



**ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ В.Я. БРЮСОВА**

**А.К. ДЖИВЕЛЕГОВ**

**ИЗБРАННЫЕ  
СТАТЬИ ПО ЛИТЕРАТУРЕ  
И ИСКУССТВУ**

**ЕРЕВАН  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛИНГВА»  
2008**



**А.К.ДЖИВЕЛЕГОВ**

**1875-1952гг.**



**ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ В.Я. БРЮСОВА**

**А.К.ДЖИВЕЛЕГОВ**

**ИЗБРАННЫЕ  
СТАТЬИ ПО ЛИТЕРАТУРЕ  
И ИСКУССТВУ**

**ЕРЕВАН  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛИНГВА»  
2008**

**УДК 820/89.0:7**  
**ББК 83.3+85**  
**Д 411**

Печатается по решению Ученого совета ЕГЛУ им.В.Я.Брюсова

*Составитель – доц. Э.С.Даниелян*

*Вступительная статья - д.ф.н. Е.В.Карабегова*

*Примечания – к.ф.н. М.Л.Галстян*

**Д 411 Дживелегов А.К.: Избранные статьи по литературе и искусству. – Ер. «Лингва», 2008. Стр. 300.**

В книге представлены работы выдающегося ученого А.К.Дживелегова о литературе и искусстве, написанные в разные годы.

Статьи эти были опубликованы в малодоступных изданиях, некоторые из которых стали библиографической редкостью. Издание адресовано филологам, литературоведам, театроведам, всем интересующимся литературой и искусством.

**ББК 83.3+85**

**ISBN 978-99930-79-97-2**

**© Лингва, 2008**

**ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО УЧЕНОМУ И ПЕДАГОГУ,  
ИЛИ  
ОБ АЛЕКСЕЕ КАРПОВИЧЕ ДЖИВЕЛЕГОВЕ**

Предлагаемая вашему вниманию книга представляет собой републикацию научных трудов по истории культуры, искусства и литературы Алексея Карповича Дживелегова (1875-1952). Институтом истории Академии наук Армении была выпущена в свет в 1986 году книга доктора исторических наук, профессора Джона Киракосяна «А.К.Дживелегов и его историко-публицистическое наследие», которая была переиздана в 2007 году с дополнениями и переработкой (редактор и составитель – доктор исторических наук Арман Джонович Киракосян). В этой книге собраны те политические и исторические труды Дживелегова, которые посвящены событиям армянской истории и армянскому вопросу. Но Джон Киракосян, выступив как составитель и издатель работ Дживелегова – историка и политика, взял на себя еще одну важную задачу: в больших вступительных главах он освещает весь творческий путь Алексея Карповича Дживелегова, а в конце книги приводит список его основных научно-литературных трудов (82 наименования), а также список его важнейших статей в Энциклопедическом словаре русского библиографического института «Гранат» (70 статей).

Эта книга Джона Киракосяна стала первым фундаментальным переизданием отдельных трудов Дживелегова в области истории и политики, которое воссоздало в нашей памяти образ этого удивительного человека и выдающегося ученого. Многие поколения филологов, искусствоведов и театроведов учились и воспитывались на его книгах. И особое значение имеет тот факт, что и книга Джона Киракосяна, и сборник историко-культурных трудов А.К.Дживелегова издаются в Армении, на его исторической родине, в стране, которую он любил и членом Академии Наук которой он состоял.

Алексей Карпович Дживелегов происходил из армянской купеческой семьи, жившей в Ростове-на-Дону; учился сначала в начальной школе в Нахичевани-на-Дону, затем в епархиальной армянской школе под руководством Ерванда Шахазиза и с

1887г. в Ставропольской гимназии, которую окончил в 1893 году.

Быть представителем страны, лежащей «на перекрестке» культур, - это тоже дает особую широту взгляда на мир, историю и судьбы культуры в самые разные эпохи. Быть потомком армянских купцов – это значит унаследовать их умение и мужество во время дальних путешествий не только вести торговлю, но и познавать язык и дух других народов, привозить домой не только товары и заморские диковинки, но и чудесные рассказы о чужих землях и книги, которые будут переведены на армянский язык и нередко благодаря именно этому – сохранены для потомков и для мировой культуры в целом. Как известно, фигура купца в Средневековье и Возрождении – одна из наиболее важных, это был носитель культуры и хранитель культурных ценностей, и нередко он совмещал в себе торговца и ученого, философа и писателя, оставившего нам подробные описания своих путешествий. И нередко из среды купцов выходили великие деятели культуры, искусства и науки, меценаты и организаторы выставок, театральных сезонов или научных экспедиций. Они были в известной степени «универсалами», и таким же «универсалом», но уже в более высоком смысле этого слова был А.К.Дживелегов.

С 1893 по 1897 год он учился на историко-филологическом факультете Московского университета. В эти годы Дживелегов принимает участие в студенческом движении, в работе кружков и Кавказского землячества, причем становится его представителем в руководстве студенческого движения – в Союзном Совете. Именно с этого времени молодой ученый проникается идеями либерализма, которым останется верен еще долгие годы своей жизни. После женитьбы на Е.Н.Нерсесовой, дочери московского профессора и рождения двух дочерей Дживелегов в поисках заработка приходит в редакцию газеты «Русские ведомости» и вскоре становится ее постоянным сотрудником, в обязанности которого входила «культурная хроника», - он освещал события в мире науки, искусства и литературы, писал статьи по истории и социологии, а также публиковал науч-

ную информацию о деятелях науки и культуры в форме справок и заметок.

Дживелегов владел, помимо русского, еще восемью языками – в том числе и армянским. Откликаясь на события, происходящие на его исторической родине, Армении, Дживелегов пишет статьи об армянском вопросе, о политических связях между Турцией и Россией. Уже в этот период своей творческой деятельности, будучи еще достаточно молодым человеком, он проявил себя как ученый-энциклопедист, сочетающий широкую эрудицию с легкой и доступной манерой изложения.

Политические взгляды и идеи Дживелегова получили дальнейшее развитие в годы первой русской революции (1905-1907), когда он, вступив в партию кадетов, становится членом бюро Московского городского комитета партии «народной свободы». Именно в это время складывается его восприятие либерализма как «свободной политической жизни», которая предполагает мирный, а не насильственный путь развития государства – такого государства, в котором личная и политическая свобода каждого гражданина будет гарантирована его правами и обязанностями. Здесь было бы целесообразно более подробно остановиться на самом понятии «либерализм», которое в советской науке об истории и политике нередко получало уничижительную оценку и противопоставлялось ортодоксальным понятиям, связанным с «мировой революцией» и «мировым господством пролетариата». Либерализм был близок молодому ученому прежде всего своей направленностью против традиций, обычаев и догм, консерватизма и реакции, но при этом его целью была не революция, сметающая все на своем пути, а путь реформ и преобразований, во время которых подвергалось наименьшей опасности самое ценное в истории и культуре – человеческая личность. Именно личность, а не коллектив, не социум становится целью и ориентиром идеологии и политики либерализма, причем его главными лозунгами становятся космополитизм, терпимость и гуманность – иными словами, все то, что будет подвергнуто уничтожающей критике и гонениям в разные периоды жизни советского государства. Либерализм возникал именно в те эпохи, когда на арену внутренней политики европейских го-

сударств выступала буржуазия и бюргерство, то есть в эпоху Ренессанса, Реформации, а затем и Просвещения. Можно предположить, что глубокий интерес Дживелегова к первым двум эпохам обусловлен его либеральными взглядами, а почти полное отсутствие работ по литературе и искусству Просвещения в какой-то мере объяснимо той жесткой причинно-следственной связью, которая, в соответствии с вульгарной социологией, господствующей в то время в советском искусствоведении, должна была существовать между Просвещением и Французской буржуазной революцией. Исключения составляют только его работы о творчестве Гольдони, Гоцци, Бомарше.

Во время февральской, а затем и Октябрьской революции 1917 года Дживелегов оставался членом партии кадетов, продолжал расценивать революцию с позиций либерализма, отвергая само понятие классовой борьбы, и, как и многие русские ученые и интеллигенты, воспринимая революцию как великое национальное бедствие. Но Дживелегов не уехал за границу, а остался жить в советской России, поэтому он вынужден был хотя бы внешне признать и принять марксизм.

В послеоктябрьский период Дживелегов, которому уже за сорок и который уже сложился как ученый и политик, резко меняет направление своей научно-исследовательской деятельности, ограничивая ее областью культуры и искусства. Это была фактически внутренняя эмиграция, в которую вынуждены были уйти многие российские ученые и интеллигенты – чтобы, насколько это было вообще возможно, сохранить саму науку о духовном развитии человечества, о его истории, культуре и искусстве. В целом признавая значение метода исторического материализма, Дживелегов утверждает в своих трудах, что любая попытка свести историю и культуру к материальному базису, к экономической основе повлечет за собой искажение фактов и сужение научного кругозора.

А. Дживелегов принадлежал к тому поколению российских ученых-исследователей культуры и литературы, на долю которого выпало не только решение чисто научных задач и проблем, но и более трудная и важная задача. Речь шла уже не столько об исследовании, сколько о спасении культуры в эпоху,



когда радикально пересматривались и отвергались, а нередко просто уничтожались этические, культурные и материальные ценности, создававшиеся в течение многих столетий.

Какое значение имела мировая культура для корабля современности – балласта или драгоценного груза, - должна была определить российская наука 20-х годов, и к числу наиболее видных российских ученых, занимавшихся этими проблемами, принадлежал и А.К.Дживелегов.

Именно эта когорта воспитана в тяжелейших условиях целые поколения советской интеллигенции.

С середины 20-х годов Дживелегов становится одним из тех ученых дореволюционной школы и закалки, которые в поставленных им временем и судьбой условиях пытались спасти гуманитарные науки, популяризируя и пропагандируя культуру и искусство самых разных эпох и народов.

Так, Дживелегов в первый половине 30-х годов становится преподавателем Института красной профессуры, а во второй половине – редактором серии «Итальянская литература» и «Театр» в издательстве «Academia», пишет вступительные статьи и комментарии, которые не утратили своего научного значения и в наше время. Эти маленькие очень толстые томики издательства «Academia» до сих пор входят в золотой фонд любой частной и государственной библиотеки, они давно уже стали библиографической редкостью. На смену им пришли издания серии «Литературные памятники», «Библиотека всемирной литературы» (200 томов), «Классика и современность» и переводы зарубежных авторов XX века в издательстве «Радуга».

Особое значение имеет также его работа в редколлегии энциклопедического словаря «Гранат», которая продолжалась около сорока лет. Роль Дживелегова как посредника между дореволюционной российской и советской культурой и наукой отразилась и в этой области его научной и творческой деятельности. Словарь «Гранат» начал издаваться еще до революции и был продолжен и завершен уже в советское время, став одним из наиболее полных и фундаментальных энциклопедических изданий, которые сохраняют свое значение и в наши дни.

С 1939 г. Дживелегов – зав. отделом западной литературы в ИМЛИ им. Горького, с 1945 – зав. сектором театра Института истории искусств АН СССР.

Он фактически становится основоположником советской науки о театре, среди его учеников – крупные ученые-театроведы, в их числе Т.Бояджиев и А.Аникст, оставившие нам воспоминания о своем учителе.

Дживелегов работал в знаменитом МИФЛИ – Московском институте истории, философии и литературы, а с 1930 года он стал заведующим кафедрой зарубежной литературы Государственного института театрального искусства им. А.В.Луначарского (ГИТИС).

Своим ученикам и единомышленникам он запомнился таким: В зимние дни в скромном двухэтажном здании в Собиновском переулке, недалеко от Арбатской площади распахивалась дверь в вестибюль – и входил профессор Алексей Карпович Дживелегов. Входил изящный, величественный в своем пальто с большим бобровым воротником, входил, источая легкий аромат дорогого коньяка и духов. В тесное здание ГИТИСа, здание еще дореволюционных театральных курсов входила в его лице европейская культура.

В довоенные и послевоенные годы в ГИТИСе преподавала целая плеяда выдающихся педагогов: историков культуры, режиссеров и театроведов. Но, сохраняя благодарную память о своих учителях, многие из бывших студентов вспоминают сейчас в первую очередь Алексея Карповича Дживелегова. Ученики называли его «Ренессанс» или «Человек эпохи Возрождения». Это был редкий случай, когда полушутливое прозвище, родившееся в среде студентов, скорых на оценку и не всегда сохраняющих почтение и пиетет, – вдруг оказалось очень точным определением самой сути личности Дживелегова – ученого и человека. В нем было редкое сочетание открытости к иным эпохам истории и культуры – и удивительного человеческого обаяния, доступности и простоты в общении со всеми – от академиков до студентов и гардеробщиц. Ренессансная открытость миру и уважение ко всякой личности – невзирая на должности и ранги – позволяла ему в своих лекциях использовать стиль ре-

рenessансной педагогики – доверительной беседы, в которой каждый из присутствующих имеет равные со всеми права и может в любой момент превратиться из слушателя в рассказчика и даже учителя. Факты и философские идеи должны были подаваться не как наставления и поучения в духе средневековой схоластической науки («Слушайте, что говорит вам учитель!»), а в виде увлекательного рассказа, в котором за приключениями героев вдруг возникает широкая панорама обновленного и освобожденного от средневековых норм и правил мира. А бывавшие у него дома рассказывали об одной курьезной подробности – приходя домой, он снимал свою большую меховую шапку и надевал ее на мраморный бюст Данте, стоявший в прихожей его квартиры. И в этом жесте была не фамильярность, а глубокое и осознанное чувство родства со столь любимым им итальянским Ренессансом и его великим зачинателем – Данте.

Среди других блестящих знатоков своего предмета, профессоров ГИТИСа Дживелегов выделялся особым даром сочетать в своих лекциях точное знание фактов истории, культуры и искусства с каким-то волшебным умением вдохнуть жизнь в события и картины жизни давно минувших эпох. Его живое слово вызывало к жизни перед мысленным взором студентов (в эпоху, когда не только ТСО еще не существовали, но и альбомы с репродукциями были доступны очень немногим) – картины венецианского карнавала, повседневного быта средневековых европейских городов, события из истории народных движений и германской Реформации.

Для Алексея Карповича было, действительно, характерно какое-то ренессансное восприятие бытия – когда человек и окружающий его мир образовывали единое целое, исполненное возвышенной красоты, а в благородной натуре человека воплощалась мудрость и гармония природы. Вспомним слова юной Джульетты: «моя любовь как солнце, доброта – как ширь морская». И даже трагические страницы мировой истории, так называемый кризис Возрождения будут восприниматься Дживелеговым как бы сквозь призму культуры позднего Ренессанса и как еще одно подтверждение величия ренессансной личности.

Для Дживелегова было характерно восприятие истории не просто как смены разных эпох или совокупности событий и фактов – все это как бы получало еще одно «поэтическое» измерение, наполнялось жизнью, расцветивалось яркими красками, и каждая деталь и подробность насыщалась духом великого культурно-исторического целого.

И сам Алексей Карпович как истинный человек Ренессанса с честью и достоинством выдерживает все трудности и испытания, выпавшие в послевоенное время на долю его, да и всей советской науки.

Период творческой зрелости Дживелегова совпал с самым трудным временем в истории советской гуманитарной науки, когда в жертву вульгарным социологическим научным взглядам должны были приноситься объективные мнения о культуре и искусстве и нередко только подспудно, исподволь могли высказываться смелые мысли и концепции. Это было не только тяжелое, но и просто опасное для всех специалистов по зарубежной культуре и литературе время. Алексей Карпович как истинный ученый и порядочный человек старается помочь, насколько это было в его силах, тем ученым, которые попали в беду и оказались в сталинских тюрьмах – так, судя по косвенным свидетельствам, он помог крупному русскому историку Е.П.Тарле.

Само слово «космополит» - «гражданин мира» – было лишено своего высокого смысла и стало ругательным и унижительным – в послевоенные годы в Советском Союзе начинаются процессы против «безродных космополитов», обвиняемых в «низкопоклонстве перед Западом» и забвении советской культуры и искусства.

Дживелегов был вынужден наравне с другими учеными пройти унижительную процедуру публичного покаяния, но он решился на это, чтобы остаться в институте и, в числе прочих работ, возглавить большой коллективный труд – составление нового учебника истории западноевропейского театра. Именно благодаря личности Дживелегова на кафедре и во всем институте была спасена и сохранена атмосфера творчества и научной и человеческой этики. На своем посту Дживелегов оставался в те годы, которые ему отпустила судьба и эпоха, в которую ему

пришлось жить и нести свое бремя ученого и организатора науки. Он скончался 14 декабря 1952 года, когда ему было 77 лет.

\* \* \*

Книги Алексея Карповича Дживелегова переведены на несколько европейских языков, они переиздаются и в наше время в России. Конечно, это связано с тем, что они сохранили свое значение как для искусствоведческой науки, так и для ее популяризации. Что же касается книги о самом Дживелегове – такой, в которой были бы освещены самые разные стороны его творчества, - то она еще ждет своего автора. Одним из этапов на пути к такой монографии могло бы послужить исследование Юлии Девятовой – ее кандидатская диссертация «Алексей Карпович Дживелегов – общественно-политический деятель, историк, педагог», защищенная в г. Твери в 1996 г.

Предлагаемый вашему вниманию сборник научных трудов А.К.Дживелегова по замыслу редколлегии должен преследовать две взаимосвязанные цели:

1. Познакомить современного читателя – как специалиста-гуманитария и искусствоведа, так и рядового читателя – с теми работами Дживелегова, которые представляют значительный научный интерес, но в силу тех или иных обстоятельств не публиковались, либо публиковались давно и в изданиях, недоступных для современного читателя.
2. Отразить в составе сборника наиболее важные направления научного творчества Дживелегова: его работы по итальянскому Ренессансу, по театру Италии, Франции и Англии эпохи Ренессанса, а также как один из итогов его почти сорокалетнего сотрудничества в издании энциклопедического словаря «Гранат» - три статьи о деятелях Реформации Эразме Роттердамском, Мартине Лютере и Ульрихе фон Гуттене.

Следует отметить, что даже в этих небольших по объему статьях Дживелегов высказывает достаточно объективную концепцию взаимоотношений Реформации и гуманизма. Он под-

черкивает противостояние этих двух идеологий и их разное отношение к человеческой личности и ее свободе. Иными словами, он высказывает ту точку зрения, которая уже существовала в работах германских медиевистов (К.Бурдах), но долгое время отвергалась советскими германистами, вынужденными акцентировать только положительные стороны Реформации – ведь она должна была ассоциироваться с революцией и в силу этого оценивалась как исключительно прогрессивное историческое событие.

Связь Дживелегова с Арменией и армянским искусством находит свое отражение в его рецензии на книгу Георга Гояна «2000 лет армянского театра».

Редколлегия искренне благодарит всех, кто предоставил материалы для републикации: доктора исторических наук Эмму Хачатуровну Петросян, которая в течение долгих лет занималась научным исследованием жизни и творчества Дживелегова, но книга которой так и не была издана, а также Армана Джоновича Киракосяна – за материалы из архива его отца.

## ИСТОРИЧЕСКИЙ СМЫСЛ КОМЕДИИ МАСОК

Комедия масок появилась в 60-х или 70-х годах XVII века. Когда она появилась, в Италии было два рода театра: один ученый (*Commedia Erudita*), которых шел от гуманизма, от Плавта, от Теренция, словом от литературы. Другой – народный театр Стратино, театр *Rozzi*, театр *Intronati*, – шел от фарса. Один был аристократический, придворный, другой кружковой. Тот и другой носили характер любительский.

Ни тот, ни другой не создавали сколько-нибудь общепризнанной сценической техники. Единственный вид сценической техники, который знала Италия, техника мистериного представления, умерла. Большие мистерии, которые пробовали спасти компромиссом, превращением их в романтические драмы с сохранением чуда (*Stella, Uliva*) кончились, не оставив и следа.

Театр в Италии не был институтом национального значения. То же было и вне Италии.

Не было поэтому крупных писателей для театра. Италия имела много драматургов: Ариосто, Биббиена, Макиавелли, Ласки, Чекки, Аретино, Джордано Бруно. Из них Макиавелли был гениальным писателем, а из его вещей «Мандрагора» – превосходной комедией. Ни один из этих превосходных писателей не был писателем для театра. То же было и в других странах. В Испании были Хуан дель-Энсина, Лопе де Рueda, во Франции был Жодель, в Германии и Англии не было драматургов даже этого калибра.

