителя мгновенно перешло большинство друзей и слуг Просперо.

Но знания Просперо о жизни не ограничиваются его личным опытом. Просперо называет себя «первейшим из князей, в науках и искусствах умудренным». Его магические книги — не только сказочный атрибут и свод кабалистических знаков. Книга здесь — величайший источник мудрости. И о ней не говорят: «Слова, слова, слова...» С тех пор, как это было сказано, мысль человеческая совершила гигантский скачок. И новая правда была запечатлена на страницах новых книг. Конечно, Шекспир не говорит об этом напрямую. Но образ сурового Просперо мог возникнуть только как итог всего духовного опыта поэта и опыта времени. Просперо «знал» все, что до него узнали Гамлет, Лир, Отелло и Тимон Афинский. Он мог бы повторить гамлетовское «Мне «кажется» неведомы». Он мог бы, подобно Лиру, провозгласить: «Вы из камня!» Он мог бы вместе с Отелло воскликнуть: «Козлы и обезьяны» и вслед за Тимоном с горечью сказать, что человеческой душой «бесчестье движет».

Свои глубочайшие знания о жизни последний титан Шекспира не декларирует в монологах. Они, эти знания, заявляют о себе в самом эпическом складе образа, в мощи гнева Просперо: Антонио и Алонзо для него не только конкретные враги, они — злые силы мира, наперекор которым чародей поднял весь океан так, что «затрепетал в пучинах сам Нептун».

Конечно, подобное могло произойти только в сказке, в фантазии. Но сам воитель гуманизма не условный, сказочный персонаж. Его характер конкретен. Шекспир оставался реалистом и в своей фантастической драме. Его герой, познавший цену людям, ожесточен, нетерпим и порою груб: даже светлый дух Ариэль может вызвать в нем вспышку гнева, а со звероподобным Калибаном он говорит только языком проклятий. Быть суровым его заставила жизненная борьба, а Просперо борец упорный, решительный и не лишенный практичности. Во

всяком случае, для осуществления своих магических замыслов он отводит точное время: начав их в два часа пополудни, окончить в шесть часов вечера — срок этот устанавливается в диалоге с духом Ариэлем. Любопытная деталь, придающая сказочному сюжету подчеркнуто жизненный колорит.

И все же образ этот обретает масштабность не за счет психологически конкретной обрисовки характера. Если судить о нем с таких позиций, Просперо — бледная тень рядом с поразительно жизненной фигурой Лира. Сила и величие Просперо в могуществе его «магии», в непреложной воле его повелений. Все происходящее в пьесе, судьба ее героев и даже движения стихий и явления духов — все это зависит от воли и мысли Просперо. Он с гордостью и не раз говорит о своем всеилии, чтобы к финалу произнести монолог повелителя вселенной.

Этот монолог заставляет нас вспомнить о другом повелителе духов — светлом лесном божестве Обероне из «Сна в летнюю ночь». Интересно, что слова Просперо тут точно совпадают с тем, что говорил Оберон — об овцах, которые обходят траву, помятую эльфами, о вечернем колоколе, после которого начинаются ночные забавы и пляски. . .

Оба они — Просперо и Оберон — властвуют над всеми сферами мироздания. Ариэль говорит Просперо:

Плыть по волнам, иль ринуться в огонь,
Иль на кудрявом облаке помчаться.
Вели — и все исполнит Ариэль!

Но разве не может те же подвиги исполнить по велению Оберона Пэк? И разве сам Ариэль не подобие Пэка с его искусством перевоплощения? Ариэль также обращается то в пламень, то в нимфу, то становится невидимкой. Да и сам Просперо, подобно Оберону, может стать невидимым. И, наконец, сны, эти главные побудители душевных метаморфоз в комедии Шекспира, — к ним постоянно прибегает и Просперо, усыпляя и пробуждая многих персонажей «Бури».

Сказочный жанр позволял поэту «отрегулировать» судьбы людей и с помощью космических сил вывести героев из лабиринта жизни (веселого в первом случае и мрачного во втором) на истинную дорогу.

Но в свой предзакатный час Шекспир прибегал к сходной образной системе по иным мотивам и с иной, чем в молодые годы, целью. Тогда светлое пантеистическое мировоззрение рождало ощущение гармонии, объективно существую-

шей в самой Природе. Поэтическое воображение выражало радость вступления в жизнь. Бог Оберон был беззаботен и молод, он плясал в кругу эльфов, затевал шалости вместе с Пэком и упивался ароматом цветов.

Теперь все резко изменилось. Мир уже давно не казался цветущим садом. С 1594 по 1612 год Шекспир прошел огромный путь; кажется, что минуло не восемнадцать, а сто лет. Когда-то весело и беспечно брошенная фраза: «Весна всегда царит в стране моей» обернулась страшной эпитафией Тимона:

Здесь жалкое тело лежит, разлученное с жалкой душой.
Не все ли равно, кем я был. Порази всех вас, небо, чумою!
Себя схоронил здесь Тимон, ненавидевший мир и людей,
Пройдя, прокляните его и ступайте дорогой своей.

(Перевод П. Мелковой)

Оставалось только начертать знаменитую Дантеву надпись: «Оставь надежды, всяк сюда входящий», но не над воротами ада, а над «входом в жизнь».

Расставшись с гуманистическими иллюзиями, Шекспир увидел правду. Эта правда, породившая величайшие творения гения, была чудовищной и кровавой. Она трагически попирала истину.

Нельзя убивать людей в погоне за властью,—вопила Истина. Но их убивали — сотнями, тысячами. И это была правда.

Нельзя рушить любовь из-за родовых предрассудков,—вопила Истина. Но любовь рушили, и любовники гибли, и это была правда.

Нельзя, нельзя, нельзя,—продолжала вопить Истина, а правдой были обманы, жестокость, лицемерие.

Измучась всем, я умереть хочу.
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живетя богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем, не стал бы жить и дня.
Да другу трудно будет без меня.