Совершенно ясно различие между драматургом и писателем для театра. Драматург пишет литературные произведения в драматической форме без прямой связи с театром. Он хочет произвести впечатление на одного человека, читающего его вещь. Писатель для театра создает театральную пьесу непосредственно для театра. Он рассчитывает на эффект его вещи в публике, в коллективе, в толпе. Ему безразлично, какое впечатление будет производить его пьеса при чтении.

Иными словами, ни в Италии, ни в иных странах театра, как живого организма с единственной ему свойственной внутренней логикой, с единственной ему свойственной техникой –

не было. Задача формулировалась так: покончить с любительством в театре, создать театр профессиональный. И настоящий театр был создан. Он явился, когда появились профессионалы. Он явился, как профессиональный театр. *Commedia dell'arte* – значит профессиональный театр. Появление трупп было первой стадией в процессе образования театра.

Кто его создал? Как создавался? Игрой, актерской игрой. В процессе актерской игры. Для этого пришлось прежде всего отбросить весь старый репертуар, включая «Мандрагору», включая «Каландрию», включая «Подсвечник». Репертуар сделался *tabula rasa* и воскрес в виде сценариев, превращаемых в пьесу и зрелище в процессе игры актеров. Актеры на театре в процессе игры создавали сюжеты, роли, характеры. И публика приняла новый театр.

Этот новый театр впервые сделался праздником всех искусств. И ранее, особенно в придворных спектаклях, где не жалели денег, Бальдассоре, Перуцци, Тимотео Вити и сам Рафаэль писали декорации, где граф Кастильоне режиссировал, тоже было одновременное участие всех искусств: поэзии, музыки, пения, танца, живописи, скульптуры, даже архитектуры (достаточно вспомнить триумфальные ворота на сцене в Урбино). Но все как-то было отдельно, не сливалось гармонически. В Комедии Масок все это слилось, хотя у нее не было ни Рафаэля, ни Кастильоне, а декорации, хор, оркестр и балет вместе стоили ломаный грош. Там было все, но не было настоящего актера. Здесь не было ничего – и был актер. Поэтому там не было театра.

Актеры-любители, хотя их было занято в пяти спектаклях с интермедиями в Ферраре в январе 1502 года 116 человек, не умели играть. Они отлично танцевали юморески в интермедиях, отлично декламировали, но у них не было актерской игры. Они понятия не имели о мимике, о выразительности. Все это принес на сцену актер профессионал<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Откуда – это другой вопрос, которого здесь нет необходимости касаться (прим. автора).



Поэтому теперь, когда Комедия Масок показала, чем должен быть настоящий театр, явились и писатели для театра. Мольер, Шекспир, Лопе де Вега, Гольдони были бы немыслимы без Комедии Масок. Мы знаем, что Мольер учился у Тиберิโอ Фиорелли (Скарамучча) не только играть, но и лепить остов пьесы и наполнять его содержанием. А по мере того, как становится все более вероятным тождество между Шекспиром и Роджером Ретландом, вырисовывается чрезвычайно заманчивая задача проследить за итальянским путешествием Ретланда с точки зрения его ознакомления с техникой Комедии Масок.

Словом, в конце XVI века публика отвергла старый театр и потребовала нового, а когда появился новый – приняла его. Для современников этот кризис принимал вид кризиса репертуарного. Надоело подражать Плавту, эти вечные близнецы, узнавания, рабы, сводни и прочее. Анджело Беолько (Руццанте), гениальный актер и гениальный писатель для театра, недостаточно еще оцененный, перекинул мост, по которому устремились, толкаясь, кувыркаясь, приплясывая, актеры. Из балагана они вышли на большую сцену, и национальный театр был создан.

Нет ли в современном, так называемом кризисе репертуара указания на то, что актеру нужно вернуть свободу на театре. Не является ли «кризис репертуара» более серьезным кризисом – кризисом театра. Не придет ли обновление оттуда, откуда однажды оно пришло – от свободного актерского творчества, и не прав ли был покойный В.Л.Мчедлов, когда так страстно утверждал, что спасение театра в импровизации, в воскрешении, в приспособлении к новым условиям *Commedia dell'arte*?

Северная маска. 1925.№1. С. 5-7.

Речь на заседании школы Импровизации в день ее трехлетия.

## ВАЗАРИ И ИТАЛИЯ

В своей автобиографии [1] Вазари рассказывает, как возникла мысль о его книге. Рассказ очень известный. Его приводят и историки искусствоведения, и историки литературы [2], каждый со своими комментариями: "В это время [3] я проводил вечера после окончания работ у достославного кардинала Фарнезе, присутствуя при его ужине. Там в эти часы всегда собирались, чтобы занимать его своими блестящими и серьезными беседами, Мольца, Аннибале Каро, мессер Гандольфо, Клаудио Толомеи, мессер Ромоло Амазео, епископ Джовио и многие другие литераторы и светские люди, которыми всегда полон двор этого вельможи. В один из вечеров разговор между прочим зашел о музее Джовио и об изображениях знаменитых людей, которые он собирал в нем и поместил в превосходном порядке, с очень красивыми надписями при каждом. Беседа, как всегда бывает, переходила от одного предмета к другому, и монсеньор Джовио сказал, что ему всегда хотелось и хочется сейчас присоединить к музею и к своей книге "Похвальных слов" [4] сочинение, в котором шла бы речь о людях, знаменитых в изобразительном искусстве (*arte del disegno*) от Чимабуэ до наших дней. Распространяясь на эту тему, он обнаружил большие знания и высказал правильные суждения, касающиеся наших искусств. Правда, его взгляды охватывали вопрос только в общих чертах и не углублялись в тонкости. Часто, говоря о художниках, он путал имена, прозвища, места рождения, работы и передавал факты не в полном соответствии с действительностью, а, так сказать, приблизительно. Когда Джовио кончил, кардинал сказал, обращаясь ко мне: "Что скажете вы по этому поводу, Джордже? Не правда ли, что это будет великолепное произведение, над которым стоит потрудиться?" – "Конечно, *monsignor illustrissime*, – ответил я, – если кто-нибудь из художников поможет Джовио разобраться в фактах (*mettere cose a"luoghi loro*) и изложит все так, как это происходило в действительности. Говорю я это потому, что в своей прекрасной речи я многое спутал и сказал не так, как нужно". – "Значит, – ответил кардинал, которого поддержали Джовио, Каро, Толомеи и другие, – значит,

вы могли бы дать ему план и общий очерк (*un sunto et una ordinata notizia*) истории всех художников и их произведений в хронологическом порядке. Таким путем и вы также окажете эту большую услугу вашему искусству". Хотя я и знал, что эта задача была выше моих сил, тем не менее очень охотно обещал сделать все, поскольку мог. И я начал разыскивать заметки и записи (*ricordi e scritti*) по этим вопросам, которые с юных лет я набрасывал как для собственного развлечения, так и из чувства почтения памяти наших художников, всякое сведение о которых мне было чрезвычайно дорого. Я собрал все, что казалось мне нужным, и отнес к Джовио, а он, похвалив меня за труды, сказал мне: "Милый Джордже, мне хочется, чтобы эту работу взяли на себя вы. Я вижу, что вы великолепно сумеете довести ее до конца. Мне она не по душе, потому что я не умею распознавать манеру разных художников и не знаю многих частных, которые хорошо знакомы вам. А без такой подготовленности самое большее, что я могу сделать, это дать книжку наподобие Плиниевой. Сделайте так, как я говорю вам, Вазари. Я вижу, что вы сумеете справиться великолепно: ведь какой прекрасный очерк вы дали мне в вашем изложении". И так как Джовио все-таки казалось, что я колебался, он заставил Каро, Мольцу [5], Толемеи и других моих друзей просить меня об этом. В конце концов я решился и приступил к работе с намерением по окончании ее дать кому-нибудь из них, чтобы она была просмотрена, исправлена и издана под чьим-нибудь другим, не моим, именем".

Таков рассказ. Он переносит нас в самую гущу той атмосферы, в которой родилась мысль о книге Вазари, и дает целый ряд точек опоры для объяснения того, почему они родились.

Люди, которые собирались под гостеприимным кровом кардинала Алессандро Фарнезе – его характерное красивое лицо мы знаем по нескольким портретам Тициана, – принадлежали к сливкам итальянской интеллигенции того времени. Франческо Мариа Мольца – один из самых изящных поэтов и новеллистов XVI века. Аннибале Каро – переводчик "Дафниса и Хлои", блестящий стилист, лучший мастер итальянской эпистографии. Клаудио Толемео – филолог, грамматик и критик, неустанно работавший над усовершенствованием итальянского языка. Ро-

моло Амазео – гуманист, знаменитый латинский оратор, профессор в Болонье. "Мессер Гандольфо" – по всей вероятности, поэт Гандольфо Поррино – друг Мольцы, закончивший начатую им поэму "Ninfa Tiberina", секретарь и пылкий поклонник прекрасной Джулии Гонзага [6]. Наконец, Паоло Джовио, епископ Ночеры – самый славный из членов этой славной компании, врач и филолог, историк и публицист. Что ни имя, то фигура.

Почему в этой компании возникла мысль о написании истории искусства Италии и почему Джовио, который никому ничего даром не отдавал, отдал осуществление этого замысла Вазари? [7]

## II

После насыщенных грозой и бурей трагических первых десятилетий XVI века Италия переживала период мрачного покоя. Север и юг были в руках чужеземцев. Папы в Риме после Сассо 1527 года отказались от самостоятельной политики и усердно пользовались оставшейся у них огромной властью для укрепления расшатанной в самых основах католической церкви. Флоренция, истощившая свои силы в титанической борьбе 1530 года была придушена деспотизмом Козимо Медичи. Венеция, надломленная, почти отрезанная от итальянских интересов, но далеко не сокрушенная, залечивала раны и собирала силы для борьбы с турками.

Время было такое, что напрашивалось само собой подведение итогов. Думающие люди явственно ощущали, что пройдены какие-то грани и что надолго удержится тот печальный *status quo*, в котором прозябала Италия.

Расцвет историографии был откликом этих ощущений. История – так, как она тогда писалась, – представляла собой один из литературных приемов подведения итогов. Кроме того, историзм вообще становился чрезвычайно популярным способом отношения к действительности, потому что означал бегство от всякого рода прямых оценок настоящего момента и от опасных прямых высказываний. Наконец, при некотором специфич-

ческом отношении исторические сочинения могли принести и большие выгоды.

Из всех современных итальянских историков Джовио понимал эти вещи едва ли не лучше всех. Различные их стороны были для него одинаково ясны. Присущее ему острое публицистическое чутье подсказывало ему своевременность подведения итогов, а хищные инстинкты толкали к истории и к биографии как к источнику наживы. Подобно Аретино, Джовио извлекал доход из своих писаний, заставляя заинтересованных платить. Особенно любил он форму биографии, ибо при биографической форме заинтересованность была максимальная. Кроме своей большой истории Джовио написал ряд отдельных жизнеописаний пап и государей и две серии похвальных слов: полководцев и писателей. Похвальные слова художников должны были составить третью серию. У Джовио был стройный план.

Компания палатцо Фарнезе, прекрасно разбиравшаяся в этих вопросах, горячо приветствовала идею Джовио, идею подведения итогов в области искусства. Стоило натолкнуть людей на мысль, и всем стало ясно, что история художников *da Cimabue in qua* стоит в порядке дня. Чем это объясняется?

Искусство оставалось единственной крупной областью, в которой подведение итогов не только не было осуществлено, но не было даже начато. Это должно было казаться тогда зияющим пробелом, ибо роль искусства в итальянской культуре XVI века была совершенно исключительна.

Быть может, еще только в древней Элладе искусство пропитывало культуру в такой же мере, как в Италии времен Возрождения [8]. Так в XVIII веке пропитывала культуру философия, в XIX – наука, в наше время – техника. Все классы общества были одинаково охвачены художественными увлечениями. Все люди, от рабочего до государя, были одинаково доступны прельщениям искусства. Мысль и творчество, политика и классовая борьба, хозяйство и повседневная жизнь, война и дипломатия - все окрашивалось красками искусства. Художественные критерии вторгались всюду веско, порой с решающей силой.

Верный вкус в вопросах изящного становится второй натурой каждого. Всякий, интеллигент или ремесленник, брался

быть в этих делах судьей. И недаром. Нация получала непрерывные уроки художественного воспитания, жила в густой атмосфере красоты и привыкала прикладывать мерку красоты ко всему, что ее окружало.

Наряду с бытом, где обстановка, утварь, оружие, ткани, убранство, праздники, торжества, процессии, представления носили на себе печать огромного художественного вкуса, область слова – живого и писаного – больше всего подчинялась художественным критериям. Это одинаково касалось и ученого сочинения, и дидактического трактата, и философского рассуждения. Это налагало отпечаток и на убогие куплеты сказителей (*cantastorie*) с городских площадей, и на октавы Ариосто, на проповеди самых захудалых монахов и на лошенные речи "ораторов" – дипломатов, на сочинения Макиавелли, Бембо, Кастильоне и на художественную новеллу Фиренцуолы. Интеллигенция поэтому воспринимала это основное художественное устремление века как нечто здоровое и необходимое, как нечто такое, что само собой подразумевается.

Но начинала бросаться в глаза наиболее чутким и обратная сторона. Красота царила, все собой проникала, благоговейно культивировалась, а страна гибла. Не существовало ли между этими двумя фактами какой-либо связи? И не было ли в гегемонии красоты фатального преувеличения? Не действовали ли эстетические критерии – иногда, а может быть, и часто – в ущерб другим?

Когда у кардинала Фарнезе шла беседа, увековеченная Вазари, об этом еще не думали, но через сто лет или чуть позже кое-кому станут видны губительные плоды, возвращенные культурой красоты, сомнение начнет закрадываться в умы и Винченцо Филикайя бросит своей родине страстную жалобу:

Italia, Italia! O tu, cui feò la sorte  
Dono infelice di bellezza, ond"hai  
Funesta dote d"infiniti guai,  
Che in fronte scritti per gran doglia porte.  
Deh, fossi tu men bella o almen piu forte!.. [9]

Во времена Вазари никто не считал красоту "злополучным даром или роковым приданым бесконечных бед". И варваром был бы провозглашен всякий, кто бы пожелал Италии быть "менее прекрасной", хотя бы даже ценой того, чтобы она стала "более сильной". Наоборот, гегемония искусства ощущалась как счастье, как источник многогранных наслаждений, как титул на национальную славу, единственный, который устоял в тяжелых потрясениях.

В компании кардинала Фарнезе эти настроения разделялись всеми, и потому так остро сознавалась необходимость восстановить в систематическом виде историю создателей этой основной особенности итальянской культуры, художников. У людей было такое ощущение, что, если теперь, в пору подведения итогов, этого сделано не будет, итальянская интеллигенция окажется в положении не помнящей родства. И то, что ощущалось компанией кардинала Фарнезе, ощущалось всей интеллигенцией Италии. Иначе был бы непонятен успех Вазариевых "Vite". Джовио, у которого в этих делах образовалось большое чутье, понял это первый и своим почином дал толчок Вазари. А единодушное одобрение, которое встретила инициатива Джовио, было самым настоящим "социальным заказом", который давала Вазари итальянская интеллигенция. Не будь его, *ricordi e scritti* Джордже могли бы до конца его жизни пролежать у него под спудом.

Но, принимая заказ, Вазари совершенно изменил первоначальную программу Джовио. Джовио думал о серии похвальных слов и уступал ее Вазари по целому ряду причин. Он был стар. Ему не хотелось снова затевать всю трудную подготовительную работу. И он не рассчитывал заработать хорошо: с художников многого не возьмешь.

Вазари с самого начала отверг форму похвальных слов. Он сразу поставил себе определенную задачу. Он будет писать как художник: о художниках и для художников. Он будет говорить все, что вызывается необходимостью. Если бы Вазари знал современную терминологию, он, вероятно, сказал бы о посвящении Козимо, предпосланном первому изданию, что он будет руководствоваться научными задачами.

Это была уже его собственная постановка вопроса. При ее помощи он надеялся лучше всего выполнить миссию, на него возложенную. И если итальянская интеллигенция в лице друзей из палаццо Фарнезе давала ему заказ, то та же итальянская интеллигенция в лице других друзей, во главе которых стоял монах Винченцо Боргини, ученый и стилист, помогала ему этот заказ выполнить. Они собирали материалы, приводили его в порядок, составляли указатели, оглавления, предисловия. Словом, всячески облегчали Вазари его непосредственную задачу.

Благодаря всем этим обстоятельствам, ободравшим его и содействовавшим ему, Вазари создал классическую книгу.

### III

Момент, когда Вазари взялся за "Vite" вплотную, был чрезвычайно благоприятен для его работы. Еще пятьдесят лет, и ни один человек не был бы в состоянии ее исполнить. Ибо к концу XVI века окончательно установилась та точка зрения, которая в середине его только начинала складываться и которая означала одновременно разрыв с историзмом вообще и разрыв с прошлым всех искусств. К концу XVI века искусство Рафаэля, Тициана и особенно Макиавелли почиталось последним словом, упразднившим все, что ему предшествовало. Искусство Кватроченто превращалось в нечто чрезвычайно неинтересное и обьявлялось лишенным всякой художественной ценности. При господстве такой точки зрения история искусства в Италии "от Чимабуэ", конечно, становится невозможной, и если фактически в XVII веке мы встречаем отдельные попытки этого рода, то ни одна из них не имела того широко объемлющего характера, который отличает книгу Вазари.

Молодость Вазари прошла в такое время, когда искусство Кватроченто еще очень ценили. Еще ощущалась связь между современным искусством и искусством предыдущего века. Леонардо, один из признанных всеми классиков и отцов современной "манеры", через Вероккио, своего учителя, если можно так выразиться, держал связь с Кватроченто. А купол Брунеллеско, статуи Донателло в Соборе и в нишах Or San Michele языком



живого камня говорили о том, чем было Кватроченто для современного искусства. А потом, разве не называл Микеланджело Гибертиевых дверей баптистерия "вратами рая", разве не говорил он, что нельзя сделать купола лучше, чем сделал его Брунеллеско? А в области живописи – разве Мазаччиевы фрески в Carmine не продолжали быть азбукой "новой манеры" для всех живописцев и разве не на них учился тот же Микеланджело, получивший в капелле Бранкаччи изуродовавший его удар от Торриджани?

Все эти вещи для сечентистов будут пустым звуком. Но во время Вазари они были живой, хотя и анекдотической в некоторой мере хроникой, выхваченной из анналов искусства и полной значения. Привести отдельные эти анекдоты, известные всем, но несистематизированные факты в порядок, выяснить действительное чередование школ и манер, действительную хронологическую последовательность произведений искусства, ускользающую с годами все больше, – вот в чем была задача.

Мы не знаем, что заключалось в набросках Вазари, к которым он обратился, чтобы помочь Джовио. Но, несомненно, там было многое, что уясняло ему значение предшествующего века и отчасти Треченто. Недаром он собирал эти "заметки" не только "для собственного развлечения", но и "из чувства почитания памяти наших художников". И было там материала настолько достаточно, что в короткое сравнительно время, будучи перегружен живописными работами, он создал свою книгу. Идея книги Вазари не только носилась в воздухе, но и лежала в его черновиках.

Больше всего облегчало Вазари его работу то, что у него было несколько готовых общих точек зрения, из которых при всей их элементарности сложился все-таки остов книги. Без них факты, в ней собранные, должны были безнадежно рассыпаться. Эти общие точки зрения были различного характера: теоретические и исторические. Теоретические содержатся в Proemio, то есть в вступительном слове ко всей книге, где речь идет о сравнительных преимуществах живописи и скульптуры, и в Introduzione, то есть во введении, где сообщается ряд технических и стилистических сведений по всем трем видам изобрази-

тельных искусств. Историческая схема Вазари изложена главным образом в Proemio к каждой из трех частей книги. Вот эта историческая схема гораздо больше, чем теоретические взгляды о сущности архитектуры, скульптуры или живописи, помогла Вазари сколотить так сравнительно скоро и так стройно здание "Vite". Откуда Вазари их взял и в чем они заключаются?

Среди источников первого издания "Vite" центральное место занимают "Воспоминания" (Commentarii) Лоренцо Гиберти, знаменитого скульптора, биография Брунеллеско, автором которой признается теперь Туччо Манетти, и, быть может, записки Доменико Гирландайо [10], ныне утерянные.

Эти источники снабдили Вазари не только фактами, но и основными линиями его исторической схемы. Вазари, таким образом, тут неоригинален. Не он придумал свою схему. Он нашел ее в более или менее готовом виде. Но он придал стройный эволюционный характер представлению о развитии итальянского искусства, которое важно не только с искусствоведческой точки зрения, то и с общекультурной.

Древнее искусство (Parte antica) погибло. От него остались одни обломки, которые пережили варварскую, "готическую" эпоху. После долгого промежутка в Италии, в Тоскане, возникло новое искусство, которому научили итальянцев "греки", то есть византийцы. Их манера была грубая и неуклюжая (rozza, goffa). Эта старая (vecchia) манера, которая началась с Чимабуэ, постепенно совершенствовалась в руках лучших мастеров Кватроченто и приближалась к новой (moderna). Окончательно восторжествовала новая манера вместе с Леонардо и достигла высшего совершенства у Рафаэля и особенно у Микеланджело. В Proemio к первой части, где речь идет об искусстве древних, о его упадке и о первых начатках искусства итальянского, в последней, 18 главе Вазари говорит, что этот обзор он дает для пользы художников (mosso dal beneficio ed utile comune degli artefici nostri), чтобы они, видя, как искусство дошло до вершины развития (alla somma altezza) и потом низверглось в бездну (procipitasse in rovina estrema), легче могли познать постепенный ход его возрождения (il progresse della sua rinascita). Proemio ко второй части, где речь идет целиком об итальянском искусстве, начинается

с замечания, что искусство прошло три стадии "от своего возрождения до нашего времени" (*dalla rinascita di questi arti sino al secolo che noi viviamo*): несовершенную, совершенствующуюся и совершенную. О скульптуре первой стадии тут же говорится, что в первый период возрождения (*in quella prima eta della sua rinascita*) она имела некоторые достоинства, но и большие недостатки.

В этих определениях впервые в литературе появляется понятие Возрождения [11] в том смысле, в каком оно потом нашло признание в науке. А из сопоставления приведенных мест обеих частей видно, что Вазари колебался в понимании слова *rinascita*. В одном случае он говорит о "возрождении", как об определенном моменте ("от возрождения искусств до нашего времени"), а в двух других – как об определенной эпохе ("ход возрождения" и "первый период возрождения"). Второе словоупотребление, очевидно, то, которое ему ближе, ибо оно прекрасно суммирует всю его концепцию эволюции итальянского искусства. Это именно "Возрождение", длительный процесс совершенствования, распадающийся на периоды и кульминирующий в творчестве "божественного" Микеланджело. Это представление, как указано, не было результатом фактического анализа. Оно было привнесено в работу раньше, чем Вазари приступил к писанию книги. Но мысль занимала его и после того, как вышло первое издание 1550 года, ибо в издании 1568 года *Proemii* подверглись редакционным переделкам, не меняющим, правда, ничего в основном, но вносящим большую четкость во всю конструкцию. Вазари придавал очень большое значение своему эволюционному построению [12].

Представление об эволюции итальянского искусства эпохи Возрождения интересно не только с точки зрения истории искусствоведения, но и с точки зрения некоторых культурных течений и социальных отношений середины XVI века. Ибо только такой анализ выяснит вполне, в чем типичность книги для эпохи, в которую Вазари жил, и почему она появилась именно тогда [13].

Схема Вазари – оптимистическая. Основная ее мысль в том, что итальянское искусство от Чимабуэ до Микеланджело

совершенствуется. Критерии этой эволюции у Вазари различные. С точки зрения искусствоведения важны прежде всего те из них, которые говорят о техническом совершенствовании от *maniera vecchia* до *maniera moderna*. Вазари и самого эти вещи интересуют больше всего, если не исключительно. Но незаметно для себя отдельными мелкими штрихами, вскользь брошенными замечаниями Вазари очень явственно сообщает своему читателю и другой свой критерий, не художественно-технический, а культурный и даже политический. И в противоположность первому второй получает более четкую формулировку во втором издании, главным образом в тех биографиях, которые вошли во второе издание впервые [14].

Это понятно. За восемнадцать лет, протекших между двумя изданиями, и судьба и мировоззрение Вазари коренным образом изменились. В 1550 году положение Вазари было еще не особенно устойчиво. В 1568 году оно было вполне прочно и базировалось на его службе Козимо Медичи, великому герцогу Тосканы. Это сейчас же и сказалось.

Схема чисто стилистического совершенствования у Вазари незаметно связалась с другой, основная мысль которой такова. Искусство совершенствуется тем больше, чем больше оно находит знающих и обладающих вкусом покровителей. А настоящими меценатами могут быть только государи. Искусству и художникам лучше там, где есть государь, чем там, где его нет, а есть какой-то правящий орган, состоящий из многих лиц, из которых каждое ценит вещь по-своему и не очень тонко. Эта мысль нигде не формулирована Вазари в этих именно выражениях, и нигде оба критерия постепенного прогресса искусства не приведены в связь именно таким образом. Но что у Вазари эта связь, быть может, в виде неясно продуманной, но хорошо прочувствованной мысли была все время, особенно при подготовке второго издания, не подлежит никакому сомнению.

Если бы не трудно, если бы у нас было больше места и если бы это не было скучно, подобрать целый ряд цитат из "Vite", которые могли бы обильно иллюстрировать это наблюдение. Ограничимся несколькими примерами.

Прежде всего Вазари всегда хочется сопоставить деяния Козимо с фактами времен республики, чтобы лишний раз пропеть хвалу своему герцогу, хотя бы вне сферы вопросов искусства. Так, в автобиографии (гл. 52), говоря о сюжетах своих картин в большой зале Palazzo Vecchio, он рассказывает, как он написал там, "с одной стороны, начало и конец войны с Пизой, а с другой – точно так же начало и конец войны с Сиеной. Одна из них была народным правительством проведена и выиграна в четырнадцать лет, другая – герцогом в четырнадцать месяцев". Это – легкий штришок, мимоходом, совсем ненужный для изложения, но для Вазари необходимый.

"Народное правительство", особенно режим враждебного Медичи Содерини, нужно было по политическим мотивам дискредитировать при всяком удобном или даже – как в этом эпизоде – неудобном случае. Это герцогу было приятно. А если можно было уличить то же "народное правительство" или какой-нибудь его орган в безвкусице художественном или в каких-нибудь некрасивых поступках с художниками, Вазари всегда был готов. В биографии скульптора Джованфранческо Рустичи рассказывается, как он по заказу консулов Мерканции во Флоренции [15], в период господства республики, сделал три статуи для флорентийского баптистерия. Из-за цены уже после того, как работа была сдана, между консулами и Рустичи возникли жестокие пререкания. Как это часто бывало, художника жестоко обсчитали купцы, которые ничего в искусстве не понимали. И Джованфранческо, "видя такое вероломство, совсем в отчаянии удалился с твердым решением никогда больше не работать для должностных лиц (*per magistrati*) и вообще там, где он должен был зависеть более чем от одного гражданина или другого единичного лица (*piu che da un cittadino o altr'uomo solo*)". Вазари передает этот эпизод с величайшим сочувствием, восхваляя Рустичи гораздо больше, чем эти три статуи заслуживают. А в биографии Франческо Сальвиати, большого своего приятеля и очень неровного художника, сообщив о том, что он умер преждевременно, и заметив при этом, как бы в объяснение малых сравнительно его успехов, что Сальвиати был *sarpcioso*, Вазари прибавляет: "Если бы он нашел государя, который понял бы его

характер и дал ему возможность работать согласно его изменчивым настроениям, он бы сделал вещи замечательные". Комментарием к этим немногим строкам служат постоянные, надоедливые панегирики герцогу Козимо и в автобиографии, и во всех местах "Vite", где Вазари приходится о нем упоминать [16]. А наряду с восхвалением Козимо идут славословия пап, с которыми приходилось иметь дело художникам, его современникам и ему самому, и прославление всех Медичи, предков Козимо.

Для художников, которые находились в зависимости от заказов флорентийского двора, эта точка зрения, очевидно, становилась обязательной. Недаром и Бенвенуто Челлини в "Трактате о ювелирном искусстве", напечатанном во Флоренции в один год со вторым изданием Вазари [17], очень ясно дал понять, что художник только тогда может творить успешно, если ему случится найти щедрого и понимающего мецената в лице государя. И перечисляет: при Козимо Старшем работали Брунеллеско, Донателло, Гиберти, при Лоренцо – начал Микеланджело, при папе Юлии – Браманте и т. д.

Когда художественно-техническая схема эволюции искусства сплелась у Вазари с другой схемой, она сразу обнаружила его общественную физиономию. Стоит сопоставить его оптимистическое настроение с совершенно противоположным настроением историков-политиков, начиная от Макиавелли, и это станет ясным [18]. Все они глубокие пессимисты. Они, особенно позднейшие, прекрасно чувствуют глубокий политический и бытовой упадок той эпохи, в которую им довелось жить. Они знают, что в прежние времена, в золотой век республиканской свободы внутри отдельных государств и национальной независимости Италии, людям жилось совсем по-другому. В них не умерло достоинство. Ими не помыкал никто. Была борьба классов, сословий, партий. Но люди боролись как равные. А теперь равенство было в одном – в порабощении. Деспотизм задавил все. Италия стонала в цепях, и в цепях стонали внутри итальянских, государств итальянские граждане. Разница была лишь в том, что в Неаполе и Ломбардии цепи были чужеземные, а в Тоскане и в Папской области – свои, родные.

Этот контраст между былой свободой и настоящим рабством [19] бросался в глаза каждому, кто умел наблюдать хотя бы элементарно, но не все ощущали его как регресс и не у всех он вызывал пессимистические настроения. Историки были почти сплошь представители буржуазии, класса, который терял больше всех вследствие совершившихся перемен. Не менялось дело и тогда, когда они находились на службе у новой власти, как Гвиччардини, служивший папе Клименту VII, первому яркому представителю реакции на престоле св. Петра, и флорентийским деспотам Алессандро и Козимо Медичи. Они в конце концов получили возможность проявить свое классовое сознание – ибо деспотизм обрушивался и на них – и найти правильные критерии [20]. Новые порядки знаменовали собой тройную реакцию: экономическую, которая подрывала основы хозяйственной деятельности буржуазии, ибо означала возврат к преобладанию землевладения; политическую, которая отнимала у нее власть, и культурную, которая подчиняла творчество и идеологию церковной и полицейской феруле. Приспособляться к новым условиям для буржуазии и буржуазной интеллигенции было чрезвычайно трудно, ибо новый порядок отвергал сотрудничество буржуазии и строил опору для своего господства на сотрудничестве с другими классами.

Каким же образом оказалась возможной оптимистическая схема Вазари, в которой художественно-технические критерии переплетались так тесно с политическими мотивами? Ведь Вазари вышел из рядов буржуазии. Каким образом Вазари мог в условиях феодальной реакции повторить схему Гиберти, который писал свои "Воспоминания" при полном торжестве буржуазного республиканского строя и для которого венцом художественной эволюции были достижения искусства, так гармонировавшие именно с республиканским строем, из республиканского строя выстававшие?

#### IV

Вазари принадлежал к мелкобуржуазной семье из Кортонны, перебравшейся в начале XV века в Ареццо. Его прадед Лац-

царо, биографию которого Джордже включил в "Vite", был седельщиком (sellaio di cavalli). Джордже превратил его в художника, приписал ему ряд картин и вообще наговорил про него целую кучу небывлиц. Родственники Лаццаро были горшечники (vasai или vasari, откуда и прозвище). Все они были люди со вкусом и старались придать продуктам своего ремесла художественную отделку. Джорджо вышел настоящим художником. В семье был достаток, хотя изобилия не было никогда, а в ранней юности Джордже, когда умер его отец, была довольно долго и тяжелая нужда. Но Джордже, как немногие из детей даже богатых буржуазных семей, успел получить хорошее гуманистическое образование, что очень помогло ему в жизни.

Вазари далеко не сразу стал на ноги. Начало его жизненного пути не было усыпано розами. Попробовал он и "чужого хлеба" и "чужих лестниц", но он относился и к тому и к другому не по-дантовски: без надрыва, спокойно и безмятежно. Сегодня нет ни крова, ни ложа. Пустое! Будет завтра. В один из таких незадачливых моментов Вазари попал к Бенвенуто Челлини и позднее сделался жертвой его язвительного пера. Бенвенуто таких случаев не упускал, а в момент, когда он писал свои мемуары, Вазари был богат и знатен, ему же отнюдь не друг. Набросок карикатурный и злой, но очень живописный и в главном правдоподобный:

"Я дал ему приют в Риме, где он жил на мой счет. А он поставил у меня в доме все вверх дном. В это время он болел сухим лишаем, покрывшим струпьями его руки, которые он постоянно расчесывал. Спал он на одной постели с моим подмастерьем, славным парнем по имени Мано, и однажды ночью своими паршивыми пальцами, на которых вдобавок он никогда не стриг ногтей, разодрал ему ногу, думая, что чешет свою. Мано собирался уйти от меня, а его хотел убить во что бы ни стало. Я их помирил. А потом устроил названного Джорджа к кардиналу Медичи и все время ему помогал" [21].

Этот рассказ может относиться только к декабрю 1531 года, когда Вазари приехал в Рим, снабженный из Флоренции рекомендациями к Ипполито Медичи, и в то короткое время, пока ему не удалось устроиться во дворце кардинала, очевидно, "ста-



вил вверх дном" дом Бенвенуто [22]. Но кардинал вскоре уехал на войну с турками, и божественная жизнь началась снова. Потом Вазари стал близок ко двору герцога Алессандро Медичи, но после его убийства (январь 1537 года) опять остался ни при чем, и опять возобновилась погоня за фортуной.

Для Вазари, как артиста и как будущего историка искусства, эта полоса трудовой жизни была очень полезна. Он работал не покладая рук и, работая, учился. Исполняя заказы, он объездил всю Италию, познакомился со всеми почти крупнейшими произведениями искусства Треченто и Кватроченто и почувствовал свою связь с той культурой, которая кристаллизовалась в живописи, в ваянии и архитектуре этих двух веков. А когда он стал писать книгу, это помогло ему найти настоящую перспективу, для очень многих из его современников становившаяся уже чрезвычайно смутной.

В момент убийства Алессандро Вазари было 25 лет.

Таково было скромное начало карьеры будущего важного придворного, рыцаря (*cavaliere*) св. Петра, то есть пожалованного дворянина, богатого помещика и домовладельца. Вазари достиг этого положения упорным трудом – ибо трудоспособности и технической сноровки у него было больше, чем таланта, – умением приспособляться и ладить с властью имущими, искательством, лестью. Вазари знал своего клиента и умел ему угождать. Ему не хватало уверенности в себе, которая дает право навязывать свои художественные замыслы заказчику, кто бы он ни был. В нем не было ни гордого духа, ни достоинства артиста. Его спина гнулась легко, и он не задавал себе неудобных вопросов, кто такие те, кому он служит. От них на него сыпались почести и дукаты. Этого ему было достаточно. И, как все люди этого сорта, Вазари терпеть не мог художников, которые держали себя независимо, вроде того же Челлини [23], или которые без большого труда достигали высшего мастерства. Таким "гулякой праздным" был в глазах Вазари Содомо, которого он поносит в его биографии как человека и как художника, а в пику ему всячески восхваляет его соперника, своего приятеля Беккафуми, самую большую посредственность из всех, кого знала сиенская школа в XVI веке.

При таких свойствах характера Вазари легко дал себя освоить той культуре, которая расцвела при тосканском дворе в правление Алессандро и Козимо. До 1553 года он странствовал по Италии, постепенно накапливая капитал и славу. С 1553 года он поступил на службу к Козимо. Что он нашел во Флоренции?

Почти четверть века прошло с тех пор, как пала после героической борьбы последняя флорентийская республика. За это время изменились все основы жизни. Лучшие люди прежнего режима погибли либо в период недолгой агонии 1530 года, как Франческо Ферруччи, либо сделалась жертвой лютой мести и свирепой подозрительности Козимо. Вместе с Элеонорой Толедо, дочерью неаполитанского вице-короля, во Флоренцию пришли в большом количестве испанцы. Они заняли придворные должности, они стали задавать тон высшим слоям новой знати.

Они привили постепенно свои нравы, свой угрюмый характер, свою нелюдимость, тупость, жестокость верхушке тосканского общества. Они, наконец, помогли Козимо подвести новый фундамент под социальный строй герцогства.

Феодальная реакция в Италии началась, в сущности, с первого десятилетия XVI века, когда торговля и отчасти промышленность Ломбардии и Тосканы были разрушены войнами. Потом она все крепла, ибо упадок торговли и промышленности продолжался в темпе, все более усиливающемся. Венеция, которая боролась с этим общеитальянским бедствием, в конце концов оказалась бессильна. К местным хозяйственным причинам присоединились стимулы извне, уже чисто политические, Испания создавала себе поддержку в лице крупных землевладельцев и старалась насадить крупное землевладение в Италии всюду, где для этого были хоть какие-нибудь предпосылки и где у нее было для этого достаточно влияния. В Тоскане влияния у нее было достаточно, но предпосылки приходилось создавать: слишком крепки были индустриальные традиции и слишком в загоне до этого времени было землевладение. Для этого был придуман способ достаточно простой – создание майоратов. Италия раньше не знала или почти не знала принципа единонаследия. Свобода завещания была полная, и земли могли делиться по числу наследников. Козимо под влиянием испанцев не

только покровительствует землевладению, не только заставляет представителей семей прежних фабрикантов вкладывать капиталы в землю, но и нарочито поощряет образование майоратов. Ему это было выгодно потому, что за разрешение превратить имение в майорат казна взимала крупную пошлину, а дворянам тоже было не безвыгодно, ибо делало более устойчивым благосостояние всего рода за счет младших сыновей, интересами которых жертвовала без больших угрызений совести. Учреждение майората сопровождалось восстановлением давно отмененных феодальных и помещичьих прав. Вытесняя в деревню капиталы, вложенные в торговлю и промышленность, Козимо захватил торговлю в свои руки, превратил ее в монополию казны и в источник очень больших доходов. Недаром он считался самым богатым государем в Европе.

Часть богатств он тратил на украшение своей столицы, особенно своих дворцов. Тратил скупно, обсчитывая художников, елико возможно. Но Козимо хотел, чтобы все считали его настоящим Медичи не только по крови, но и по вкусам, а так как среди традиций медичейского господства меценатство слыло во всем мире лучшим титулом на славу, Козимо просто не мог от него уклониться. И давал работу художникам. При нем дарили Флоренции лучшее, на что они были способны, такие живописцы, как Понтормо и Бронзино, такие скульпторы, как Амманато и Челлини. Вазари в этой компании, куда входили и артисты более мелкого калибра – Триболо, Бандинелли, – был фигурой едва ли не самой выдающейся в последние двадцать лет правления Козимо. Он работал и как архитектор, и как живописец. Он выстроил дворец Уффици с чудесной лоджией, выходящей на Арно. Он перестроил внутри Palazzo Vecchio и отдал Palazzo Pitti. Он соединил дворцы Уффици и Питти галереей, проходящей через Ponte Vecchio. Он расписал огромными фресками в духе господствовавшего тогда маньеризма большие залы Palazzo Vecchio и разбросал по городским церквям свои картины на священные сюжеты. Зато, находясь в непосредственной близости от Козимо, он больше других подвергся влиянию новой культуры, которую тот насаждал в своей столице, и особенно при дворе.

Козимо не был лишен дарований. Он был умен, энергичен, обладал чудовищной работоспособностью и большим дипломатическим талантом. Нелегко было создать при стольких подводных камнях, в окружении врагов и друзей, которые были опаснее, чем враги, жизнеспособное государство. Козимо его создал, но какой ценой!