(Сонет 66, перевод Б. Пастернака)¹

¹ Б. Пастернак. Избранные переводы. М., 1940, с. 114.

И вот настало время «покинуть друга». Так неужели же оставить его трагически обескураженным, с выводом о всео-
крушающем торжестве зла?

Исправить жизнь было не во власти поэта, рисовать же ее исправленной, сгладив углы и украсив добродетелью, он не мог. Правда должна была оставаться правдой.

Но он был поэтом, способным творить миры в своей фантазии. В этих мирах он был повелителем. Конечно, он не собирался навевать человечеству «сон золотой» — после «Гамлета» и «Короля Лира» это выглядело бы поэтической фикцией. Новые фантазии имели иную цель, им «пряжей» служили не хрустальные нити лунного света, и необыкновенные события разыгрывались не на зеленых лужайках. Мистерия, которую сотворила фантазия поэта, на этот раз имела своим местом действия пустынный и голый остров. Он походил на плац, где вершат суд.

В «Сне в летнюю ночь» все духи, от паутинки до Оберона, были голосами природы. В «Буре» природа оставалась инертной и молчаливой. Здесь все происходящее имело лишь один источник — повелевающую мысль Просперо. Мысль, которая не подчиняется обстоятельствам жизни и свободно выражает Истину. В реальном мире истина существует только как мысль, как нравственный критерий. Действенной силы она не имеет, осуществиться ей не дано.

Но она может восторжествовать в действительности, созданной фантазией поэта. Здесь будут царить не зло, а идеал, не прозаический расчет, а поэтическая мечта; не насилие, а нравственный императив.

Завязка утопической драмы Шекспира — не в ее предыстории, не в предательстве Антонио и бедствии Просперо (это случай вполне обыденный), она — в рассказе Просперо о том, как он высвободил Ариэля из расщелины сосны, куда загнала духа колдунья Сикаракса.

Символический характер имеет сама эта история. Сикаракса — космический образ мрака и злобы. Ариэль отказался выполнять «ее приказы скотские и злые», за что и был наказан. Ведьма умерла, оставив его в расщелине изнывающим от страшных мук. Просперо спас его и сделал своим рабом или, точнее, «исполнителем мысли», а если совсем точно — «исполняемостью мысли».

Сам по себе Ариэль — чистая абстракция. Пэк был материален, телесен, он походил на десятки веселых английских

пареньков. Ариэль же, «дух воздуха», — безличен. Свобода ему нужна лишь для того, чтоб сбросить с себя ярмо целесобразности действий, к которой его понуждает Просперо и которая самому «чистому духу» чужда. Ариэль существует в пьесе только как действительность мысли Просперо, он общается только с Просперо и его может видеть только Просперо. Когда, приняв облик Гарпии, Ариэль произносит гневную тираду, то это слова Просперо, а не его собственные. Когда он позволяет себе пошутить, то окружающим кажется, что острит кто-то из них самих. Лишь один раз Ариэль проявляет живое чувство, да и то с характерной оговоркой: «...будь я человеком, мне было бы их жаль».

Но не обладая индивидуальностью, персонифицируя в себе лишь «силу мысли», Ариэль чист, светел и добр. «Мой нежный, мой веселый Ариэль» — так называет Просперо своего духа. Самая мысль человека есть свет, радость, и, «улетая на свободу», Ариэль возвращается в мир светлой Природы, — все в тот же мир «Сна в летнюю ночь».

Буду я среди лугов
Пить, как пчелы, сок цветов,
Ночью лютик даст мне кров,
Там засну под крики сов;
Чуть зари услышу зов —
К ней помчусь быстрее ветров.
Радостной, радостной жизнью свободы
Буду я жить средь цветущей природы.

Но поэт отпустил «духа воздуха» в мир сказочной, светлой гармонии лишь после того, как Ариэль исполнил тяжкий и грубый труд возмездия, осуществил замыслы Просперо.

А замыслы Просперо громадны.

Они охватывают три сферы: сферу общественной жизни и политических интриг, сферу низменных страстей и область высокой духовности.

В складывающихся по воле Просперо обстоятельствах обнажаются жестокие и подлые натуры его врагов. С первой минуты действия на палубе во время бури выделяются двое персонажей; потеряв голову от страха, они осыпают матросов самой циничной бранью. Позже мы узнаем, что эти двое — Антонио, нынешний герцог Миланский, и Себастьян, брат неаполитанского короля Алонзо. В панике и сам король; только один советник Гонзало пытается сохранить присутствие духа. Фердинанд же, принц неаполитанский, на палубу не подни-

мается; впоследствии мы узнаем, что он первым смело прыгнул в волны с пылающего корабля.

Вся эта группа (кроме принца) оказывается на пустынном берегу. Король Алонзо сокрушается по сыну, которого считает погибшим. Антонио и Себастьян бросают иронические, а то и просто оскорбительные реплики в адрес Гонзало. Им ненавистно всякое философствование, ненавистен самый тип созерцательного, поэтического мышления Гонзало. Им претит его гуманность. Старому советнику остров кажется покрытым светлой зеленью, для них же он «голая земля бурого цвета». Они бессердечно уверяют короля, что сын его погиб; Гонзало же считает, что такая прямота «груба и неуместна».

Себастьян и Антонио — это ненавистные Шекспиру циники. Им нельзя отказать в реалистичности взглядов — остров, действительно, пустынен, и надежд на спасение Фердинанда почти нет. Но разве люди, живущие без всякой веры в доброе начало, не опасны? Ведь всякое злодейство имеет своей предпосылкой подобную «трезвость взгляда» — вспомним, что Регана, Гонерилья, Яго или Эдмунд гордились тем, что одолели в себе «иллюзии».

Поэт не может встать целиком и на сторону их антагониста Гонзало, сколь ни симпатичен ему этот «старый честный советник» (так Гонзало назван в списке действующих лиц). Гонзало чтит Просперо за доброту и ум. И все же учиться у этого мудреца Просперо нечему: Гонзало — гуманист раннего этапа, его прекраснотушие трогательно, но наивно беспомощно и в чем-то даже комично.

Развивая перед Антонио и Себастьяном свои планы возрождения «золотого века» на пустынном острове, Гонзало говорит:

Устроил бы я в этом государстве
Иначе все, чем принято у нас.
Я отменил бы всякую торговлю,
Чиновников, судей я упразднил бы,
Науками никто б не занимался,
Я б уничтожил бедность и богатство,
Здесь не было бы ни рабов, ни слуг,
Ни виноградарей, ни земледельцев,
Ни прав наследственных, ни договоров,
Ни огораживания земель.
Никто бы не трудился: ни мужчины,
Ни женщины. Не ведали бы люди
Металлов, хлеба, масла и вина.
Но были бы чисты. Никто над ними
Не властвовал бы. . .

И далее:

Все нужное давала бы природа —
К чему трудиться? Не было бы здесь
Измен, убийств, ножей, мечей и копий
И вообще орудий никаких.

Этот монолог издавна сопоставляется с рассуждениями М. Монтеня о жизни канибалов. И здесь, действительно, почти дословно повторяется то, что сказано в «Опытах» французского гуманиста.¹ Если Шекспир времен «Сна в летнюю ночь» мог исповедовать идею всеблаготворности природы,² то после «Гамлета» и в особенности после «Тимона Афинского», после того, как были открыты трагические бездны времени, рухнуло и само идиллическое представление об изначально и абсолютно доброй природе человека.

Просперо не так наивен, чтобы создавать «золотой век» на земле, принадлежащей Сикараксе и Калибану. У него иной план — воссоздать на острове «ячейку» реального бытия. Ариэль усыпляет короля Алонсо и его советника Гонзало. Себастьян и Антонио бодрствуют. Перед нами спящий венценосец и его жестокосердный, жаждущий власти брат. Именно в такой ситуации Клавдий умертвил короля Гамлета. Да и Макбет заколол короля Дункана спящим.

И вот теперь Антонио, точно леди Макбет, нашептывает нерешительному Себастьяну:

Мое воображенье
Корону видит на твоём челе.

Просперо устраивает ловушку честолюбцам, и они действуют так, как «полагается» им действовать. Антонио уже занес

¹ Описывая со слов путешественников жизнь во вновь открытых землях, Монтень рисовал такую картину: «Вот народ... у которого нет никакой торговли, никакой письменности, никакого знакомства со счетом, никаких признаков власти или превосходства над остальными, никаких следов рабства, никакого богатства и никакой бедности, никаких наследств, никаких разделов имущества, никаких занятий, кроме праздности, никакого особенного почитания родственных связей, никаких одежд, никакого земледелия, никакого употребления металлов, вина или хлеба. Нет даже слов, обозначающих ложь, предательство, притворство, скудость, зависть, злословие, прощение» (Мишель Монтень. Опыты. Книга первая, с. 262).

² При этом надо сказать, что в этой пьесе нет даже намек на социальную утопию, и персонажи, покинув волшебный лес, не помышляют перенести его благие законы в Афины.

меч над королем, а Себастьян — над его советником. Происходи дело в Эльсиноре, Дублине, Лондоне или в каком-либо другом реальном месте, кровь несомненно пролилась бы. Но для того Шекспир и замыслил свою фантазию, чтобы над правдой восторжествовала Истина.

Под звуки музыки является невидимый Ариэль и пробуждает Гонзало, тот будит короля, и убийство предотвращено. И хотя заговорщики не отказываются от своего замысла («Итак, сегодня ночью все свершим!» — говорит Антонио), над коварством земных расчетов тут торжествует иная, более высокая сила, ее основа — возмущенное нравственное чувство, ее оружие — поэтическая символика.

Снова раздается «странная и торжественная музыка», и сверху, как высшее существо, появляется невидимый врагам Просперо. Он приводит с собой «странные фигуры» — кукол в человеческий рост.

Фигуры явились не для развлечения короля и его свиты, а для того, чтобы показать власть предержавшим их полное бессилие перед всемогуществом Просперо. «Урок» начинается с буффонады: как только король и его приближенные собираются приступить к еде, происходит смешной трюк — еда не попадает им в рот, ее выхватывают куклы-невидимки.

А затем Просперо сменяет язвительную насмешку на грозный гнев. Грохочет гром, сверкает молния, влетает чудовище Гарпия (это Ариэль), и в воздухе гремят гневные слова возмездия: «Я на безумие вас обрекаю...»

Преступники размахивают оружием, но поражают только воздух: земное зло, земная сила там, где властвуют «благие силы», не действуют. У злодеев мутнеет разум. Как говорит Гонзало,

Все трое обезумели. Их мозг
Давно отравлен ядом преступления.

Важная мысль: злодейство подобно безумию, это болезнь духа.

Сколько ума истратили на осуществление своих намерений Ричард, Яго, Эдмунд — это поистине было *злоупотребление* разумом. И разве не должны «благие силы» лишать человека его сильнейшего оружия — способности мыслить, если эта способность употребляется во зло?

В этом символический смысл удивительной сцены, в которой Просперо, великий «устроитель игр», демонстрирует могу-

щество «благих сил», перед которыми земное зло мелко и немощно.

И вас на этом острове пустынном
От моего проклятья не спасет
Ничто — одно лишь разве покаянье
И праведная жизнь!

Существенная для гуманизма оговорка. Гуманизм стремится не к уничтожению врага, а к возвращению человека к его доброй природе — через нравственное потрясение. Столь крайние понятия, как возмездие и милосердие, сближаются.

Когда в конце драмы Просперо решит отречься от своей «разрушительной науки», то есть от грозного оружия возмездия, он скажет:

Хочу лишь музыку небес призвать,
Чтоб ею исцелить безумцев бедных...

Но для этого «безумцы» должны познать страдания и жестокие муки совести. Мысль эта выражена в символическом действии: на сцену выходят безумные Алонсо, Себастьян и Антонио, «делающие судорожные движения». Следует пантомима «душевных мук». Просперо очерчивает круг, в который входит вся троица, застывая «деревянными болванами». Вот во что обратила земных владык великая поэзия, говорящая от имени человечества и человечности. Таково возмездие за попрание главного закона бытия: разум неправомочен действовать без морали.