Современники оставили нам целую серию мрачных рассказов о кровавых эпизодах в семье Козимо [24]. Многие в этих рассказах выдуманно, но несомненно одно. Во Флоренции и при дворе царила такая атмосфера, которая делала правдоподобными самые невероятные слухи. Достаточно было взглянуть на Козимо, на его тусклые, тяжелые, фальшивые глаза, на его толстую шею, на жесткие линии его рта, чтобы поверить, что от этого человека можно ждать всего. Характер Козимо соединял в себе все элементы, из которых складывается облик тирана. От своего отца, последнего рыцаря Италии Джованни delle Bande Nere, он не унаследовал ничего, кроме непреклонной суровости. От бабки, знаменитой Катарины Сфорца, до него не дошла ни одна крупинка ее героической души. Мать, Мария Сальвиати, которая помогала мужу набирать армии и была добрым гением его солдат, не передала ему ни искорки той огромной любви к людям, которой было полно ее сердце. Деспот и палач по натуре, он отличался от своего предшественника, метиса Алессандро, только тем, что не был так дико развратен, как тот. Его жена, Элеонора Толедо, прекрасное лицо которой увековечено на портретах Бронзино, была типичная испанка: богомольная, надутая, ревнивая, жадная, она спекулировала наперерыв со своим мужем под эгидой казенной монополии и налагала испанскую печать на весь придворный уклад. Трудно было представить себе что-нибудь более безрадостное, более мрачное, более тоскливое, чем двор Козимо и Элеоноры.

При Козимо Старшем в просторном доме на Via Larga царил хороший буржуазный уклад. Художники и гуманисты приходили к Козимо как к себе домой и чувствовали себя с ним совсем просто. А когда Козимо приезжал к себе на виллу в Кареджи, оставив заботы о банке и о городе во Флоренции, там атмосфера становилась еще более интимной. При Лоренцо Велико-

лепном стало пышнее в том же палаццо, выстроенном Микелоццо, но продолжало быть почти так же просто. Лоренцо сам был художник и любил общество людей с творческими замыслами. Полициано у него был свой человек, Боттичелли, который не утратил еще своего веселого характера и радостного всегда настроения, не стеснялся нисколько, а Луиджи Пульчи бесцеремонно лез со своими народными словечками и народными песенками, когда хотел. Лоренцо и мать его, Лукреция Торнабуони, умели ценить искусство и литературу, не жертвовали этикету дружбой и добрыми отношениями.

При Козимо, великом герцоге, о таких отношениях страшно было даже подумать. Испанская важность, испанская напыщенность, деревянный, холодный этикет съедали без остатка добрые отношения. При Козимо у художника, поэта, мыслителя, ученого не было, как при первых Медичи, ценителя-друга, понимающего и чуткого. При Козимо был государь-заказчик и слуга – исполнитель заказа. От других слуг он отличался только тем, что обладал талантом. Если слуга умел угождать, его одаривали как художника, и далеко не очень щедро. И, одаривая, его ассимилировали, превращали в человека, душевно не отличающегося от толпы испанской и испанизированной придворной челяди. Вазари испытал это на себе в полной мере. Правда, он не ощущал от этого никаких неудобств. Такова была его натура. Микеланджело невозможно втянуть в эту удушливую обстановку, а Бенвенуто искренно в ней страдал.

## V

Шлоссер делает попытку определить социальное лицо Вазари в следующих словах [25]: "Мы неоднократно указывали, как тесно связан Вазари со своей эпохой. Подобно тому, как флорентийскому *pobile* Рустичи деятельность художника казалась разрывом с сословием, Вазари – по своему происхождению и жизненным взглядам настоящий буржуа – держится крепко традиций своей касты. В биографии Альфонсо Ломбарда, которого обвиняли в барских замашках (*signoriler Neigungen*), он говорит без обиняков, что такой образ жизни (*Lebensführung*) ху-

дожнику не подходит... Это вообще для него типично. Хотя и придворный, он своим положением больше напоминает художника, чем *valet de chambre* монархических дворов. Вазари держится корнями (*wurzelt*) в мелкобуржуазной среде. Правда, и медичейский двор сохранял кое в чем буржуазный отпечаток..."

В чем заключалось это *etwas burgeoises* Гердге медичейского двора, сказать трудно. Разве только в скаредности и в спекулятивных увлечениях, да еще в том, что двор был молодой, несовершеннолетний и не имел еще строгой и стройной организации старых дворов [26]. Ошибочность этого положения совершенно ясна. Гораздо сложнее с социальным обликом Вазари. Тут требуется более обстоятельный анализ, чтобы восстановить истинное положение дела.

Прежде всего, что говорится в цитированном месте из биографии Ломбарди? [27] Там нет ни слова об "образе жизни", а идет речь о простой страсти к богатым украшениям и мишуре. Это Вазари осуждает как нечто недостойное художника, "стремящегося к славе". Но он не осуждает барского образа жизни. По образу жизни сам Вазари был отнюдь не буржуа, а именно важный барин. Он держался корнями в мелкобуржуазной среде, пока не обрел прочного положения у Козимо в годы божественных скитаний, в пору, когда складывались его историко-художественные схемы. Эти мелкобуржуазные корни оборвались, когда он почувствовал себя прочно у Козимо. Он очень быстро поддался влиянию медичейского двора, и не только в бытовом своем укладе, но и в социальном.

Экономическая политика Козимо имела в виду двойную цель: создать ему политическую опору в землевладельческом классе и образовать социальные кадры, из которых можно было бы черпать людей для пополнения придворного штата. Козимо всех толкал на путь деревенского хозяйствования, Вазари в том числе. А с Вазари это было тем более нетрудно, что у него уже и раньше определялись подходящие наклонности. Время было такое: феодальная реакция царила почти полвека. Помещичье хозяйство если и не всегда приносило доходы, то гарантировало тех, у кого были поместья, от последствий кризисов и перебоев в снабжении предметами первой необходимости.

А Вазари свое имение Фрассинето в Вальдикиане купил еще до поступления на службу к Козимо, в 1548 или 1549 году. Об этом говорится в автобиографии: "В это время я написал портрет Луиджи Гвиччардини, брата мессера Франческо, автора "Истории", ибо названный мессер Луиджи был дорогим моим другом и убедил меня, из любви ко мне, будучи комиссаром Ареццо, купить очень большое имение (una grandissima tenuta di terre) под названием Фрассинето в Вальдикиане, которое сделалось спасением и величайшим благом моего дома и будет таковым для моих наследников, если, как я надеюсь, они сами не навредят себе в чем-нибудь".

Каждую осень Вазари любил съездить в Ареццо посмотреть, что делается у него в поместьях. Оттуда он писал довольные письма друзьям. В сентябре 1560 года он сообщает своему другу и постоянному корреспонденту, Винченцо Боргини, что осматривал свои виноградники и остался их состоянием вполне удовлетворен [28]. А через десять лет, в декабре 1570 года, он пишет тому же Боргини уже совсем жаргоном крупного помещика: "Я приказал, чтобы обработка земли в моих имениях Сан Поло, Капучоло и Фрассинето к моему приезду была закончена, как равно и пограничная стена во Фрассинето... и чтобы все шло там своим порядком. Виды на будущее хороши, как вы в свое время узнаете. И если к моему приезду, как я надеюсь и верю, все окажется законченным успешно, то можно будет жить, философствовать и спокойно наслаждаться последними годами этой моей беспокойной и полной трудов жизни" [29].

Как силен был в Вазари инстинкт помещика, следящего прежде всего за тем, чтобы имение было хорошо снабжено и благоустроено, ставящего интересы имения выше интересов лиц, хотя бы и близких ему, видно из тех забот, которые сквозят в его завещании, составленном в 1568 году [30]. Там в пункте 21 предписывается, чтобы живой инвентарь (cavallini, mulini, vache, buoi, pecore, capre, porci, asini), который находится во Фрассинето и в других имениях, был оставлен в руках крестьян, которые работают при имении, и чтобы "не уменьшалось их количество, а скорее увеличивалось, так как я хочу, чтобы означенные животные служили пользе имений, а не выгоде других" [31]. Ваза-

ри очень любил свои имения, и самым большим его огорчением было то, что он не мог посвящать им столько времени, сколько ему хотелось. И однажды в письме к епископу Аретинскому Минербетти в ноябре 1553 года, обещая ему скоро приехать и намекая на бывший недавно разлив Кьяны, в шутиливо-лирическом тоне расписывает, как соскучились без него и Сан Поло и Фрассинето и как, устав звать его к себе каждодневно, они выражают всячески свою тоску, а Фрассинето даже бросается в объятия "матери Кьяны" [32].

Вазари был действительно недалеко от того, чтобы верить, что это так и было, хотя, нужно сказать, хозяйство в его имениях велось без него не бог весть как хорошо. В 1568 году он "приехал в Ареццо на непродолжительный отдых, частью для перемены воздуха, частью чтобы побыть в роли сельского помещика: объезжать свои поля, осматривать табуны и скот. В имении – *in villegiatura* – он нашел, что все по-прежнему в полном беспорядке, что сельскохозяйственные рабочие мало о чем заботятся, кроме своей заработной платы, и меньше всего об его интересах. И отдых, который он себе обещал, был нарушен сознанием необходимости переделать все хозяйство в имениях" [33].

Похож ли этот рачительный, хотя и не очень удачливый, помещик на изображенного Шлоссером "буржуа, который блюдет традиции своей касты" и который "держится корнями в мелкобуржуазной среде"? Едва ли. Когда Макиавелли поселился в своем имении в Сан-Кашьяно, он хозяйством не занимался. Он там делил время между писанием книг и игрой в кости со случайными посетителями придорожной таверны. Потому что Макиавелли действительно держался корнями в буржуазной среде, а Вазари от своей среды оторвался.

Что заставило Вазари так стремиться быть помещиком? Едва ли большая выгодность помещения капиталов в землю. В это время выгодно было хозяйство на крупных земельных комплексах, а не на небольших имениях. Пошлины и всякого рода регламентации в интересах казны были так тяжелы, что только оперирование большими массами товарного зерна или вообще каких-либо сельскохозяйственных продуктов могло выдержать



эти фискальные поборы. Торговля между отдельными провинциями Тосканы, торговля между городом и селом затруднялась таможенными заставами. Частным лицам запрещалось продавать зерно кому бы то ни было, кроме правительственных комиссаров. Вазари эти радости должен был испытать на своем хребте. В его переписке, дошедшей до нас, сохранились два письма к Бартоломее Кончини, в которых речь идет о запасах зерна в Фрассинето и об обязательной сдаче его продовольственным комиссарам, причем дело не обходилось без затруднений [34]. Вазари не мог не понимать этих вещей. И если он все-таки стремился покупать имения и еще в 1569 году, то есть когда у него было их несколько, выпрашивал у герцога поместье Монтуги в Вальдарно и уверял, что он без него никак не может обойтись [35], то этому должны были быть причины и порядка не хозяйственного. И они, несомненно, были.

Как все люди с маленькой душой, Вазари был необычайно тщеславен. Меру его самомнения мы знаем и из посвящения ко второму изданию "Vite", и особенно из многих писем последних годов его жизни [36]. Из тщеславия, из желания не отстать от других в ближайшем окружении герцога, из желания разыгрывать большого барина, достойного быть ближним придворным Козимо, Вазари тянулся изо всех сил и копил имения. А когда он еще сделался cavaliere, он почувствовал, что цель его жизни достигнута. Он был целиком человеком герцога Козимо, его верным слугой, его поклонником, его панегиристом. На его схеме это отражалось очень ярко.

Прежде всего тосканское искусство, в котором блистает "божественный" Микеланджело, окруженный созвездием крупнейших современных художников, дало лучшее и самое совершенное из того, чего достигло итальянское искусство. Это одно было положение Вазари. Для того чтобы оно казалось правдоподобным, пришлось в "Vite" отправить на задворки Джорджоне и Тициана и вообще оставить в тени венецианскую школу, Рафаэля сделать несколькими головами ниже Микеланджело и смазать измельчание и упадок искусства еще при жизни того же Микеланджело. А для того чтобы герцог Козимо предстал в глазах современников и потомства в ореоле отца-покровителя тос-

канского искусства, Вазари стал усердным коммивояжером между Козимо и Микеланджело. Неудобно ведь было, что краса и гордость тосканской школы не желал с самого момента падения флорентийской республики ступить на порабощенную теперь почву родного города, свободу которого он геройски защищал в 1530 году. Но как ни соблазняли великого старика герцог и его юркий агент, он так и не соблазнился. Зато, когда Микеланджело умер, Козимо и Вазари – с согласия покладастных родственников – воровским образом, под видом тюка с товаром (*come fusse alcuna mercanzia*, как говорит сам Вазари), увезли из Рима его тело и с величайшей помпой похоронили во флорентийском Пантеоне, Santa Croce. При этом опять-таки Вазари был антрепренером всей церемонии [37].

Микеланджело своим упорством немного испортил Вазари полновесность положения: что если тосканская школа первая в Италии, то это потому, что в Тоскане правит Козимо Медичи, потомок целого поколения меценатов и сам лучший меценат между всеми. Этого положения нельзя было формулировать такими словами, и оно осталось неформулированным. Но оно было глубочайшим убеждением Вазари и сплелось со схемой стилистической эволюции итальянского искусства от *maniera vecchia* к *maniera moderna*.

Чтобы создать такую схему, нужен был, во-первых, представитель тосканского искусства, сотворивший кумира из Микеланджело, во-вторых, придворный, близкий к Козимо как к меценату, в-третьих, человек, классовым образом принадлежащий к той новой культуре, которая пришла на смену культуре буржуазной и которую вколачивал в тосканскую почву Козимо. В Вазари соединились все эти три лица.

Конечно, в истории отношений между художниками и властью наступит момент, когда близкий ко двору артист будет придворным в большей мере, чем художником, в большей мере, чем был Вазари, будет придворным прежде всего и превыше всего. Этот момент еще придет, и в Италии на таких ролях станут фигурировать очень крупные артисты, например Лоренцо Бернини. В других государствах в эпоху расцвета абсолютист-

ской культуры такое соотношение между художниками и государами будет единственно возможным.

Вазари стоит в начале этой эволюции. Он уже придворный и по социальному статусу своему уже подтянулся к тогдашнему уровню. Но он еще не такой придворный, как Бернини, не в такой мере *valet de chambre*, в какой, быть может, ему хотелось бы. Это потому, что он попал ко двору вполне сложившимся, зрелым художником и пожилым человеком после долгих лет божемного и полубожемного существования, и потому еще, что самый двор герцога Козимо был молодым двором, не имел ни прочных традиций, ни застывшего старого церемониала, ни матерых церемониймейстеров: он не был способен наложить твердые штампы на вольнолюбивую артистическую братию и перевоспитать ее окончательно.

Беглый, но очень живой силуэт Вазари-придворного набросан в мемуарах Бенвенуто Челлини там, где рассказывается о конкурсе на статую Нептуна (II, 101): "...Герцог вышел из дворца, и Джорджето-живописец повел его в помещение Амманато", чтобы показать ему модель, изготовленную этим соперником Челлини. "И хотя названный Джорджино пытался заморочить его своей болтовней, герцог качал головой" и послал узнать, нельзя ли взглянуть на модель Бенвенуто. Именно вот такой Джорджето или Джорджино в уменьшительном, не то ласковом, не то пренебрежительном; на Руси бы сказали "Егорушка", а может быть, и "Егорка"! Он умеет хорошо заговаривать зубы и обделявать свои делишки, но его слушают не очень и часто отмахиваются от него небрежным и нетерпеливым жестом. Это не то что какой-нибудь важный и чопорный испанский гранд, который ведет свой род от Сида, снисходит до придворной должности при молодом дворе и умеет оградить свое достоинство [38].

Будучи придворным, Вазари не мог совсем отделаться от тех настроений, в которых он подготовлял и даже писал первое издание "Vite". В нем еще были живы впечатления от "Комментариев" Гиберти, проникнутых таким живым и бодрым чувством республиканского свободолюбия. Он не мог отбросить совсем те общественные настроения, а далеко лишь не одни худо-

жественные критерии, которые заставляли его смолоду, когда он был еще вольной птицей и не был обременен поместьями и домами, восторгаться искусством Треченто и Кватроченто. И художника он ценил, совершенно не считаясь с социальным его положением, а исключительно исходя из критериев искусства. Крестьянский сын Джотто и патриций Микеланджело – для него одинаково артисты, создававшие великие произведения. С такими только критериями он и считается [39]. Если бы "Vite" стали составляться после 1553 года – момент поступления на службу к Козимо, – они могли бы под влиянием его новых общественных настроений, обусловленных новым хозяйственным статусом, получить совсем иной вид. И если бы это было так, его книга могла положить начало отрицанию ценности искусства Кватроченто, характерному для следующего века.

Этого, к счастью, не случилось, потому что Вазари не мог выкинуть из песни своей жизни мотивы, одушевлявшие его молодость. Второе издание книги, которое испытало на себе все то, что Вазари впитал в виде настроений за время службы, поэтому не такое цельное, как первое. Но и только. Книги оно не испортило.

## VI

С конца XVI века литература и искусство поступают всюду в Европе на службу к монархическим дворам. Таково было требование момента. Абсолютная монархия справилась с феодальной и буржуазной оппозицией, выкинувшей знамя религиозного разногласия, и на некоторое время почилла на лаврах. И притянула к себе представителей литературы и искусства.

Средние десятилетия XVI века в Италии – время, когда в среде работников умственного труда и художественного творчества идут еще колебания. Старые традиции умерли еще не для всех. Былая слава итальянских республик еще будит свободолюбивые чувства. Еще стоит на лагуне Адриатическая республика, выдержавшая столько ударов, и ведет Европу против наступающих турецких полчищ: славная гибель Маркантонио Брагадина в Фамагусте случилась в один год с победой Себастья-

яно Венгера при Лепанто (1571). Знамя св. Марка для многих наполняет кровью и плотью видения и призраки былой свободы. И хотя в Венеции нет настоящей свободы для всех классов, но достаточно того, что крылатый лев красуется на республиканском знамени, когда кругом преследуется самое название республики, чтобы деспотизм, давящий в Италии все, казался особенно невыносимым.

Среди интеллигенции таково было настроение большинства историков. По крайней мере, об их настроении сохранились документальные данные в виде их сочинений. Если люди не были классовым образом связаны с новыми порядками или были связаны слабо и если они брались за перо, чтобы говорить о судьбах Италии, они неизбежно представляли себе процесс эволюции Италии за последние сто лет, процесс гибели республиканской свободы как процесс глубочайшего упадка. Все схемы этого рода были пропитаны тяжелым пессимизмом [40].

В этом отношении большинство равнялось по Гвиччардини и еще больше по Макиавелли, пессимистический пафос которого действовал особенно заразительно. Но даже позиция автора *Principe* и *Istorie* казалась для флорентийских республиканцев, изнывавших в эмиграции, чересчур благоприятной для Медичи, сокрушивших флорентийскую республику. Их точку зрения взялся защищать разысканный ими в годы изгнания венецианский гуманист Джанмикеле Бруто, который написал латинскую "Историю Флоренции", являющуюся, в сущности, историей постепенного разрушения флорентийской свободы домом Медичи. В этих же тонах написана история тоже находившегося в эмиграции Якопо Нарди, который был заклятым врагом Медичи.

Но даже у историков, которые были сторонниками Медичи, прорываются при всем их сочувствии к новым порядкам такие мотивы, которые говорят о большой внутренней борьбе. Бернардо Сеньи, который твердо заявляет, что монархическая форма является единственной гарантией, все-таки заставляет звучать какие-то моральные нотки, в которых нетрудно услышать осуждение методам этой монархии. Якопо Питти берется защищать народную партию против обвинений Гвиччардини и

нападает на республиканцев-оптимистов, которые были главными врагами Медичи, а его изложение нечувствительно превращается в апологию народного правительства. Даже Филиппо Нерли, тесно связанный со всей семьей Медичи и почти официальный историограф Козимо, определенно проводит мысль, что монархическая форма нужна Флоренции лишь как гарантия против демократии: демократию Нерли не любит потому, что она держала его очень долго в тюрьме как заклятого *pallesso*. Нет ничего удивительного, что самый выдающийся из тосканских историков этого времени, Бенедетто Варки, вызванный Козимо из эмиграции и облеченный миссией написать историю медичейского господства, написал ее, невзирая ни на что, так, что Козимо не позволил напечатать его книгу.