А затем свершается акт милосердия. Просперо не забывает вины злодеев — и того, что Алонзо «поступил бесчеловечно», и того, что брат короля Себастьян «был соучастником злодейства». Особенно суров он к своему брату Антонио. И все же он прощает своих врагов и возвращает им разум.

Прощение — тоже оружие гуманизма. В иных случаях оно может привести оступившегося человека к раскаянию. Но раскаялись ли Антонио и Себастьян? Пока что они хранят молчание.

Второй свой «замысел» Просперо проводит в «нижней» сфере бытия, его предыстория — рассказ о встрече с Калибаном, отродьем ведьмы Сикараксы, единственным жителем острова.

Поначалу Просперо относился к Калибану доброжелательно, он поселил его вместе с собою в пещеру, обучал речи. Но

Калибан остался глух к урокам разума и даже попытался обесчестить Миранду. Просперо сурово наказал Калибана и превратил его в своего раба, взвалив на него всю черную работу.

Просперо жесток и груб с Калибаном, Калибан отвечает своему хозяину ненавистью. Что скрывается за этой враждой старого и нового владельцев острова?

Нельзя видеть в образе Просперо некоего «культуртрегера», английского «колонизатора», так же как нельзя считать Калибана поработанным туземцем, а его бунт, намерение убить Просперо — действиями «истинного мятежника». Такого рода социологизированное толкование их вражды вступает в полное противоречие с философским, этическим характером пьесы.

Тайну взаимной вражды Просперо и Калибана следует искать в решительном пересмотре гуманизмом своей веры во всеблагою природу. Природа сама по себе бездуховна и награждает человека только инстинктами самоудовлетворения — таков итог этого пересмотра. Воплощением этой бездуховной природы и является Калибан. «Нет, добрых чувств в тебе не воспитать» — таково окончательное суждение Просперо о Калибане. Низменные инстинкты, не поддающиеся духовной, нравственной «прививке», вызывают у Просперо чувство ненависти. Ведь именно в низких инстинктах источник людских преступлений.

Преступное, скотоподобное существо и видит в Калибане Просперо. У самого же Шекспира несколько иной, более широкий взгляд на Калибана. Калибан, по существу, столь же абстрактен, как и Ариэль, и, подобно «духу воздуха», лишен индивидуальности. Это не «дурной» человек, а субстанция чувственной, материальной природы человека.

Неуязвимый душевно, Калибан необычайно чувствителен ко всякого рода физическому воздействию — щипкам, уколам, укусам. Он пуглив и слезлив. И одновременно, в силу обнаженности всех своих инстинктов, необыкновенно деятелен, подвижен, возбудим. Его натура — мощный источник животной энергии.

Ариэль — исполнитель воли Просперо, у него нет собственных желаний, и свое благо он видит лишь в безмятежной гармонии. Свобода для Ариэля — самоцель. «Дух воздуха» — метафора человеческой мысли как таковой. Только воля борющегося человека — Просперо — придает мысли целенаправленность.

Калибан полон желаний, и свобода ему нужна для удовлетворения своих инстинктов. Стремление Просперо ограничить

эту свободу, подчинить инстинкты нравственной норме, целесообразности вызывает в Калибане злобную неприязнь. Свое благо Калибан видит в анархии.

При всей звериной ненависти к Просперо, Калибан сам не может совершить убийства, он не субъект действия, а его фермент, возбудитель. Не будучи реальной личностью, он нуждается в людях низкого пошиба, чтобы слиться с ними и через них действовать. Таким отребьем человечества в пьесе выведены пьяница дворецкий Стефано и шут Тринкуло.¹

Второй свой замысел Просперо осуществляет тоже в атмосфере бури, но теперь поэтический ряд снижен. Туча, висящая над злоумышленниками, похожа на «огромный гнилой бурдюк», который вот-вот лопнет и «выпустит из себя жижу». Это слова перепуганного Тринкуло, который в поисках спасения от надвигающейся грозы укрывается под туловищем распластавшегося на земле Калибана. Третий в этой компании — Стефано — пьян и принимает Калибана и Тринкуло за диковинное четырехное и двухголовое животное. Такое слияние тел Калибана и Тринкуло символично.

Первым делом Стефано спаивает Калибана, льет он вино и в глотку Тринкуло. Опьянение троицы из «Бури» — не веселый и добрый хмель Фальстафа: вино только прибавляет ей наглости и усиливает злобные инстинкты. Пьяный угар и азарт — это низшая форма энтузиазма. Калибан, яростно не желавший покориться Просперо, с восторгом кричит пьянчуге Стефано:

Позволь мне полизать тебе сапог,
А трусу этому служить не стану.

Последние слова адресованы Тринкуло — шуту. Подобно тому как Антонио и Себастьяну было ненавистно философствование Гонзало, так Калибану (а затем и Стефано) будет докучать остроумие Тринкуло. Стефано даже надаёт тумачков шуту по наущению Калибана. Но поводом для этого послужат не столько насмешки самого Тринкуло, сколько реплики Ариэля: «Ты лжешь», которые Калибан и Стефано примут за выходки шута.

Заговор трех собутельников против Просперо — своеобразная сниженная параллель к заговору Антонио и Себастьяна. И те и другие движимы одними инстинктами, сходной является и сама ситуация «покушения». По наущению Калибана

¹ Имя Тринкуло — от немецкого слова trinken (пить).

Стефано готов убить спящего Просперо. Так он сам станет королем острова и сможет сделать своей наложницей Миранду.

Тема насилия через попрание человечности повторяется в жанре клоунады; цинизм переходит в откровенное свинство.

Чихать на все, плевать на все!
Плевать на все, чихать на все!
Свободны мысли наши!

Так поет тройка, идущая на убийство. Но музыку к этой песне наигрывает Ариэль, и злоумышленники, следуя за ним, попадают в болото. Такова воля Просперо: свиней в болото!

Выбравшись из «вонючей жижи», заговорщики торопятся свершить свое грязное дело. Но в мире Просперо гнусное убийство, которое обязательно произошло бы на земле, оборачивается дурацким фарсом. Пьяные шуты — Стефано и Тринкуло, еще не убив Просперо, уже возомнили себя королями и, словно мантии, набрасывают на себя яркое тряпье, развешанное у входа в пещеру. Вот она, жалкая и соблазнительная мишура власти. Ни дать ни взять — сцена коронации из хроник. Только завершается она гиканьем Просперо и Ариэля, науськивающих собак на панически удирающих в лес «коронованных» воров.

Ничтожным злодеям не скрыться. И в лесу действуют духи Просперо:

Чтоб корчами замучили злодеев,
Чтоб судорогой мышцы им свели,
Чтоб кожу им шипками испестрили...

Вспомним сходный эпизод из «Сна в летнюю ночь», когда простак-ремесленников хлестали ветки и травы. Но как неузнаваемо помрачнел юмор поэта!

Третий замысел Просперо связан с судьбою Миранды и Фердинанда. Если в первых двух случаях маг создавал «земную ситуацию», ведущую к преступлениям, и затем демонстрировал могущество силы гуманизма, то и теперь, творя благо, Просперо выстраивает обстоятельства, предельно приближенные к жизни.

Миранде уже пятнадцать лет, она «совершенное существо» и «в науках преуспела так, как ни одна из молодых принцесс». То, что не воспринял от Просперо сын Сикараксы, прекрасно усвоила его дочь. Миранда добра, рассудительна. Но в этом творенье разума Просперо еще не пробудилась природа. И вот Просперо усыпляет свою дочь, чтобы через некоторое

время привести к ней спасенного из морской пучины Фердинанда. Теперь он велит Миранде приподнять «занавес ресниц», она впервые в жизни видит юношу, и он кажется ей «божественным», «прекрасным». Фердинанд тоже потрясен. Пробудилась страсть, без которой нет подлинной жизни и человечности. Но чувство с первого взгляда может быть быстротечным и изменчивым: сколько драм разыгралось из-за этой мгновенной вспышки любви в «Сне в летнюю ночь». И для того чтобы влюбленным не повторять этих ошибок, Просперо решает:

Препятствия создать для их любви,
Чтоб легкостью ее не обесценить.

В этом и заключается третий «замысел» Просперо. Он разыгрывает типично земную сцену отцовского гнева — набрасывается на Фердинанда, велит заковать его в цепи, и грубо бранит вступившуюся за него Миранду. Юношу ведут в тюрьму, но он восклицает, что если хоть на миг он сможет увидеть Миранду, то ему «привольно и в такой тюрьме». Прекрасный симптом любви! Пробуждение такого чувства входило в расчет Просперо.

Наказанный Фердинанд таскает огромные бревна. «Порою тяжкий труд дает отраду», — говорит Фердинанд, ибо совершает он его во имя любви. Миранда хочет разделить с ним «тяготы жизни». Она уверяет, что ей «приличен труд», как и ему, что трудиться ей даже легче, потому что она будет работать по доброй воле, а не по принуждению, как работает он. Так символически обозначенный труд становится реальной работой, которую любящая девушка хочет разделить с любимым.

Фердинанд и Миранда выдержали испытания в любви, и Просперо благословляет их союз. Проверен и утвержден еще один важнейший закон жизни — духовное совершенствование неотделимо от реального бытия.

С помощью Ариэля и других духов Просперо устраивает для молодых «волшебное зрелище». Это «маска» с участием мифологических богинь. Ирида, Церера и Юнона в пении, стихах и играх восстанавливают светлый и добрый мир «Сна в летнюю ночь», а затем являются нимфы и жрецы, которые ведут веселый хоровод. «О если бы остаться здесь навеки!» — восклицает Фердинанд.

Но Шекспир вовсе не имел целью увенчать свое последнее творение пасторальной идиллией. Воспоминания о гармоническом царстве природы ему нужны лишь для того, чтобы

завершить тему любви торжественным апофеозом, не больше. К тому же этот «апофеоз любви» разыгрывается задолго до конца пьесы.

Финал пьесы, как мы помним, посвящен помилованию злодеев; прощенными оказываются и пьяницы, а с ними и Калибан — единственный, кто подает надежду на раскаяние:

Тройной осел!
Дрянного пьяницу считаю я богом!
Я дураку тупому поклонялся!

Этим словам можно было бы не придавать особого значения, если бы не одно любопытное обстоятельство. Мы расстаемся с Калибаном с несколько иным чувством, чем те, которые испытывали при встрече с ним. Не потому ли, что Калибан «выстрадал» свою подлость? Ведь он, при всей своей грубости и озлобленности, что называется, хлебнул горя. А страдание — показатель человечности. Чувственные инстинкты, неотделимые от человека, как бы обрели жизненный опыт. Последние слова Калибана: «Прощенье заслужу и стану впредь умней».

Остальные преступники подобного рода признаний не делают. Они молча выслушивают Просперо и заговаривают только при виде Калибана, повторяя почти то же, что говорили, впервые увидев Калибана, Стефано и Тринкуло: «Нельзя ли это чудовище купить...» Одним словом, все происшедшее нимало не потрясло эту компанию. Шекспира и не заботило их перерождение. Цель была иной — показать не только все-силые, но и великодушие гуманизма.

Программный монолог Просперо завершает словами:

...сломаю свой волшебный жезл
И схороню его в земле. А книги
Я утоплю на дне морской пучины,
Куда еще не опускался лот.

Волшебное представление закончено. Идеалы, поправленные в жизни, восстановлены и показаны во всем своем нравственном величии и поэтическом блеске. И пусть они терпят фиаско в действительности: их реальная сила, их цитадель — в человеческих душах.

У силы добра нет устрашающей власти, нет точно выверенной стратегии, нет оружия, гарантирующего победу.