Прославление безусловное и безоговорочное звучит только у таких историков, как Джовио. Этот знает, за что он берет деньги, и ни над чем не задумывается, хотя видит все несколько не хуже любого из перечисленных выше. Недаром конец жизни старый епископ провел под крылом у Козимо и умер во Флоренции, по горло сытый пенсиями.

Среди ученой интеллигенции, словом, пессимизм все еще является в той или иной мере господствующим настроением. Она не могла сразу помириться с новыми порядками, потому что классовым образом была либо слишком связана со старым, либо недостаточно крепко с новым. Но социальные мотивы у нее легко принимали вид политических или моральных аргументов. Когда окрепнет ее связь с новым, она придет к тому же, к чему раньше пришел Джовио, и сядет на ступенях трона. Но это еще только будет. Чтобы ускорить этот процесс, монархия принимает свои меры и восстанавливает университеты. Ученую интеллигенцию легче всего собрать и пригреть, когда имеется центр. Козимо восстановил Пизанский университет и энергично поддерживал Флорентийский.

Легче и быстрее проходила смена вех у поэтов. Они сравнительно хорошо чувствуют себя при дворах непосредственно или в литературных академиях всякого рода, что почти одно и то же. Ариосто, позднее Тассо подают пример. Лишь немногие независимые люди, вроде Джанджорджо Триссино, собирают

вокруг себя в своих виллах единомышленников и ведут с ними беседы. Но такие виллы – немногочисленные островки.

Художники колеблются меньше других. На них спрос еще есть, ибо новая монархия хочет быть нарядной. Им некогда тешить себя идеализмом. Им нужна работа, а работа только при дворах.

Они и идут ко дворам. Вазари один из тех, кто делает это с наиболее решительным и наиболее развязным видом. Вазари не смущает даже то, что его кумир, который не сделался кумиром настолько, чтобы стать его совестью, – Микеланджело – стоял в центре этой карьерной свистопляски, презирая ее, как новый Фарината в раскаленной могиле деспотизма и мракобесия, Вазари отлично грелся у того огня, который казался адским пламенем Микеланджело.

Но именно эти качества Вазари помогли ему создать книгу, которая останется красноречивым памятником его времени, помимо того, что она стала первой и классической историей искусства.

В средние десятилетия XVI века, когда победа и политической и культурной реакции была уже закреплена совершенно твердо, но когда протесты против этой победы в душах лучших людей еще не были сломлены, Вазари показал, какими формулами можно довольно красиво оправдывать эту реакцию. "Vite" и вся обстановка, в которой книга возникла и в которой она переделывалась для нового издания, рисуют настроение и в лагере тех, кто примирялся и приспособлялся, и в стане тех, которые, не будучи уже в состоянии активно бороться, угрюмо молчали и гордо страдали.

### **ПРИМЕЧАНИЯ:**

1. "Descrizione delle opere di Giorgio Vasari", гл. 38.
2. Wolfgang Kallab, Vassaristudien (1908), 143 sq.; F. Flamini, D Cinquecento (1902), 347-348.
3. Вазари относит эпизод к 1546 г., когда он расписывал в Риме Palazzo Cancellaria.

4. Elogie Паоло Джовио – собрание коротеньких характеристик знаменитых людей. Первоначально были написаны в виде объяснений к портретам, собранным в его музее.
5. Кстати, умерший в 1544 г., что заставляет отнести рассказ Вазари к 1543 г. или принять гипотезу, что если дело было действительно в 1546 г., то Вазари по ошибке включил в число собеседников Мольцу, фигура которого связана была для него неразрывно с обществом кардинала Фарнезе.
6. О нем см. Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, v. VII. 1135.
7. Джовио действительно начал писать свои этюды о художниках. Его наброски сохранились и напечатаны Тирабоски в приложении к Storia della letteratura italiana.
8. Ср. по этому поводу J. A. Symonds, Renaissance in Itali, v. III, The fine arts, 1-4; Н. Thode, Michelangelo, v. II, 18-19.
- 9 .

Италия, Италия! О ты,  
 Кому судьба жестокая послала  
 Дар гибельной чудесной красоты  
 И на челе проклятья начертала!  
 О если бы красой не так блистала,  
 Но более сильна была бы ты!  
 (Перевод М. Рудневич)

10. См. о них подробно у Kallab, указ. соч., 148 и след. Каллаб первый выставил то положение (с. 408), что "die Idee der Entwicklung ist nicht etwa Ergebniss des ganzen Werkes, sondera dessen Voraussetzung" ("идея развития представляет не итог всего труда, а лишь его предпосылку". – нем.).
11. Ad. Philippi, Der Begriff der Renaissance (1912), с. 54-55.
12. См. Philippi, указ. соч. 55, где сопоставлен текст обоих изданий.
13. Искусствоведческий и общеполитический анализ схемы Вазари дан в книге Jul. Schlosser, Die Kunstliteratur (1924), в которой Вазари посвящен целый отдел.
14. В первом издании Вазари дал только одну биографию живого художника – Микеланджело, ибо он для него был очень важен, как высшее выражение и артистического таланта, и тех приемов, к которым, как к вершине, пришло искусство. В издание 1568 года вошло не только много биографий художников, успевших умереть за 18 лет, протекших со времени первого (1550), но и ряд биографий живых художников. Эти последние Вазари озаглавливал обыкновенно не "Vita", а



"Descrizione delle opere di...". Таковы биографии Приматиччо, Тициана, Якопо Сансовино и многих других.

15. По-видимому, это было в 1511 году, то есть до падения пожизненного гонфалоньерата. См. примечание Миланези к "Vita di G. F. Rustici". Вазари слегка запутался здесь в хронологии.

16. При этом для большей убедительности он вкладывает хвалебные тирады по адресу Козимо в уста наиболее авторитетных представителей искусства, в том числе и самого авторитетного, Микеланджело. Правда, Микеланджело уже в это время умер и не мог опровергнуть ни приписываемого ему заявления, ни вообще всего того, что Вазари сочинил в его биографии для восславления Козимо.

17. "Trattato dell' Orifeceria", изд. 1857 г., с. 83. Вазари, вероятно, не знал этого сочинения до выхода в свет второго издания "Vite". Челлини не принадлежал к его друзьям и едва ли давал ему свои сочинения в рукописи, как другие.

18. Каллаб ("Vasaristudien", 407) первый сделал это наблюдение, подхваченное потом Шлоссером ("Kunstliteratur", 277). Но ни тот ни другой не вывели из него всех заключений.

19. Особняком стояла только Венеция.

20. Об интеллигенции в XVI веке см. вводный очерк к моей книге "Очерки итальянского Возрождения" (1929), с. 10-11.

21. Cellini, Vita, I, 86.

22. См. Kallab, op. cat. 48. Regesten zur Biographie Vasaris, N 26.

23. Нужно сказать, однако, что их дурные отношения в жизни мало отразились на том, что Вазари о Челлини писал. В очерке "Degli academici del disegno" он очень хвалит "Персея", но прибавляет о его авторе: "Il quale e stato in tutte le sue cose animoso, fiero, vivace, prontissimo e terribilissimo, e persona, che ha saputo pur troppo dire il fatto suo con i principi, non meno che le mani e finge adoperare nelle cose dell'arti" ("Который во всех своих делах гордый, смелый, быстрый, крайне живой и неистовый человек, даже слишком хорошо умевший говорить правду в глаза сильным мира сего и с таким же успехом, каким он умел в искусстве пользоваться своими руками и своим талантом".- *итал.*). В биографии Баччо Бандинелли, злейшего врага Бенвенуто, рассказывая о распре обоих художников, Вазари явно стоит на стороне первого. Зато в групповой биографии Валерио Вичентино и других он вполне отдает должное медалям Бенвенуто. Челлини причислен там к тем "che hanno paragonato e passato gli antichi". ("Кто сравнился с древними и превзошел их" – *итал.*). Может быть, это объясняется тем, что в момент выхода второго издания "Vite" Челлини был жив и Вазари знал, что человек он сердитый.

24. Их подробный пересказ любители страшных историй найдут в книге Edgcombe Staley "The tragedies of Medici". Критика автору чужда совершенно. Он писал (даты не имеется, но книга напечатана не раньше 1907 года) после выхода итальянской монографии Saltini, *Tragedie mediche domesticite* (1898), где все современные рассказы и сплетни подвергнуты научной критике. Стали, вероятно, чтобы не терять эффектных моментов, очень мало воспользовался отрезвляющими выводами Сальтини. Любопытно, что в одном из таких мрачных эпизодов легенда заставляет быть невольным участником и Вазари: будто однажды, когда Вазари с высокого помоста, не видный снизу, расписывал плафон одной из зал Palazzo Vecchio, Козимо пытался изнасиловать свою дочь Изабеллу, спавшую на кушетке, и, когда, грубо разбуженная, принцесса закричала, Козимо сообразил, что Вазари мог быть наверху, и взбежал по лесенке на помост с обнаженным кинжалом, чтобы убить свидетеля собственной гнусности. Вазари спасся будто бы только тем, что притворился погруженным в глубокий сон.

25. *Kunstliteratur*, 292.

26. См. *{Alf. Reumont}*, *Gesch. Toscanas* (1878). В. I. 254-256. "Die bürgerliche Heltung welche bei Lorenzo il Magnifico gewährt hatte, war bei ihm (Cosimo) verschwunden. Er war Fürst, die anderen waren Untertanen".

27. "Vita di Alfonso Ferrarese": "V"ò sempre di portare alle braccia, al collo e ne"vetimenti ornamenti d"oro ed altre frascherie, che lo dimostravano piu tosto uomo di corte, lascivo e vano, che artefice desideroso di gloria. E nel vero, quanto risplendono cotali ornamenti in coloro ai quelli per ricchezze, stati e nobilità di sangue non disconvengono, fanto sono degni di biasimi negli artefici ed altre persone, che non deono, che per uno rispetto e chi per un altro agguagliarsi agli uomini richissimi" (Он имел обыкновение носить на руках и на шее, а также на одежде золотые украшения и другие безделушки, благодаря чему походил более на сластолюбивого и пустого придворного, чем на стремящегося к славе художника. И, сказать по правде, насколько сверкают украшения подобного рода на тех, кому они идут по их состоянию, положению и благородству крови, настолько достойны они порицания на художниках и других лицах, которым неприлично по тем или иным соображениям уподобляться очень богатым людям. – *итал.*). Это вообще один из излюбленных мотивов Вазари. Почти буквально теми же словами порицает он такие наклонности, напр., у Содомы.

28. См. "Opere di G. Vasari" (ed G. Milanese; ult. ediz.), v. VIII, 337.

29. "Opere", VIII, 453.

30. См. Gaye. *Carteggio inedito d"artisti* (1840), т. II, с. 512. Это завещание отменяло два других – от 1558 и 1560 гг. Позднее, когда Вазари

потерял надежду иметь детей, он дополнил его еще. См. Rob. Carden, *The life of G. Vasari* (1910).

31. Это распоряжение, конечно, не определяет отношения Вазари к трудящимся. Оно было, поскольку можно судить по отдельным замечаниям, напр., по тону рассказа о забастовке строительных рабочих во время кладки купола Брунеллеско, не слишком приязненным. Сочувствия в нем борьба рабочих не вызывала ни в какой мере.

32. *Opere*, VIII, 312-313.

33. *Rod. Garden*, там же, с. 143.

34. См. "*Opere*", VIII, 320 и 323. У Вазари было разрешение оставить для себя некоторое количество зерна, но комиссары с этим разрешением, по-видимому, не хотели считаться. Письма относятся к январю и к июлю 1556 г. Бартоломео Кончини был у Козимо чем-то вроде министра иностранных дел, но занимался и другими делами. Ему, между прочим, принадлежат искажения в первом печатном (сокращенном) издании "Истории" Гвиччардини 1561 г. Он был дедом Кончино Кончини, игравшего такую крупную роль в первые годы царствования Людовика XIII во Франции. См. о нем Reutont, *Gesch. Toscanas*, B. I, 105.

35. Эта история подробно рассказана у R. Carden, *The life of G. Vasari*, 280 sqq.

36. Посвящение тому же Козимо при первом издании написано совсем в других, очень скромных тонах.

37. Недаром конец биографии Микеланджело у Вазари – во втором издании, конечно, – занят подробнейшим и скучнейшим описанием его похорон во Флоренции. Вазари бил неутомимо в одну точку: ему нужно было подчеркнуть хоть этим способом принадлежность Микеланджело *{герцогской}* Флоренции.

38. Очень ядовитое замечание о Вазари мы находим в письме того же Бенвенуто к секретарю Флорентийской академии, написанном в 1664 г. Письмо относится к церемониалу похорон Микеланджело, художественное оформление которых было поручено комиссии из четырех флорентийских художников, в том числе Челлини и Вазари. Бенвенуто предлагает свой проект и прибавляет: "Прошу не сообщать этого каприза моей фантазии никому из художников и менее, чем кому-либо, синьору Джордже Вазари, нашему сотоварищу, у которого такой богатый и редкий ум, что я боюсь, как бы мои проекты не смутили его чудных мыслей, что было бы бесконечно жалко" (Переписка Микеланджело Буонаротти. Спб., 1914. С. 234).

39. А между тем нельзя сказать, чтобы другого рода критерии совершенно еще безмолвствовали. Кондиви ("*Vita di Michelangelo*", гл. 67)

уже отмечает любопытный факт, которым Вазари совершенно не интересуется: "Как и древние, он (Микеланджело) искал случая обучать людей знатного рода, предпочитая их плебеям".

40. См. об историках XVI века Lupo Gentile, *Storia della storiografia Fiorentina* (1905); Ed. Fueter, *Gesch. d. neuen Historiographie* (1911).

Дж. Вазари. "Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих". М. - Л., Academia, 1933.

## ШЕКСПИР И ИТАЛИЯ

Заманчивость гипотезы, что действительным автором произведений Шекспира был граф Рэтланд, в значительной мере покоилась на том, что Роджер Рэтланд несомненно был в Италии. Некоторые из биографов Шекспира, как известно, не прочь допустить, что в Италии побывал и сам Шекспир, и даже относят это предполагаемое его путешествие на родину Данте и Боккаччо к периоду между июнем 1592 и концом 1593 гг., когда лондонские театры не функционировали из-за чумы. Но это предположение не опирается ни на какое, хотя бы плохонькое, свидетельство, в то время как двухлетнее пребывание Рэтланда в Италии документально подтверждено и известно в подробностях..

Понятно, почему многим хотелось бы, чтобы творец «Ромео и Джульетты», «Венецианского купца» и «Отелло» видел Верону, Венецию и другие итальянские города, им описанные. Ведь так соблазнительно объяснить итальянские сюжеты, итальянские типы, итальянский колорит в пьесах Шекспира – как отзвук живых личных впечатлений. Когда на место Шекспира пробовали подставить Рэтланда, сильное сопротивление оказывала хронология. Но хронология шекспировских пьес, особенно раннего периода, и теперь еще не вполне надежная, несколько десятков лет назад была чрезвычайно шаткая. Даты и пьесы могли соединяться между собою причудливо и капризно, и применение при этом некоторого насилия не считалось смертным грехом. Так и получалось, что многие из пьес на итальянские сюжеты оказывались непосредственным результатом итальянских впечатлений Рэтланда.

Когда Рэтланд, следом за другими претендентами, должен был сойти с шекспировского трона, когда путешествие в Италию самого Шекспира продолжало оставаться столь же мало доказанным, а жонглированию с хронологией начали ставить жесткие пределы, проблема Шекспир и Италия встала во всей своей изначальной трудности.

Что тянуло Шекспира к итальянским сюжетам?

Вот какие пьесы Шекспира восходят к итальянским сюжетам<sup>1</sup>.

«Укрощение строптивой» (1593–1594) опирается на сюжет комедии Лодовико Ариосто «Подменные». Из двух итальянских пьес Шекспира сезон 1594–1595 г. одна – «Два веронца» – восходит к испанскому источнику («Диана» Монтемайора), и все итальянское в ней является настолько откровенной бутафорией, что автор заставляет своих действующих лиц ехать из Вероны в Милан... морем. Зато другая – «Ромео и Джульетта» – вся пропитана подлинным итальянским духом. Имена Монтеки и Кацелетти упоминаются Данте («Чистилище», б); рассказ о феодальной семейной расправе, начиная с XIV века, ходил по ломбардским летописям. В новелле этим сюжетом о расправе впервые воспользовался в 1476 г. Мазуччо. Через полвека с небольшим Луиджи да Порто соединил дантовские фамилии с Вероною<sup>2</sup> и окрестил двух несчастных любовников именами Ромео и Джульетты. Другой новеллист, Маттео Банделло, присочинил к рассказу да Порты эпизод с Розалиной, дал имя Парису и выдвинул роль кормилицы. Французский переводчик Банделло Пьер Буато и английский поэт Артур Брук, превративший перевод Буато в стихотворную поэму, донесли сюжет вплотную до Шекспира, не отняв у сюжета яркого итальянского колорита. «Венецианский купец» (1596–1597) целиком основан на новелле Джованни Фьорентино. Пьеса «Много шуму попусту» (1598–1599) основана на другой новелле того же Банделло, с маленькой деталью из ариостова «Неистового Роланда». Быть может, для этой чудесной комедии у Шекспира был еще и третий, тоже итальянский источник: «Книга о придворном» Бальдессара Кастильоне в английском переводе. Изображенная в этой книге веселая пикировка между молодым женоненавистником Гаспаро Паллавичино и остроумной придворной дамой Эмилией Пиа близко напоминает словесные перепалки между Бенедиктом и Беатриче. На Банделло же опирается сю-

---

<sup>1</sup> Перечисление идет в хронологическом порядке. Придерживаюсь таблицы Чемберса.

<sup>2</sup> Теперь доказано, что это верно только наполовину. Монтеки были крEMONской семьей.

жет «Двенадцатой ночи» (1596–1600). «Все хорошо, что хорошо кончается» (1602–1603) построена на сюжете из «Декамерона» Боккаччо. Для обеих пьес сезона 1604 – 1605г. – «Мера за меру» и «Отелло» – дал канву сборник новелл Джиральди Чинтио, причем возможно, что смерть Дездемоны, рассказанная у Джиральди по-другому, изображена Шекспиром под впечатлением действительного происшествия, случившегося в Венеции в 1602г.: патриций Санудо убил свою жену, подозревая ее в неверности, хотя все «считали ее за святую», а перед смертью заставил ее исповедаться. Шекспир мог знать об этом от знакомых венецианцев из посольства. Наконец сюжет «Цимбеллина» (1609–1610) воспроизводит еще одну новеллу «Декамерона».

Значит, пять итальянских пьес до 1600г. и четыре после. К этим девяти можно присоединить еще одну, написанную по итальянским источникам, относительно которой авторство Шекспира нельзя считать доказанным полностью – «Эдуард III» (1594). Но большинство шекспирологов сходятся в том, что лучшая часть пьесы, первые два акта, с большой вероятностью могут быть приписаны Шекспиру. Эта часть содержит в себе историю романа короля Эдуарда и графини Солсбери, рассказанную в сборнике того же неистощимого Банделло. Таким образом около четвертой части пьес Шекспира – девять из тридцати семи или, с «Эдуардом III», десять из тридцати восьми – восходят к итальянским источникам. Процент очень значительный, и анализ мотивов, толкавших Шекспира к Италии, естественно, приобретает большую важность. Попытки такого анализа в большом количестве разбросаны в сочинениях шекспирологов. Но объяснение, которое мы там встречаем, чаще всего совершенно механическое. Шекспир, говорят нам, не придавал никакого значения сюжетной канве своих вещей. Ему важно было создать пьесу, способную удовлетворить взыскательные театральные запросы его зрителей, и особенно важно было создать в каждой из пьес характеры, которые в данный момент захватывали его воображение. А это он мог сделать при любом сюжете. Ясно, что такое рассуждение не объясняет самого главного.