Разве торжествующая любовь Ромео и Джульетты не завершилась трагической печалью?

Разве проснувшийся мозг Гамлета разрешил вставшие перед ним проклятые вопросы?

Разве негодующая истина Лира одолела жестокую правду?

Так, значит, добро это слабость, а не сила?

Да, это так, если судить о добре с позиций кровавого Ричарда, бездушного Монтекки, хитроумного Полония, коварного Яго, циничного Эдмунда. С позиций фурий зла — леди Макбет, Гонерильи и Реганы. Для них добро презренно, они сажают его в колодки, топчут, режут, уничтожают.

Но, нарисовав этот жуткий триумф зла, Шекспир одновременно сказал: «И видеть мощь у немощи в плену...»

Долговечен ли плен? На этот вопрос поэт не дает ответа. Он лишь называет добро «мощью», зло — «немощью» и создает утопический остров, на котором владычествует Просперо, обладающий такой громадной силой, что ей не уместиться на острове: ей нужна вся планета.

Утвердив идею победы идеала в «Буре», Шекспир сделал этот идеал своим главным заветом человечеству.

Четыре последних года жизни драматург уже не притрагивался к перу. Он стал, как скажет про себя в эпилоге Просперо, «слабым грешным человеком», живущим в несовершенном мире.

Но мир этот был уже навеки обогащен тем, что несет в себе слово Шекспир.

Правда, великое наследие было воспринято человечеством не сразу. Искусство шло своими новыми путями. В момент творческого апогея Шекспира, когда был уже написан и сыгран «Король Лир», на европейском континенте родились два человека, которым суждено было сыграть огромную роль в жизни искусства, — Пьер Корнель и Харменс Рембрандт.

Через двадцать лет после смерти Шекспира — в 1636 году — Корнель показал в Париже свою трагедию «Сид». Началась эпоха классицизма. Вся предшествующая эстетическая культура отныне рассматривалась с позиций новой эстетики. Не избежал сурового суда и Шекспир. Адепты классицизма объявили его искусство варварским; все, что не укладывалось в нормы рационалистического мышления и не отвечало изысканному вкусу, отвергалось как бессмысленное и низкое. Один из английских авторов XVII века печально прославил себя, сказав об «Отелло»: «В ржании лошади или в лае дворового пса есть больше смысла и живого чувства, чем в этой трагедии Шекспира». Драматурги той поры не приняли шекспировскую астафету. Но ее принял гений другого искусства — художник

Рембрандт, принял, возможно, и не подозревая о существовании Шекспира.

Прекрасно сказал о Рембрандте Эмиль Верхарн: «Он создает, подобно Шекспиру, целый мир призраков и поэзии и, так же как Шекспир, несмотря на необузданность своей творческой фантазии, остается глубоко человеческим. И действительно, все это сказочное богатство украшений, костюмов и освещения, весь экстаз, который, кажется, делает его ясно-видящим, ни на минуту не заставляют его забывать о людях и их страданиях. Он соединяет в одно все противоречия, он смешивает наиболее жестокую кровавую правду с самыми притягательными узорами своей бесконечно причудливой фантазии; он совмещает прошлое, настоящее и будущее...»¹

Разве вдохновенно отдавшийся мыслям и мечтам «Читающий Титус» или страшная сцена жестокой казни «Ослепления Самсона» не воскрешают в нашем воображении героев и события шекспировских трагедий? И разве иначе, чем мерой шекспировской гениальности, можно измерить трагическую силу полотна «Возвращение блудного сына»?

Нет, светоч Шекспира не померк ни на один час.

Пройдет немного времени, и величайший драматург мира вновь займет свой трон на театральных подмостках. И будет пророчески сказано: «Шекспир, и несть ему конца!»

¹ Эмиль Верхарн. Рембрандт. Спб., 1913, с. 9.

Эпилог

В ГРЯДУЩЕЕ

Просперо, суровый и воинственный ратоборец гуманизма, гениальный чародей, создающий поэтические миры, претворял в жизнь свои идеи и замыслы, надев на себя магический плащ.

Одеяние это было атрибутом и символом театра.

Просперо был владыкой земли и неба, он властвовал над природой и человеком, ему подчинялись духи и чудовища. И этот космос со всем сонмом населяющих его существ вбирала в себя скромная площадка сцены Ренессанса. Сюда Просперо переносил жизнь и людей и так выстраивал обстоятельства, что люди, действуя по своей воле, шли по путям, намеченным его замыслами.

Сила Просперо была магией театра, на фронтоне которого значилось: «Totus mundus agit histrionem».¹

Вчитываясь в книгу жизни, Просперо «инсценировал» самые разные ее страницы, поэтому сотворенное им действо блистало почти всеми гранями драматического и театрального искусства — тут отчетливо слышались голоса философской трагедии, романтической драмы, пасторальной идиллии и даже фарсовой буффонады. «Буря» несла в себе не только идейные заветы гуманизма, она суммировала и театральный опыт века. В «раскрепощенной» драме театра Возрождения нет более вольной композиции, чем композиция последнего творения Шекспира.

«Буря» не укладывается ни в одно жанровое ложе, ибо всеобъемлюще само содержание пьесы, вбирающей в себя, так сказать, и «землю», и «ад», и «рай» человеческого бытия. Для того чтобы выразить все это идейное и смысловое богатство, потребовалось слить воедино все жанры современного Шекспиру театра. Конечно, мы допускаем известную условность,

¹ «Весь мир лицедействует» — надпись над входом в театр «Глобус».

уполномочивая Просперо представлять от имени театрального Ренессанса в целом, но если в итоговой пьесе английского Возрождения ощутимы вдохновенный лиризм испанской комедии и шутовской юмор итальянской комедии дель арте, то на подобного рода вольность можно пойти.

Итак, Просперо — великий маг театра. К концу действия он забросил свой волшебный жезл. Но лишь после того, как сотворил чудеса. Так оставляли свой волшебный жезл все великие поэты, художники, скульпторы, музыканты — из рук выпадало перо, кисть, резец, смычок. Но чудо было уже свершено. Оно продолжало жить в книгах, на полотнах, в мраморе и звуках.

В живом потоке традиций — от поколения к поколению — продолжало жить, обновляться и театральное искусство. Рождались новые драматические творения, могучей чередой двигались новые таланты — у каждой нации и в каждом столетии, но незыблемым оставался авторитет века Ренессанса, от которого «вся новая история ведет свое летосчисление» (Ф. Энгельс).

Это была величайшая, неповторимая эпоха Творчества.

«В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир, — писал Ф. Энгельс, — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы».¹

Открытие великого античного искусства и создание великого классического искусства новой эры — таковы масштабы художественных достижений эпохи Ренессанса.

Поразительна животворная, неослабевающая сила этого искусства. Ведь театр и драма, которым мы отдали в этой книге столько внимания и любви, по возрасту своему очень древние. Им от четырехсот до пятисот лет. В тот год, когда Шекспир уже отложил свое перо, во Франции кардинал Ришелье еще не встал у кормила государства, а в России бояре лишь готовились возвести на престол молодого Михаила Романова. И

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 345—346.

вот в эти незапамятные времена, в эпоху от нас чрезвычайно отдаленную и нам самим совершенно чуждую, уже существовал, мыслил, боролся и страдал Гамлет, уже сражалась страшная крестьянка Лауренсия, а веселая ватага масок комедии дель арте выплескивала на сцену, кажется, все возможное ликование вновь рождающегося мира.

Идеи гуманизма эпохи Возрождения воспринимаются нашим сознанием главным образом через великие достижения художественного творчества. Именно искусство выделило из всего исторического комплекса гуманистических идей главное: несокрушимую веру в победу человека, одолевающего на пути к этой победе бесчисленные преграды.

Идея свободного человека была неотделима (хотя бы в мечте) от предвиденья свободного, социально справедливого и морально чистого общества, общества без рабов и господ. И в этом особая, притягательная для нас сила идей ренессансного гуманизма.

Великое театральное искусство творилось на народной площадной сцене — на подмостках итальянских импровизаторов, в испанских корралях, на сцене шекспировского «Глобуса». В народности этого искусства — главный секрет его современности, близости огромным массам нынешних зрителей.

Многосторонне и ярко выражая суть своей эпохи, театр Возрождения обладал тем мощным идейным и поэтическим потенциалом, который позволял ему упорно двигаться из века в век.

Но движение это было неравномерным и шло не без потерь; каждое столетие отбирало в искусстве Ренессанса то, что отвечало его собственным представлениям о нравственном идеале и нормах прекрасного.

Даже XIX век, открывший величие искусства Возрождения, воспринимал это искусство ограниченно. В это время были решительно отвергнуты традиции итальянских импровизаторов, приравненные к приемам игры балаганных комиков; поэтически возвышенная, сумрачная фигура Кальдерона, автора философско-религиозных драм, заслонила собою колосса — Лопе де Вега; в полном забвении оставались комедии Шекспира, а его трагедии, сыгранные с большой силой духовного проникновения в мир центральных героев, не были раскрыты в своей целостности.

Полнота постижения искусства Возрождения — выдающееся достижение XX столетия. Это бессмертное искусство вошло

в наш век как в свое время, заговорило с людьми этого века, как со своими современниками. Великое творчество, родившееся в «обстановке всеобщей революции» (Ф. Энгельс) и выразившее духовное пробуждение человека, нашло в XX веке близкую себе историческую и духовную атмосферу.

Слова Фридриха Энгельса, характеризующие эпоху Возрождения как «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»,¹ могут быть отнесены ко времени XX века, открывшему Великой Октябрьской социалистической революцией новую фазу человеческой истории. В XX веке предельно обостряются социальные противоречия, и борьба за общественное и государственное переустройство, за свободу и независимость, за права человека охватывает страны всей планеты. Социально многоликий мир теряет свою былую замкнутость. Мировые войны потрясают всю планету, разгром фашизма единит всех людей доброй воли.

Мощный лагерь стран социализма во главе с Советским Союзом становится оплотом прогрессивных сил всего человечества. В титанической борьбе трудящихся масс идет безостановочный процесс преобразования мира. В этих условиях со всей очевидностью выясняется взаимосвязанность судеб народов, общность их устремлений. Такова важнейшая и все усиливающаяся тенденция XX века.

Вот почему великое искусство Возрождения, обращенное к человечеству в целом, получило в новую эпоху такой сильный резонанс.

Это искусство, с его ожесточенной схваткой идей, глобальными трагическими конфликтами и несокрушимой верой в гуманистические идеалы особенно близко коммунистическому и демократическому сознанию.

Но искусство Возрождения воспринимается в XX веке и с иных, враждебных этому сознанию позиций. В начале столетия адепты эстетского театра постоянно ссылались на пример комедии дель арте и испанской сцены «золотого века», желая подкрепить авторитетом великого искусства свои теории о театре «чистой игры» или «чистой поэзии». Но мы знаем, что игра итальянских импровизаторов вовсе не была беспечной забавой, а вдохновенная поэзия испанской сцены никогда не отдаляла ее от жизни.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 346.

Уже в наши дни идеологи театра абсурда и театра жестокости ищут в трагическом искусстве Ренессанса опоры для своих мрачных концепций о фатальном одиночестве человека и о его духовной глухоте. В трагедиях Шекспира они видят лишь болезненное смятение духа и торжество темных, эгоистических начал.

Подобные взгляды находятся в разительном противоречии с истинным духом искусства Возрождения.

На подмостках комедии дель арте в ликующей игре утверждала себя человеческая энергия, творческое начало жизни. Испанская сцена вдохновенно прославила достоинство человека, поэзию человеческого бытия. В комедиях молодого Шекспира слились воедино яростное, искрящееся оптимизмом жизнелюбие и высокое благородство мыслей и чувств.

И если на позднем этапе истории театра Возрождения вера в гармонию пошатнулась, то сами творения искусства, запечатлевшие пору радостного самосознания человечества, остались нетленными.