## II

Шекспир стоит у конечного рубежа Ренессанса. Когда он умер, культурный горизонт едва золотился последними, закатными лучами того солнца, которое два века назад ярко озаряло Италию и еще за сто лет до его смерти светило всей Европе. В 1616 г. даже Англия, запоздавшая сравнительно с другими странами, уже выходила из полосы Ренессанса, а Италия, окровавленная, поработенная, давно погрузилась во тьму феодальной реакции. Она забыла о временах, когда во Флоренции блистал Лоренцо Великолепный, в Риме – сын его, пышный папа Лев X, а каждый город, даже такой небольшой, как Феррара, Мантуя или Урбино, представлял собой своеобразный и яркий культурный центр. Что же дала Италия Англии до Шекспира?

Культуру Ренессанса переживали все европейские страны. Италия опередила остальные, и поэтому было много споров о том, насколько велики были размеры ее влияния на близких и далеких соседей.

Процессы, которые вели к созданию культуры Ренессанса, всюду были одни и те же и развертывались одинаковыми путями. Только вне Италии они запоздали. Но когда экономический рост и классовая борьба в разных странах привели к таким же социальным результатам, к каким раньше пришла Италия, ее влияние стало сказываться на темпах культурного роста. Заимствования, как всегда в процессах этого рода, определяли больше детали, чем главное. Мирской дух, отрицание авторитета церкви и догматов феодальной идеологии вообще, культ личности и рост индивидуалистических моментов в быту – были обусловлены не заимствованиями, а социальными процессами и классовой борьбой внутри каждой страны. И сравнительно очень рано каждая страна создавала литературное произведение, которое было своего рода манифестом новой культуры.

Нет необходимости долго искать такой манифест в Англии. Это – «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, написанные в последнее десятилетие XIV века. Они подводят первые итоги местным процессам и отмечают этапы, характеризующие первые победы над феодально-церковным мировоззрением. На



сборнике Чосера лежит печать близкого знакомства с Италией, ибо он знал ее не только по книгам, но и по личным наблюдениям: в течение 70-х годов XIV века поэт дважды побывал в Италии с миссией от короля Эдуарда III. «Кентерберийские рассказы» сильно пропитаны ренессансными настроениями, и их не причисляют к ренессансной литературе только потому, что после Чосера, современника Петрарки и Боккаччо, на родине его в результате войны Алой и Белой Розы был перерыв в культурном процессе. Царствование первого Тюдора, Генриха VII, ушло на залечивание ран, нанесенных стране этой кровопролитной усобицею, которая почти начисто срезала всю феодальную верхушку страны, в которую были втянуты и все другие общественные группы. Нужно было время, чтобы утряслись экономические и социальные сдвиги, произведенные войною Роз. И уже при Генрихе VIII Англия стала наверстывать потерянное время с такой быстротой, которая удивляла людей, отнюдь не легко поддающихся удивлению. В самом начале XVI века Эразм Роттердамский, властитель дум всей Европы, писал: «Когда я слушаю моего друга Колета, мне кажется, что слушаю самого Платона. Кто не удивляется необъятной учености Гросина? Кто может судить проникательнее, глубже и тоньше, чем Линэкр? Когда природа производила характеры, более благородные, мягкие и гармоничные, чем у Томаса Мора?»

Эразм назвал всех четырех родоначальников английского гуманизма. От них пошла ученость в Англии. От них началось увлечение Италией в образованных слоях. От их идей, примера, влияния зародились начала тех культурных преобразований, под знаком которых выросла Шекспир. При Генрихе VIII широкому распространению гуманистических идей еще мешала борьба с Римом. Их распространение приостановилось совершенно при Марии Кровавой: ростки новой культуры едва не свернулись совсем, обожженные жаром инквизиционных костров. Только при Елизавете, т. е. уже во второй половине XVI века, Ренессанс в Англии заблистал всеми красками радостного жизнеутверждения. Генрих VIII заботливо следил за тем, чтобы принцы и принцессы королевского дома получили самое тщательное классическое образование. Эдуард, Мария, Елизавета знали и латынь

и греческий в таком совершенстве, как не всякий гуманист в Италии в начале XVI века: недаром Паоло Джовио меланхолически восклицал, что ученость бежала из Италии за Альпы. В аристократических семьях увлечение древней литературой было такое искреннее, что, например, леди Джен Грей, мимолетная девятидневная королева Англии, отправленная на плаху Марией, могла в юности отказаться от самой соблазнительной охоты, чтобы остаться дома и штудировать платоновского «Федона».

Елизавета начинала свой день с чтения Евангелия по-гречески, а потом, когда кончала обсуждение государственных дел с сэром Робертом Сесилем, садилась читать Софокла и Демосфена в оригиналах вместе с очень ученым Роджером Эшэмом. Она оставила переводы Горация и Боэция. По-итальянски и по-французски она читала, как на родном языке, любила Ариосто и Тассо.

Государственный классовый расчет, холодный и спокойный, был ее единственным руководителем. Елизавету не стесняли никакие соображения морали или религии. На религию она смотрела под углом зрения политических интересов и была лично к ней совершенно равнодушна.

Елизавета любила жизнь и все радости жизни, далеко не одни только возвышенные. В увлечении нарядами она не уступала Изабелле д'Эсте и Лукреции Борджиа, двум самым большим модницам итальянского раннего Чинквеченто.

Любовников она имела до глубокой старости, и, несмотря на ее уродство, придворные льстецы продолжали прославлять ее красоту. Ни одна итальянская куртизанка не посмела бы устраивать свои любовные дела с таким цинизмом, как «девственная» королева. «В 1582 году «Бетси», – говорит Карл Маркс, – хотя обремененная годами – ей стукнуло 49 лет – все еще испытывает африканские страсти, и так как ее любовнику Лейстеру уже под пятьдесят, эта толстая, отвратительная, бесстыжая старая баба желает выйти замуж за двадцативосьмилетнего герцога Алансонского» (см. «Большевик» № 24, за 1936 г.). За свои удовольствия коронованная «весталка» держалась крепко, и горе было тому, кто на них покушался. Капризная и подозрительная,

она наказывала тяжело: или изводила насмешками и грубым издевательством, или публично была по щекам. Все это отлично уживалось и с Платоном, и с Тассо. Италия на практике преломлялась у нее своеобразно, но в каких-то уголках ее сознания страна эта жила как некий обольстительный мир манящих образов.

### III

И двор Елизаветы был настоящий двор Ренессанса. Казна была богата и оплачивала без малейшего напряжения огромные траты своей королевы. А она любила, чтобы все было пышно и ослепительно, чтобы иностранные гости и отечественные купцы могли сравнить ее живой и культурный двор с чопорной и мрачной придворной обстановкой в Испании, где монахов было столько же, сколько дам, если не больше, и с нищей, почти скаредной в первые годы царствования Генриха IV придворной жизнью во Франции, с трудом оправлявшейся после гугенотских войн.

Развлечения, празднества, торжества всякого рода сопровождалась у Елизаветы, как когда-то в Италии, процессиями и зрелищами. Часто двор кочевал из одного владетельного замка в другой, и всюду Диана, богиня охоты, или какие-нибудь другие мифологические персонажи встречали королеву, окруженную шумной, красочной свитой. В Уиндзорском дворце столь же регулярно давались балы.

Двор Елизаветы часто сравнивали с двором другой Елизаветы, герцогини Урбинской, с которым сносился без малого за сто лет перед тем дед ее Генрих VII Тюдор. Некоторое сходство несомненно было. Учености, блеска, аристократического лоска много было и здесь, но меньше тонкости, изящества, непринужденной интимности и – больше грубости. Но ярких людей было и при английском дворе немало. Появлялись и совершенно исключительные: Фрэнсис Бэкон, великий философ, родоначальник всей опытной науки новейшего времени, Филипп Сидней, поэт, дипломат, воин, английская копия Бальдессара Кастильоне (автора «Книги о придворном»), павший в бою смертью храб-

рых, Уолтер Ролей, моряк, корсар, купец, воин, атеист, историк, погибший на плахе. Но таких было немного. Большинство состояло из жеманных, томных и тонных молодых людей, с цитатами из Овидия на устах, блестяще образованных, но за редким исключением совершенно беспринципных. Среди них были откровенные карьеристы. как Лейстер, изящные рыцари-меценаты, как Саутгэмптон и Эссекс, светские франты, как Оксфорд и Пэмброк, разносторонне одаренные люди с маленькой душой, как оба кандидата в Шекспиры – Рэтланд и Дерби. Все они птенцы из одного гнезда.

И дамы елизаветинского двора представляли собой настоящий цветник, блиставший не только высокой культурой и изящными, манерами, но и большой образованностью, в которой они не уступали мужчинам. Шекспиру было откуда брать модели для многих своих героинь. Розалинды, Беатриче, Порции, Виолы, Офелии украшали собою двор и его празднества, веселились, грешили, быть может, излишней привязанностью к вину, заводили интриги, кружили головы кавалерам – то весело и беззаботно, то с надрывом и драмой.

Печать Италии была на всех. Кто сроднился с Италией из книг, кто из личного опыта. Поездки в Италию были модным увлечением. И аристократы, и купцы ездили туда часто: для учения, по коммерческим делам, просто для развлечения. Италия в целом уже не была светлой родиной Ренессанса, но в ней было одно место, где атмосфера Ренессанса еще не пропиталась влияниями феодальной и католической реакции – Венецианская республика. В Венеции, с ее каналами, дворцами из каменного кружева, десятками тысячами куртизанок, жива еще была слава творений Тициана, Сансовино, Палладио; был в республике славный ученый центр, университет в Падуе, где недавно учил Галилей, а Пьетро Помпонаццо мужественно отрицал бессмертие души. Возвращаясь из Италии, англичане привозили на родину дух свободомыслия, умения ярко жить и беззаботно наслаждаться. Людям старого закала эти итальянские путешествия чрезвычайно не нравились, и не одни пуритане нападали на «двор Цирцеи», покровительствовавший итальянской моде и принесший столько вреда «добрым» английским нравам. Гума-

нист Роджер Эшэм писал, не стесняясь: «Я знаю многих людей целомудренной жизни, людей превосходно образованных, уехавших из Англии в Италию и вернувшихся оттуда не только с худшими нравами, но и с меньшей ученостью... Чары Италии портят нравы людей в Англии отчасти примером дурной жизни, а еще больше поучениями популярных книг, переведенных с итальянского и продаваемых в любой лондонской лавочке».

Последнее было совершенно правильно. Многие произведения итальянской ренессансной литературы усиленно читались в переводах, и не только Петрарка и Боккаччо, не только Ариосто или Тассо, но и «Книга о придворном» Кастильоне и чуть не все новеллисты Чинквеченто. И английская поэзия была полна подражания итальянцам. Сэрри и Уайэт ввели в обращение сонет и белый стих в лирике, в поэме «Королева фей» Спенсер вдохновлялся «Неистовым Роландом» и «Освобожденным Иерусалимом», как Сидней в «Аркадии» вдохновлялся одноименной поэмой Санадзаро. И много итальянцев проживало в Лондоне – живые проводники итальянской культуры. Достаточно назвать двух из них: Петруччо Убальдини, который был допущен в интимный круг Елизаветы, писал придворные мадригалы и сонеты, обучал кавалеров и дам итальянскому языку, переводил исторические сочинения, и Джованни Флорио, человека близкого к графу Саутгэмптону, а при короле Якове преподававшего итальянский язык королеве и принцу Уэльскому. Он тоже много работал как поэт, преподаватель и переводчик. Возможно, что его двумя сборниками философских сентенций и диалогов («First fruits» 1578 и «Second fruits» 1591) пользовался и Шекспир.

Как отзывался на итальянские увлечения английский театр?

#### IV

В 1490 г., спустя всего пять лет после сражения при Босворте, получивший корону Генрих VII, первый Тюдор, учредил при дворе должность Master of Revels, заведующего развлечениями: всем хотелось отдохнуть после кровавого кошмара гра-

жданской войны. В год вступления на престол Генриха VIII (1509) на это место был назначен Уильям Корниш, и при дворе началось усиленное культивирование празднеств, увеселений всякого рода и зрелищ.

«Вечером, в день крещения, – пишет современник, – король, а с ним еще одиннадцать человек наряжались на итальянский манер, и это называется масками, вещь дотоле в Англии невиданная». Известие относится к 1512 или к 1513 г. Королем был Генрих VIII. И, конечно, королевская компания не просто наряжалась, как хмуро сообщает, по-видимому, не очень довольный этой придворной затеей мемуарист. То, что в Англии стало называться «масками», было пересажено из Италии, где этого рода представления устраивались уже в конце XV века и чаще всего, особенно с начала XVI века, носили название «мореск», ибо существенной их частью были мавританские пляски, вошедшие в моду после покорения Гренады. Морески в Италии обыкновенно служили интермедиями в антрактах между действиями пьес, ставившихся при дворах. Из описаний современников мы знаем, что это были сложные и пышные балетно-пантомимные зрелища, преимущественно на мифологические сюжеты, сопровождаемые музыкою, художественно оформленные в декорациях и костюмах, обставленные механическими эффектами.

При Генрихе VIII в Англии, где средств у двора было неизмеримо больше, чем у герцогов Феррары или Урбино, «маски» ставились с необычайной пышностью. В Англии, в противоположность Италии, они очень часто были со словами. Либретто писались лучшими поэтами классического направления, ибо сюжеты масок оставались по преимуществу мифологическими. Королем «масковых» либреттистов сделался позднее Бен Джонсон. Художественное оформление поручалось лучшим артистам. Одним из самых популярных декораторов «масок» был едва ли не величайший архитектор Англии Иниго Джонс, ученик Палладио, воспитавшийся в Италии на ренессансных образцах. Музыка, пение и танцы разучивались под руководством специалистов. Вплоть до революции «маски» при дворе остава-

лись популярнейшим развлечением, усложнялись и совершенствовались и оказывали влияние на публичные театры.

Влияние Италии, однако, не исчерпывалось существованием масок. Итальянская драматургия XVI века, так называемый «ученый театр», *la commedia erudita*, как ни была она несовершенна с художественной стороны, тоже учила англичан.

Первые драматические произведения, свободные от влияния старых, мистериальных, моралитетных, фарсовых форм, были сделаны по образцу не итальянской, а античной, точнее римской драматургии. Это были комедия «Ролф Ройстер Дойстер» (1550) Николса Юдолла, который взял себе образцом Плавта, и трагедия Секвиля и Нортонна «Горбодук», написанная по Сенеке в пяти актах с хорами, доверху начиненная ужасами (1562). Но вскоре уступила очередь и итальянских заимствований. В 1556г. Джордж Гаскойн поставил две свои пьесы, хотя и не оригинальные. Первая была комедия, перевод «Подмененных» Ариосто, позднее использованных Шекспиром для «Укрощения строптивой», а вторая – трагедия, перевод «Июкасты» Лодовико Дольче, которая в свою очередь была переделкою «Финикиянок» Эврипида. Но гораздо интереснее, что в 1568г. перед Елизаветою была сыграна трагедия в рифмованных стихах «Танкред и Гисмунда» на сюжет, заимствованный в «Декамероне» Боккаччо. Новелла начала уже в эту раннюю пору достаточно отчетливо выдвигаться как источник для драматургии.

Это был младенческий период английского театра, когда классические и итальянские образцы шлифовали и выглаживали произведения драматургического творчества в Англии. Пьес становилось все больше и больше. В промежуток между 1568 и 1580гг., когда заведующим развлечениями был автор «Ролфа Ройстера Дойстера» Юдолл, при дворе были представлены 52 пьесы. Они до нас не дошли, и мы не знаем даже их точных заглавий, но в записях ведомства развлечений сохранились указания, что из них 18 были на классические сюжеты, 21 – инсценированные повести, 7 комедий и 6 моралите. Вполне вероятно, что и в числе двадцати одной, и в числе семи были и такие, которые были написаны по итальянским новеллистическим образцам, как «Танкред и Гисмунда».

Все эти представления давались исключительно при дворе. Их появление, их постановка определялись вкусами и взглядами очень узкой, замкнутой общественной группы, в которой руководящую роль играла новая знать. Принадлежавшая к новой знати и примыкавшая к ней интеллигенция постепенно выработала свою эстетику, которую без всякого преувеличения можно назвать аристократической и в которой все основные формулы были подсказаны классическими образцами. Сэрри, Уайэт, Спенсер были ее создателями, сэр Филипп Сидней был ее теоретиком. Театральные представления всех видов при королевском дворе были выдержаны в духе этой классицистской эстетики.

То были чисто лабораторные опыты, ожидавшие проверки в широком общественном масштабе. Плодами придворной драматургии и придворного театрального оформления стали очень скоро пользоваться и публичные театры, что было совершенно естественно: работников оттуда, как специалистов, все чаще привлекали к участию в придворных спектаклях. Они переняли некоторые элементы чисто постановочного характера, поскольку это было возможно при резком отличии условий сцены и зрительного «зала» по сравнению с придворным театром. Но, что было самым существенным, они подхватили многое из новых принципов драматургического творчества, созревших в теплой атмосфере двора. Это было неизбежно, потому что значительная часть аристократической публики, имевшей доступ ко двору, посещала и публичные театры и не довольствовалась уже игрою по-старинке, как когда-то в мистериях и моралите. Она заражала своими вкусами, в которых была прелесть новизны и отражение более высокой культуры, и остальную часть зрительного зала. Но именно эта, не аристократическая, а буржуазная и еще больше демократическая часть публики поставила и определенные границы внедрению классицистской драматургии. Мифологические сюжеты и прямые подражания Сенеке были для этих зрителей чересчур изысканы и слишком мало реалистичны. Они хотели более сильных эффектов, показанных на сцене, а не возвещаемых вестниками и наперсниками. Они не только не боялись страшных и кровавых развязок, – они хотели



видеть их воочию, как они видели исход медвежьей травли и петушинных боев в тех же театрах. И они хотели, чтобы люди, которых выводили на сцене, были несколько больше похожи на Джона просто или на сэра Джона или на лорда Джона, с которыми они сталкивались в жизни. Эти требования к театру сложились издавна. Никто не возражал, когда их облагораживали, но никто не хотел преувеличенных изысков. Чрезмерному перегибу в сторону классицизма и аристократической эстетики помешал еще один момент, где итальянское влияние, иного уже характера, не ученое, а народное, обнаружилось еще раз. В 80-х годах в Англию попали несколько трупп итальянских комедиантов, *la commedia dell'arte*. Это было как раз то время, когда молодой итальянский театр импровизаций устраивал вылазки во все страны – в Германию, Испанию, Францию, Англию, когда в каждую из посещаемых стран он имел возможность послать одного-двух крупных актеров, которые показывали Европе образцы своего мастерства. В Англию приехал с труппой Друзиано Мартинелли. Представления итальянцев должны были произвести очень большое впечатление и на публику, и на актеров, и на драматургов. Техника игры, великолепная ее отделка, чудесная мимика, мастерство жеста и владения телом и особенно умение строить пьесу импровизированной игрою не только забавляли зрителей, не только доставляли им развлечение, но и учили. Искусство *la commedia dell'arte* вошло элементом в искусство как английского актера, так и английского драматурга. Из актеров больше всего воспользовались уроками *la commedia dell'arte* комики и буффоны, игравшие роли «Порока» в моралите и Клоуна в интермедиях. А драматурги усовершенствовали рисунок пьес, в частности комедийную интригу, в которой итальянские комедианты-импровизаторы создали эпоху.

Когда Шекспир около 1590 г. или немного раньше начал если не писать для сцены, то работать для нее, переделывая чужие пьесы, новая театральная эстетика в целом была готова. Уже выстроилась целая фаланга драматургов, которые предлагали театру свое творчество. Среди них были и хорошие ремесленники, как Кип, Лодж, Пиль, Четтль, были писатели с ярким сатирическим талантом, как Нэш, были очень талантливые дра-

матурги, как Роберт Грин, и был один гениальный поэт – Кристофер Марло. Уже были хорошо нащупаны те пути драматургии, на которых ее ждали невиданные еще в новой Европе триумфы.

Шекспир, как новичок, должен был много раз продумать, прикинуть, попробовать перо, прежде чем отдаться творчеству целиком. И наткнулся на итальянские образцы.