Наше сознание, богатое историческим опытом, смогло проникнуть и в глубинные пласты искусства Позднего Возрождения и увидеть в истории гибели титанов не только общечеловеческую трагедию, но и несокрушимую веру в человека. Бесстрашию и непоколебимости духа учит трагическое искусство эпохи Возрождения — это его великий наказ грядущим поколениям.

Только в наше время, в сценическом искусстве двадцатого столетия, могучая поэзия театра Ренессанса прозвучала в полную силу.

Театр XX века, с его неустанными поисками синтетических форм, многому научился у своего величайшего предтечи. Новая режиссура страстно увлекалась бешеным азартом и чарующей условностью комедии дель арте; она жадно тянулась к открытой поэтичности и яркой героинке испанской сцены; она развивалась, мужала и одерживала свои самые трудные, но может быть и самые значительные победы, постигая Шекспира.

Именно в XX веке были воскрешены традиции комедии дель арте, только ныне мы увидели не одних героев, а целые «миры» Шекспира. Хочется верить, что не за горами и сценическое открытие великого испанского искусства.

Если театр эпохи Возрождения нашел в XX веке свое время, то и мы, люди XX века, открыли в этом театре свое искусство.

И можно с уверенностью сказать, что будущие поколения также назовут это искусство своим и также отдадут ему свои думы и сердца.

Время пересечет двухтысячный год, и театр, выдержавший испытание пятисот лет, легко и свободно войдет в новое тысячелетие и будет все так же жить, дышать, учить и радовать. Будет вдохновенно говорить новым людям о высоком призвании быть Человеком и гением своим приумножать их духовные силы.

Потому что зовется он театром Возрождения не только по имени эпохи, его породившей, но по самому своему животворному духу.

Перечень
произведений,
репродуцированных
в книге

Между стр. 80—81

Сандро Боттичелли. Весна.
Ок. 1477—1478. Галерея Уффици, Флоренция.

Персонажи неаполитанской комедии.
Работа неизвестного художника XVII века.
Музей театра Ла Скала, Милан.

Театр Олимпико в Виченце.
Гравюра.

Жак Калло. Южные маски.
Гравюра. 1621.

Между стр. 272—273

Эль Греко. Погребение графа Оргаса.
1586—1588. Церковь Санто-Томе, Толедо.

Эль Греко. Вид Толедо.
1610—1614. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

Веласкес. Кузница Вулкана.
1630. Прадо, Мадрид.

Веласкес. Вакх.

До 1630. Прадо, Мадрид.

Веласкес. Пряжи.
1657. Прадо, Мадрид.

- Микеланджело Буонарроти. Давид.
1501—1504. Академия изящных искусств, Флоренция.
- Микеланджело Буонарроти. Сотворение Адама.
1508—1512. Сикстинская капелла, Ватикан.
- Микеланджело Буонарроти. Пророк Иеремия.
1508—1512. Сикстинская капелла, Ватикан.
- Рембрандт Харменс ван Рейн. Читающий Титус.
1656. Художественно-исторический музей, Вена.
- Рембрандт Харменс ван Рейн. Слепление Самсона.
1636. Штеделевский художественный институт, Вена.
- Рембрандт Харменс ван Рейн. Возвращение блудного сына.
Ок. 1669. Государственный Эрмитаж, Ленинград.

Оглавление

Пролог

ЭПОХА, ПОРОДИВШАЯ ВЕЛИКИЙ ТЕАТР

Часть первая НОВЫЙ ТЕАТР РОЖДАЕТСЯ

Глава первая

УМЫ ПРОСНУЛИСЬ

23

Искомое триединства еще нет

23

Гуманисты пишут комедии...

25

...трагедии...

37

...и пасторали

41

Дома без постоянных жильцов

44

Глава вторая

L'ANIMA ALLEGRA

48

Почему смеялись маски?

48

Колыбель новорожденного

52

Прародители нового театра

61

Свидетельство о рождении

67

Его лицо

73

Его язык

83

Его судьба

88

Часть вторая НОВЫЙ ТЕАТР В РАСЦВЕТЕ

Глава первая

ОБРЕТЕНИЕ ИСКОМОГО

95

Величие и падение Испании

95

Первые ласточки

104

Глава вторая	
ОТКУДА ПРИШЛИ СИЛЫ	111
Океан народной поэзии	111
Твердая почва правды	115
По примеру корриды	122
Глава третья	
ДВИЖЕНИЕ К ЦЕЛИ	129
Испанец в Италии	129
«Комедия начинается с Руэды»	135
Свечи ауто	142
Посильный вклад знатоков	145
Глава четвертая	
С УЧАСТИЕМ ГЕНИЯ	152
Мигель де Сервантес Сааведра	152
Обстоятельства жизни и драма	155
Эпическая трагедия	160
Неисчерпаемый поток комизма	171
Глава пятая	
САД В ЦВЕТУ	177
Поэт и его очаг	177
Театральная империя	191
«Достойно Лопе»	202
Сфера театра	205
Сфера поэзии	213
Сфера страстей	229
Сфера идей	245
Глава шестая	
ТРИУМФ НАЦИОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ	265
Лучшая из тысячи	265
Поздний Лопе де Вега	275
Наследники	281

Часть третья
НОВЫЙ ТЕАТР НА ВЕРШИНЕ ИСКУССТВ

Глава первая	
ВЕЛИКАЯ ЭРА ТЕАТРА	297
Интродукция на главную тему	297
В направлении Шекспира	301
Глава вторая	
МИРООБЪЕМЛЮЩИЙ ГЕНИЙ	319
На высшем этапе	319
Отступающая ночь	320
Наступающий день	349
«Весна всегда царит в стране моей...»	357
Гибель в час полуденный	372
Величайшая трилогия	385
Трагедия сознания	386
Трагедия сердца	415
Трагедия духа	424
Последние творения	441
Мановением жезла	443
Эпилог	
В ГРЯДУЩЕЕ	461
Перечень, произведений, репродуцированных в книге	467

2р.40к.