## V

Почему английский драматург, работавший для определенной публики, состав и вкусы которой были ему хорошо известны, так часто и так упорно обращался за сюжетами к одному и тому же источнику – к итальянской новелле? Мы видели, что за исключением одного раза, когда Шекспир изменил новелле для комедии Ариосто, он последовательно держался новеллы. Но ведь и эпизод с Ариоданте и Лурканио, заимствованный из «Неистового Роланда» и определивший одну, не центральную, сюжетную линию в «Много шуму», представляет собою самую настоящую новеллу, хорошо закругленную и очень искусно вплетенную в композиционную ткань поэмы Ариосто. Таких новелл в «Неистовом Роланде» немало. Очевидно, новелла представляла для Шекспира какой-то особый интерес, хорошо осознанный и внутренне хорошо мотивированный.

Даже при беглом пересмотре тематики английской литературы последнего десятилетия XVI и первого десятилетия XVII веков можно без труда увидеть, что новелла в ней занимает довольно большое место. Роберт Грин написал новелл множество, причем они сгруппированы у него по несколько и вставлены в какое-то сюжетное обрамление по итальянскому образцу. Публику прельщали в новелле две вещи: во-первых, динамичность и краткость, а во-вторых, реалистические черты. Мы увидим ниже, каков был классовый облик этой публики. Сейчас достаточно просто отметить этот факт, который поможет нам раскрыть идеологические пути, приводившие к новеллистическим сюжетам Шекспира.

У Грина и у других реализм в новеллах был не очень последовательный. Экзотика и фантастика давали сюжеты еще слишком часто, но образы и психология героев выдерживались в реалистических тонах. То же в сущности повторялось и в пьесах старших современников Шекспира. Реализм прокладывал себе путь все более уверенно: тенденция была намечена твердо, но до торжества реализма было далеко. Быть может, если бы Грин прожил дольше и, особенно, если бы Марло не погиб так рано, эта тенденция окрепла бы и дала зрелые плоды и помимо Шекспира. «Эдуард II» Марло, его последняя и лучшая пьеса, дает все основания для такого предположения. Но и Грин и Марло закончили свою деятельность, и задача приведения реализма на сцене к победе легла на плечи Шекспира. То, что Шекспир обратился за сюжетами с первых же своих самостоятельных шагов к итальянской новелле, указывает на гениальное чутье молодого поэта. И самое замечательное то, что чутье его одновременно уловило не только вполне созревшие требования определенной литературной направленности, но и лежавшие в их основе социальные настроения.

Новелла – исконный итальянский жанр. Начиная с XIII века и кончая XVI, новелла ни на минуту, можно сказать, не теряла популярности, хотя внутри своей формы могла подвергаться всяческому изменению: от коротеньких рассказов «Ста старых новелл» к великолепным художественно развернутым сюжетам «Декамерона», к быстрым фотографическим зарисовкам Франко Сакетти, к нарочито тягучим, эротически напряженным рассказам Джентиле Сермини, к лаконическому анекдоту латинских «фацетий» Поджо Браччолини – и так вплоть до бесконечно разнообразных новелл Банделло, блистательно замыкающих ряд.

Новелла создалась, как только создалась городская коммуна в Италии, и сопровождала все перипетии итальянского коммунального роста. Новелла – самый типичный городской жанр в самой типичной стране городских государств. Впервые в мировой истории новелла дает яркие образцы буржуазной литературы, развертывает все стилевые особенности, обусловленные вкусами и настроениями молодого класса, полного жизненных

сил и одерживающего свои первые решительные победы на всех аренах: экономической, социальной, культурной. Быт и мироощущение буржуазии, ее внешний и ее внутренний облик отразились в новеллах с исключительной, осязательной наглядностью. Эти короткие рассказы в прозе, с четко намеченными сюжетными линиями, сгущенной динамикой, рисующие людей, их жизнь, их дела с такой убедительной реальностью – представляли именно ту литературу, которая была нужна в это время итальянской буржуазии, классу, пышущему энергией, не знающему куда девать свои порывы, куда направлять избытки своих жизненных зарядов. Именно эта литература отвечала необыкновенному подъему, на котором находилась итальянская буржуазия в эпоху расцвета новеллы.

К этому жанру и потянуло Шекспира, когда благодаря многочисленным переводам (а быть может, и черпая из оригиналов – ведь нельзя с уверенностью утверждать, что Шекспир не знал итальянского языка) он познакомился с итальянской новеллисткой.

## VI

Елизаветинская Англия представляла собою в целом картину, совершенно отличную от той, которую представляли итальянские государства Треченто и Кватроченто. Но была одна черта в социальном ее облике, которая роднила ее с Италией эпохи расцвета новелл. Английская буржуазия переживала при Елизавете век такого же буйного роста, такого же стремительного подъема, такого же классового самоупоения, как итальянская в эпоху Боккаччо, Джованни Фьорентино, Мазуччо и местами, например в Венеции, даже в эпоху Банделло.

В господствовавшем тоне елизаветинской Англии блистали еще блеклые краски старой феодальной культуры и ее осыпавшаяся позолота. И на взгляд не очень внимательного наблюдателя существо английской жизни все еще составляли распри дворянских семей, придворные заговоры, соперничество аристократических клик и знатных королевских фаворитов. Но это только казалось. Удельный вес феодальных элементов после

войны Роз упал сразу и продолжал падать. Крупная феодальная знать была почти целиком вырезана, а наследники ее были не в силах удерживать свое влияние. Политическая роль пэров, наследственных членов верхней палаты, была ничтожна. Тем более, что пэрство можно было получить не только путем королевской милости, награждавшей заслуги отнюдь не только государственного характера, но и просто путем покупки<sup>3</sup>.

Более видную роль играло молодое передовое дворянство. К нему частью перешли земельные владения старой феодальной знати, частью оно увеличило свое поместье путем покупок церковных земель, секуляризованных при Генрихе VIII. Оно было богато, задавало тон при дворе и в светской жизни Лондона и пользовалось огромной фактической властью в деревне. И в области идеологии, в формировании художественных и литературных вкусов – оно принимало очень большое участие. Некоторые из наиболее ярких фигур английского Ренессанса были именно представители этого передового дворянства. Но новая культура создавалась не только ими. Рядом с новым дворянством уже стояла во всеоружии английская буржуазия.

Уже давно оживленная торговля разъедала основы старого феодального уклада, уже промышленность захватывала одну за другой различные отрасли производства. Английская буржуазия выступила не со вчерашнего дня. Две группы крупного купечества, именно крупного, того самого, которое в дни дебютов Шекспира играло очень большую роль, как общественную, так и политическую, начали складываться к концу XIV века. Это были, во-первых, «складские» купцы, стэплеры, а во-вторых, *merchants adventurers*, купцы-авантюристы, купцы далекого торгового рынка. Первые были экспортерами сырья, главным образом шерсти, вторые – экспортерами готовых продуктов, почти исключительно сукна. В руках авантюристов при Елизавете сосредоточилась самая выгодная из всех торговых монополий – мо-

---

<sup>3</sup> Вот очень характерная цифра, относящаяся, правда, к несколько более позднему моменту. В 1621 г. пэров числилось 91. Из них 42 получили свое звание после 1603 г., а у всех почти остальных титулы были не старше XVI века.

нополия по торговле в Немецком море. При Елизавете же к стэплерам и авантюристам стали быстро присоединяться новые купеческие группы, члены других привилегированных компаний, основанных для торговли в разных странах: в 1554 г. – Московская компания; в 1579 г. – Ислэндская, для торговли в Балтийском море; в 1581 г. – Левантская; в 1585 г. – Мароккская; в 1588 г. – Гвинейская; в 1600 г. – Остиндская, которой предстояло такое большое будущее. Королевская власть, быстро оценившая роль купечества в экономике и политике Англии, энергично его поддерживала. Это началось при Генрихе УШ. Эдуард VI в интересах английского купечества начал ограничивать права немецких купцов, в частности ганзейцев, а Елизавета, продолжая служение тем же интересам своей буржуазии, закрыла совсем главную ганзейскую контору по торговле с Англией.

Еще в царствование Марии (1557) венецианский посланник Джованни Микиэль доносил своей Синьории: «Многие из купцов-авантюристов владеют капиталом в 50–60 тысяч фунтов стерлингов, почти полностью в звонкой монете, что по существующему курсу превышает 200 тысяч дукатов золотом. То же можно сказать о членах других компаний, торгующих оловом, пряностями и пр. и пр. и даже, что покажется невероятным, соленой рыбой. Они так же богаты, как и выше названные, если не больше. Город Лондон поистине выдерживает сравнение с самыми богатыми городами Европы». Наиболее богатым из английских купцов, недостижимым образцом для всех остальных, был Томас Грэшем, главный финансовый советник Елизаветы. Его богатство было нажито самыми безразборчивыми путями, но никто не ставил ему этого в вину. Он выстроил на свои средства и подарил Лондону биржу, которой так не хватало купечеству, и Елизавета нашла, что простое и деловое название «биржа» недостойно ни здания, ни дарителя, ни ее столицы. Она дала ей наименование «Королевский Разменный двор», которое так за ней и осталось. Грэшем подсказал Елизавете некоторые финансовые реформы ее царствования, принесшие большие выгоды буржуазии. И королева их приняла. Интересы буржуазии не расходились с интересами королевской власти.

Новое передовое дворянство и буржуазия были теми общественными группами, интересы и деятельность которых имели решающее значение в эпоху Тюдоров вообще, в елизаветинское время в частности. Королевская власть одинаково считалась с обеими, отдавала на служение им средства государственного аппарата, а в критические моменты, как это было при нашествии Армады в 1588 г., становилась во главе общественной коалиции, созданной усилиями передового дворянства и буржуазии. Целый ряд фактов экономического порядка приводил в царствование Елизаветы к тому, что социальная грань между богатым купечеством и новым передовым дворянством стиралась. Этот факт уже давно был подмечен Марксом и Энгельсом. «Старую феодальную знать, – говорит Маркс, – поглотили великие феодальные войны, а новая была дитя своего времени, для которого деньги являлись силою всех сил» («Капитал», т. I, стр. 24). «Английская «аристократия» со времен Генриха VIII не только не противодействовала развитию промышленности, но, напротив, старалась извлекать из нее пользу. И точно так же всегда находилась часть крупных землевладельцев, которая из экономических или политических побуждений соглашалась на сотрудничество с вождями финансовой и промышленной буржуазии» (Ф. Энгельс, Развитие социализма от утопии к науке).

Главнейшим фактором, который больше всего стирал границы между буржуазией и новым передовым дворянством, была шерсть, знаменитая английская шерсть, которая играла такую большую роль уже в европейской экономике феодального периода. Так как при Елизавете шерсть, «золотое руно», в народном хозяйстве Англии занимала одно из первенствующих мест, то было вполне естественно, что она сближала обе руководящие социальные группы. Дворяне-землевладельцы ограничивали в своих поместьях запашки, огораживали общинные земли, расширяли площадь пастбищ – для того, чтобы увеличить поголовье овец и собрать больше шерсти. Шерсть эту они продавали экспортерам и хозяевам прядилен. С другой стороны, и купцы вкладывали в землю капиталы, нажитые в торговле, – опять-таки с целью разведения овец и заготовки шерстяного сырья. Превращаясь в землевладельца, в сквайра, купец переходил

в категорию знати. Буржуазия аристократизировалась. Так на хозяйственной почве сближались оба класса. Но шерсть была не единственным экономическим фактором, который заставлял забывать порою о том, где кончается дворянин, где начинается купец. При формировании новых привилегированных торговых компаний, обещавших большие барыши, дворяне охотно вкладывали туда капиталы, а так как патентные грамоты компаний получались большей частью через фаворитов и влиятельных придворных, которые даром тревожить себя не любили, то их компенсировали паями. Кроме того, никогда до Елизаветы не было в Англии такого большого количества настоящих искателей приключений, чаще всего выходцев из дворянских кругов, в которых очень трудно разобрать профессию. Такие люди, как Уолтер Ролей, Фробишер, Дрэк, Гокинс, Дэвис, Гильберт и множество им подобных помельче, могут быть квалифицированы как угодно. Они моряки, они воины, они пираты, они купцы. Парус, пушка, меч и кошель – одинаково их орудия. Притом существует Испания, с которой с самого начала царствования Елизаветы Англия находится в войне, а у Испании богатые колонии, куда возят и откуда привозят большие богатства. Елизавета выпустила против Испании эту свою свору морских волков, которые на утлых суденышках (водоизмещение «Белки», на которой погиб Гильберт, было всего десять тонн) охотились за испанскими галлонами, как стая гончих за кабаном, и наживали на этом разбое огромные деньги. Дрэк в своем кругосветном пиратском рейде 1577–1580гг. потерял все суда, кроме одного; но это последнее судно было буквально набито золотом и драгоценными камнями.

## VII

Шекспир стоял на перепутьи. На его глазах изменялось феодальное общество и одерживало свои первые победы буржуазное. При этом элементы аристократические представляли собою нечто старое, что-то такое, к чему люди привыкли, а элементы буржуазные – что-то неведомое, манящее свежестью и новизною. Чутьем гениального писателя Шекспир угадывал, что



будущее принадлежит не Эссексам и не Саутгэмптонам, к покровительству которых так приятно и так уютно было прибегать, а тем олддермэнам Сити, пуританская твердолобость которых доставляла ему столько огорчений. И он знал, что джентльмены в черных костюмах и круглых шляпах, которые в его театре «Глобус» прятались по углам партера, чтобы не показать, что их тоже тянет к «бесовским» удовольствиям, или теснились во круг просцениума вместе с плебеями, пожалуй, не менее настоящие ценители, чем придворные франты в шелках и бархате, занимавшие оба края подмостков и мешавшие играть его актерам.

Пуританство некоторых буржуазных кругов, как и аристократическое окружение, мешало Шекспиру сойтись с буржуазией ближе и понять ее лучше. Но не следует преувеличивать. Пуританство вовсе не было общей идеологией буржуазии при Елизавете, а особенно в эпоху «итальянских» дебютов Шекспира. Пуританство было радикальным крылом. Оно выросло при Марии, как защитная реакция, как рефлекс сопротивления. При Елизавете, которая порвала с католической политикой Марии и вернула англиканству его господствующее положение, пуританское движение развивалось гораздо более медленно, и только к концу ее царствования темп его роста стал усиливаться под влиянием страхов перед сыном «шотландки», католической «мученицы», который должен был занять английский престол. В ранний период творчества Шекспира пуританство не мешало ему понимать и ценить прогрессивную роль английской буржуазии. Антонио в «Венецианском купце» не столько венецианский патриций, сколько самый настоящий купец, один из тех, которые несли английское торговое знамя во все моря и своими коммерческими барышами обогащали государство. Это – настоящее английское и к тому же прогрессивное явление. Антонио полная противоположность Шейлоку. Антонио Шекспир любит, а Шейлока не любит, потому что в Шейлоке олицетворен капитал ростовщический, который не осуществляет никакой национальной миссии, а занимается лишь темным накоплением. Мы без труда представляем себе, какой восторг должен был вызывать образ Антонио, «царственного» купца, не только у чле-

нов привилегированных купеческих компаний, но и у знатных купцов-пиратов. А образ ведь был взят из итальянской новеллы.

Джованни Фьорентино нарисовал венецианского купца такого, какие сотнями плавали в его время под знаменем крылатого льва св. Марка. А так как Англия в конце XVI века пережила у себя такой же хозяйственный этап и так как ее жизнь породила такие же типы, как итальянская жизнь в конце XIV века в эпоху, когда Джованни писал свои новеллы, то Шекспиру было очень естественно взять у итальянцев и сюжет и главные типы, трепетно ощущая биение пульса новой жизни, зовущей к торжеству буржуазных начал, Шекспир обращался за сюжетами к такому источнику, где торжество этих буржуазных начал нашло наиболее полное отражение. Италия была лабораторией всевозможных буржуазных экспериментов: экономических, социальных, политических, культурных. Новелла все эти эксперименты запечатлевала в художественном отражении. Из нее можно было черпать полными пригоршнями. Шекспиру с его мастерством, с его сердцеведческим даром, с его поэтическим гением нетрудно было развертывать итальянские новеллистические сюжеты в такие сложные и глубокие пьесы, как «Ромео и Джульетта», «Венецианский купец», «Отелло». Притягивал его к итальянской новелле родственный социальный фон.

Дальнейший анализ новеллистических источников Шекспира дает возможность заглянуть в тайны его творчества еще пристальнее.

Ариосто писал «Неистового Роланда» в атмосфере, густо насыщенной предвестиями феодальной реакции. А Чинтио и Банделло писали в атмосфере феодальной реакции, наступившей и торжествующей. Новелла второй половины XVI века, сохраняя многие типические черты эпохи своего расцвета и все стиливые особенности реализма в изображении жизни и людей, пропитывается, особенно в Ломбардии, какими-то очень заметными аристократическими веяниями. Буржуазный литературный жанр впадает в аристократический уклон. Это – дань интересам и настроениям, принесенным в Италию феодальной реакцией. Шекспир взял только три сюжета в новелле Треченто у Боккаччо и у Джованни Фьорентино, не взял ни одного ни в но-

велле Кватроченто, ни в ранней новелле Чинквеченто, а в новелле эпохи феодальной реакции взял целых семь. Почему? Шекспира окружала «такая же смешанная атмосфера, как Чинтио и Банделло, с тою только разницею, что у итальянцев старый буржуазный жанр заволакивался чуждыми ему аристократическими приправами, а в Англии нужно было осторожно утверждать буржуазный жанр, сочетая буржуазное литературное существо с не утратившими еще власти аксессуарами аристократической литературы. Шекспир никогда не был последовательным идеологом буржуазии, но едва ли может быть сомнение, что в эпоху своих итальянских дебютов он нечувствительно внедрял в свою драматургию именно такие черты, которые отвечали буржуазному классовому сознанию, и лишь пассивно сохранял и принимал остальное, как нечто неизбежное, как необходимую дань аристократическим литературным пережиткам. Реализм торжествует у него полностью, хотя борьба за реализм была очень нелегка: приходилось преодолевать очень популярные романтические вкусы, утвержденные его предшественниками. И реализм будет основным догматом Шекспира до конца его зрелого творчества. Лишь в последние два-три года, когда затуманились социальные горизонты, потускнел у Шекспира реализм. Идеалы его были не буржуазные, а более широкие. В буржуазной культуре своей эпохи, как и в буржуазной культуре итальянского Ренессанса, как и в аристократической культуре английского Ренессанса, он ценил элементы общечеловеческие, гуманистические, не временные, а вечные. Именно их он пропагандировал в своей драматургии. Он был одинаково далек как от одностороннего служения аристократическим вкусам, как это было у Бомонта и Флетчера, так и от одностороннего служения буржуазным вкусам, как у Деккера и Хейвуда. Он служил своему пестрому и бурному зрительному залу, в котором был так силен народный элемент.

В этой связи, быть может, окажется не совсем случайным уже отмеченное в шекспировской литературе несовпадение структуры шекспировских пьес. Пятиактное деление в английской драматургии было заимствовано у римских драматургов и сделалось признаком приверженности к классическому направ-

лению. А мы видели, что классическое направление нашло себе сторонников при своем появлении, прежде всего в придворных и аристократических кругах. К этим последним из драматургов дошекспировского и шекспировского периода примкнули главным образом так называемые «университетские перья», писатели, получившие возможность окончить Оксфорд или Кэмбридж. Все они относились с величайшим пренебрежением к «безлатинным» драматургам, не получившим университетского образования – к «воронам, рядившимся в чужие перья», к талантливым драматургам из актеров, успешно с ними конкурировавшим. Естественно, что «университетские перья» держались ближе классического канона с его неизменным пятиактным делением, а «безлатинные», к которым примкнул и среди которых постепенно выдвинулся на первое место Шекспир, творили свободно, оставаясь верными доклассической традиции. Эту свободу драматургии, не признававшей классического канона, очень сердито, с великолепной иронией клеймил главный законодатель аристократических литературных вкусов Филипп Сидней, а Шекспир едко нападал на аристократическую моду устами Меркуцио в «Ромео». Две главные актерские труппы Лондона – лорда Камергера, где работали Бэрбедж с Шекспиром, и лорда Адмирала, во главе которого стояли Хэнсло с Аллэном, – хотя и не очень четко и не очень последовательно – держались разных направлений. Так как у Хэнсло не было постоянного драматурга, а традиции его определились творчеством Лили, Марло, Грина, Пиля – «университетских перьев», он продолжал держаться довольно крепко классического канона, и по записям в дневнике Хэнсло можно проследить, что пьесы, даваемые у него, имели деление на акты. Наоборот, ничто не доказывает, что труппа лорда Камергера, ставшая с 1603 г. труппой короля и с 1609 г. фактически начавшая играть в театре Блэкфрайерс, признавала деление на акты. Далеко не кажется случайным, что последние по времени пьесы, так называемые «пиратские кварталы» Шекспира, не разделенные на акты, относятся именно к 1609 г. Публика «Глобуса» не признавала классической моды, и деление на акты в этом, самом народном и наименее аристократическом из публичных театров Лондона не практиковалось. В

«Блэкфрайерсе» его ввели потому, что там представления шли в закрытом помещении, что имело свои традиции. Этим Шекспир, главный присяжный драматург и пайщик «Глобуса», идя на встречу вкусам зрительного зала, не признающего новой аристократической моды, показал, так же, как и тягою к сюжетам буржуазной итальянской новеллы, что для него ближе были настроения не аристократической, а народной части его публики.

## VIII

Так как в сфере экономики дворянство и буржуазия делали одно дело в согласии и в союзе и так как королевская власть, чтобы использовать дружную хозяйственную работу двух самых мощных классов в государстве, возглавляла их совместное действие, силы английской нации непрерывно росли, и весь народ демонстрировал свое вновь обретенное могущество самым блистательным подвигом своей истории за весь XVI век – разгромом посланной против Англии испанской «Непобедимой Армады» Филиппа II. Победа над испанским флотом в еще большей мере развязала скованные силы различных классов страны, чем Реформация и ее главный акт в Англии: секуляризация церковных земель. Если бы поход Армады оказался успешным, английскому капиталу пришлось бы свертываться, и торговле, как основному нерву английского хозяйства, пришлось бы испытать колоссальный ущерб, быть может, смертельную катастрофу. Победа была вопросом жизни и смерти для народа молодого, полного сил и бурной энергии. Она была одинаково нужна землевладельцу, купцу, ремесленнику, деревенскому ткачу, фермеру, ибо в торговых успехах были так или иначе заинтересованы все. Купцы-«авантюристы» отдали государству, не задумываясь, весь свой флот, сто кораблей, купцы-пираты дворянского происхождения стали со своими кораблями под команду главного адмирала Гоуарда, и никто лучше них не громил неповоротливые испанские галеры. Бедные рыбаки приходили со своими утлыми суденышками в морские арсеналы требовать пушек и абордажных крюков.

Разгром Армады произошел, можно сказать, накануне того, как Шекспир выступил в качестве драматурга. Он переживал вместе со всеми победное ликование, бурный прилив веры в национальную мощь, бешеное опьянение торжеством вместе с суровым сознанием, что смертельная опасность устранена силами всего народа. В художественном преломлении эти ощущения кристаллизовались в ранних пьесах Шекспира как жизнеутверждающая ясность духа, бодрый оптимизм, словом, все то, что характеризует итальянские пьесы Шекспира в этот период, включая даже такие, как «Ромео». Ибо, несмотря на густой трагизм, пропитывающий эту пьесу, и на такое огромное количество смертей, в ней ключом бьет оптимизм и звучит гимн самому светлomu и самому активному человеческому чувству – любви.

Понятно, почему эти первые пьесы Шекспира так тесно связались с итальянскими мотивами. «Влияние Италии, – как очень хорошо говорит по этому поводу Александр Веселовский, – давно начало проникать в Англию литературным путем... Итальянский стиль царит в беллетристике эпохи Елизаветы не в одних любовных памфлетах Грина, и ни в одном из них нет такого яркого изображения романского юга, романской страсти», как в «Ромео и Джульетте» Шекспира. Для этого не надо было ездить в Италию: надо было быть художником, дышать той атмосферой свободы, красоты, культа наслаждений вне всяких счетов с нравственностью, которая приносилась с теплым ветром Италии и зовется Возрождением».

Самый беглый анализ идейного мира итальянских пьес Шекспира покажет, как много опорных моментов дали Шекспиру именно ренессансные настроения его итальянских источников. Тут мы найдем много зерен его широкого гуманизма.

Даже такая вещь, как «Укрощение строптивой», фарсовый характер которой легко обнаруживается из ее сопоставления с пьесой того же заглавия, бывшей в руках Шекспира, – благодаря воздействию ариостовой комедии, приобрела некоторые особенности, придавшие ей идейное звучание. В шекспировской пьесе затрагивается вопрос об отношении между полами, и тема достоинстве женщины едва ли не впервые находит место в художественной литературе. О «Ромео» не приходится говорить

очень много. Именно итальянская новеллистка твердила о праве на любовь и о всепокоряющей силе любви. Гений Шекспира превратил наивные образы Банделло в живые лица, схематически разработанный сюжет итальянца сделался у него могучей идеологией свободного чувства. В «Венецианском купце», помимо защиты активной торговли, формирующей способности человека, приобретающей широкое национальное значение, – Шекспир использовал намеки, найденные у Джованни Фьорентино, для страстной защиты справедливости и такого же страстного протеста против формализма и сухого педантического подчинения бездушной догме в судах. «Много шуму попусту», как и «Укрощение строптивой», не поднимает очень больших принципиальных вопросов, но у итальянцев трудно было найти сюжет, динамически насыщенный и не несущий в то же время той или иной гуманистической идеи. В характерах Беатриче и Бенедикта Шекспир выдвигает то, что он так любил: слияние чувства и ума, выявляющее лучшие стороны века. А крушение интриги Дон-Жуана, спасение Геро от сетей клеветы и торжество любви, впервые ее захватившей и едва не погубившей, звучит как гармонический аккорд, прославляющий правду и посрамляющий низкие происки эгоизма и зависти. В «Двенадцатой ночи» Шекспир по канве того же Банделло раздражается одобрениями активной борьбе за любовь Виолы, оттеняя еще больше свое сочувствие к Виоле нарочито-кукольной фигурой Орсино, который не умеет бороться за свое чувство и только изящно исходит вздохами о предмете своей бессильной привязанности. «Все хорошо, что хорошо кончается» берет через посредство «Декамерона» одну из самых популярных тем итальянского Ренессанса: об истинном благородстве, независимом от происхождения. Ведь рассуждениями, носящими заглавие «о благородстве», полна латинская литературная продукция гуманистов. В «Декамероне» этой теме посвящено несколько новелл. Одну из них Шекспир развернул средствами своего художественного мастерства в «Все хорошо». И как бы для того, чтобы придать своему тезису наибольшую убедительность, он влагает его в уста короля: антидворянский тезис отстаивает у него «первый дворянин» страны. «Мера за меру» возобновляет провоз-

глашенную уже в «Венецианском купце» борьбу против формализма в правосудии и утверждает права гуманности в отношениях между властью и обществом. В «Оттелло» чисто сюжетному рисунку итальянского образца Джиральди Чинтио Шекспир придал глубоко принципиальный характер. Отелло убивает Дездемону не из простого чувства ревности. Интрига Яго заставила его поверить, что Дездемона ему лгала и своей двуличностью разбила его беззаветную веру в нее и в ее любовь. Пьеса возвеличивает лучшие стороны человеческой природы, оттеняя благородство Отелло гнусностью Яго.

Итальянские новеллы и настроение, их пропитывающее, как нельзя лучше сочетались с настроением самого поэта, которое было отзвуком настроения, разлитого во всех классах общества и, следовательно, объединявшего зрительный зал.

На этих страницах не место подробно говорить о политических, социальных и религиозных воззрениях Шекспира, сформировавшихся в этот период, но совершенно бесспорно, что его мировоззрение, складывавшееся под влиянием впечатлений его молодости, находило в итальянских источниках много опорных точек. Единственно, в чем Шекспир не вполне сходил с итальянскими новеллами, были его политические взгляды. Твердый и последовательный монархизм Шекспира редко мог встретить вполне гармонирующее настояние в итальянских новеллах, в которых были сильны республиканские идеалы. Да и то, например, в новелле об Эдурде III и графине Солсбери у Банделло монархические нотки звучат очень явственно. Новелла и тут приспособлялась к новым итальянским условиям, и тем становилась Шекспиру роднее.

Труднее ответить на другой вопрос, который ставится уже довольно давно в шекспировской литературе, но не находит сколько-нибудь твердого решения. Знал ли Шекспир кого-нибудь из итальянских мыслителей Ренессанса и если знал, то испытал ли сколько-нибудь заметно их влияние.

Когда Шекспир находил у других импульсы для своего творчества, он охотно заимствовал и образы. Образы он мог перерабатывать в лаборатории собственного мастерства, и тогда они заряжались у него элементами его собственного мирозер-



цания, мирозерцания гуманиста, творящего не только для своего времени, но и для всех времен. Его реалистическая драматургия, опирающаяся на впечатления действительной жизни, не теряла при этом своего основного характера. Он охотно обращался к новелле, откуда брал сюжеты, а мировоззрение сочетал со своими сюжетами такое, которое отвечало его общему гуманистическому взгляду на жизнь и на людей и которое складывалось этап за этапом под впечатлением пережитого и пережитого.

Мир образов итальянской новеллистки находил соответствие в реальном мире английского бытия, а философия итальянского Ренессанса, именно потому, что она была выхвачена из обстановки, ее создавшей, дошла до Англии в виде абстрактной идеологии. Поэтому влияние образов итальянской художественной литературы ярко запечатлено в творчестве Шекспира, а мир итальянских идей скользнул по этому творчеству лишь бледной тенью.

Литературная учеба. М., 1938. N.C.89-110.

## ДАНТОВА «ЖАДНОСТЬ»

Данте никогда не упускал случая заклеить жадность: в канцонах, в «Пирсе», в письмах, в «Монархии». И больше всего – в «Комедии».

Будь проклята волчица древних лет,  
В чьем ненасытном голоде все тонет  
И яростней которой зверя нет!  
О небеса, чей ход иными понят,  
Как полновластный над судьбой земли.  
Идет ли тот, кто эту тварь изгонит?  
(«Чистилище» XX)<sup>1</sup>

Волчица эта – та самая, которая напала на поэта в дремучем лесу в преддверии ада и от которой спас его Вергилий, прогнавший и двух других зверей. Она грызет всех людей. Она – символ жадности. Размышления о том, что представляет собой «жадность» в общественной жизни, появились у Данте как только перипетии изгнания грубо столкнули его с действительностью. Еще до экспедиции Генриха VII, в годы, когда судьба бросала его от замка к замку и по разным сеньориальным дворам, в канцоны, в которых он старался осмыслить средствами моральной философии светлые и темные стороны действительности, он вставил несколько ярких строф, клеймящих жадность (*avarizia*, *cupidigia*). В канцоне «*Doglia mi tesa nello cog...*» говорится: «Тот, кто порабощен – все равно, что привязан к господину и не знает, куда он влечется по горестному пути. Так и скупец жадный до богатства, которое властвует над всем. Бежит скупец, но мира не обретает – о, ум ослепленный, неспособный видеть, как безумно его стремление! Сколько бы ни скопил, ему все мало: он мечтает о бесконечном». В канцоне «*La dolci rime d'amor*» две строфы посвящены раскрытию изменной природы богатства и людей, которыми владеет страсть к обогащению.

В тяжеловесной схоластической «Монархии» рассыпано множество сентенций на ту же тему: жадность подсказывает

---

<sup>1</sup> Цитаты из «Комедии» всюду в переводе М.Л. Лозинского.

людям дурные поступки и дурные мысли; «упрямая жадность угашает цвет разума» и производит опустошения в умах и сердцах. «Жадность всего больше мешает справедливости... Устраните жадность и ничто не будет ей препятствовать» (Моп. I, 11, 11). «В тихую гавань мирной жизни человечество не может вступить раньше, чем улягутся волны бледной жадности» (Моп. III, 16, 11).

В письмах времен экспедиции Генриха VII мысль поэта то и дело возвращается к «жадности»: чтобы обезопасить от нее людей или упрекнуть их за то, что они становятся ее жертвами. В письме к итальянцам, возвещающем о приходе императора (Epist. V, 13), он заклинает их встречать его чистым сердцем и прибавляет: «Пусть не обольщает вас подобно сиренам обманщица-жадность, усыпляющая бдительность разума какой-то своей сладостью». В письме-инвективе против Флоренции (Epist. VI, 5) Данте восклицает среди града других упреков: «Вы, попирающее право божеское и человеческое; вы, прельщенные ненасытной жадностью, – готовы на всякое беззаконие (nefas)». И дальше, в том же письме (Epist. VI, 22): «В слепоте своей вы не замечаете, как титаническая жадность обольщает вас ядовитой сладостью, подавляет пустыми угрозами и превращает вас в рабов греха. Она мешает вам подчиниться священным законам, подражающим образу естественной справедливости». И уже после смерти Генриха в письме к кардиналам (Epist. XI, 14) Данте клеймит их за всевозможные пороки: «Разве каждый из вас не взял себе в жены жадность, которая никогда не является родительницей благочестия и справедливости, как любовь, а всегда – матерью нечестия и несправедливости». И тут же прибавляет (Epist. XI, 26) специально по адресу гасконских кардиналов, хозяйничавших в конклаве после смерти Климента V, что они «пылают безумной жадностью и пытаются присвоить себе славу латинян».

Но все это – публицистика, парфянские стрелы, рассыпанные в пылу борьбы и метившие чаще всего в мимолетных противников. Понятие «жадности» не обобщается и не анализируется. Обобщение приходит в «Комедии». Там, «жадность» фигурирует постоянно. За жадность казнятся в аду, очищаются в

чистилице, выслушивают укоры и обвинения в раю. Потому что «Комедия» выясняет это с полной очевидностью для Данте – жадность пороков универсальный. Короли все заражены жадностью. Гуго Капет, родоначальник французских королей, укоряет за жадность все свое королевское потомство: они днем молятся богородице и выхваляют ее бедность, а по ночам у них слышатся иные песни:

О, жадность, до чего же мы дойдем,  
Раз кровь мою так привлекло стяжанье,  
Что собственная плоть ей нипочем...

.....  
А возглас мой к невесте не невестной  
Святого духа вызвавший в тебе,  
Твои вопросы – это наш совместный  
Припев к любой, творимой здесь мольбе,  
Покамест длится день; поздней заката.  
Мы об обратной говорим судьбе.  
Тогда мы повторяем, как когда-то  
Братоубийцей стал Пигмалион,  
Предателем и вором в жажде злата;  
И сам Мидас в беду был вовлечен  
В своем желаньи жадном утоляем...

(«Чистилице» XX)

И многие другие герои мифа, священного писания и истории, которые запятнали себя жадностью, могли бы прийти на ум прародителю капетова племени. Они все нашли себе место в «Комедии». Французы не одни. Анжуйцы и арагонцы в Италии жадны одинаково. Жаден Фридрих III, король Сицилии; Жаден Роберт Анжуйский, король Неаполя, глава гвельфской лиги; жаден был его отец Карл II, продавший дочь маркизу д'Эсте; жаден был первый представитель анжуйцев в Италии Карл I. Из жадности воюют Англия и Шотландия, из жадности Габсбурги, Рудольф и Альбрехт, забыли об обязательствах империи перед Италией. Жадностью заражены все итальянские коммуны; от нее страдает рыцарская доблесть городов Романьи; Болонья несет позор за свою «скупую грудь»; Павия полна ростовщиками, Лукка – мошенниками; каталонцы стали жертвами жадности...

Флоренция разбилась на партии из-за гордости, жадности, зависти». Доблесть ее граждан угасла с тех пор как город наполнился «деревенщиной», которая принесла туда идолопоклонство перед наживой. Когда флорентинцы, встреченные поэтом в аду, спрашивают его, живет ли еще в городе «любовь к добру и к честным нравам», он восклицает

Ты предалась безумству и гордыне,  
Пришельцев и наживу обласкав,  
Флоренция, тоскующая ныне...  
(«Ад» XVI)

«Пришельцы» – это «новые люди», это та «деревенщина», которая заполнила Флоренцию и заразила ее стремлением к «быстрой наживе». Вот язва, разрушившая добрые старые устои города. Сколько преступлений совершали граждане флорентийские из жадности!

Однако, не только Флоренция болеет жадностью, больны ею все городские республики и их граждане. Про всех про них Брунетто Латини мог бы повторить свои клеймящие слова:

Завистный, надменный, жадный люд!  
(«Ад» XV)

А духовенство! Из жадности папы прибегают к симонии: Николай III, Бонифаций VIII, Климент V. Встреченный поэтом в чистилище, Адриан V сознается:

Жадность там порыв любви к благому  
Гасила в нас и не влекла к делам.  
(«Чистилище» XIX)

Николая III, который упрятан головою в яму и дрыгает ногами, обжигаемыми огнем, поэт осыпает негодующими проклятиями:

Торчи же здесь: ты платишься за дело;  
Ты крепче деньги грешные храни,

С которыми на Карла шел так смело...  
.....  
Вы алчностью растлили христиан,  
Топча благих и вознося греховных.  
.....  
Сребро и золото ныне бог для вас;  
И даже те, кто молится кумиру,  
Чтят одного, вы чтите сто зараз.  
(«Ад» XIX)

Жадностью обуяны все монархи. Францисканцев и доминиканцев корят за это в раю Фома и Бонавентура. Одинаково жадны и бенедиктинцы с камальдульцами, которые попадают под возмущенную филиппику основателя ордена. В четвертом кругу ада поэт видит грешников, у которых на темени тонзура. На его вопрос Вергилий поясняет:

Те – клирики с пробритым гуменцом;  
Здесь встретишь папу, встретишь кардинала,  
Непревзойденных ни одним скупцом.  
(«Ад» VII)

Если к этому прибавить то, что говорится о жадности итальянских государей в трактате об итальянском языке (Vulg. Eloq. I, 12, 6), и то, что говорится о жадности итальянских литераторов в «Пире» (Conv., I, 9, 2), то эмпирический материал будет достаточно богат и разнообразен. Ведь выходит, что нетсловия, нет класса, нет общественной группы, которые не были бы заражены жадностью. Ею заражены и коллективы, и отдельные личности. Так рисуется дело поэту. Это результат его наблюдений, его знакомства с миром и с людьми, вынесенного как во время пребывания во Флоренции, так и в годы странствования по другим итальянским городам, по замкам, за пределами Италии. Материал собран огромный. Как его следует истолковывать?

Обвинения в жадности, брошенные по адресу отдельных людей и отдельных общественных групп, чаще всего по адресу духовенства, в большом изобилии раздавались и до Данте. Ими

пестрят латинские стихотворения вагантов, которые, начиная с XII века, а кое-где и раньше, оглашали в ту пору города и поселения. Ими была полна противоположная литература средних десятилетий XIII века, появившаяся в разгар борьбы с Римом Фридриха II Гогенштауфена, в частности та латинская сатира, написанная рифмованными четверостишиями, которая появилась в сороковых годах XIII века и автором которой считали Пьеро делла Винья. Ими густо начинены сирвенты провансальских трубадуров. Мотив жадности, как мотив сатиры, словом не нов. Ново то, что Данте его обобщает, и как обобщает.

Анализируя хотя бы только тот материал, который приведен выше и который далеко не исчерпывает все упоминания о жадности в произведениях Данте, мы без труда найдем, что он распадается на две группы. Часть упреков в жадности носит конкретно-индивидуальный характер: обвинения в жадности направляются против определенных лиц или определенных групп. Другие обобщены. Одно дополняет другое. Указания на отдельные факты дают в итоге общественный результат, складываются в широкую обобщенную картину, а общие положения как бы подводят под нее философский фундамент, помогающий осмыслить ее во всей ее универсальной широте. Жадность как явление универсальное – это основной итог наблюдений поэта. В этой универсальности исторический смысл его наблюдений.

Когда то или иное свойство человеческое становится универсальным, оно перестает быть преступлением и даже грехом. Его можно осуждать, исходя из тех или иных моральных принципов. Но его нельзя карать, ибо каре подлежал бы весь род человеческий. Жадность, которую Данте осуждает и которую карает, не есть тот стихийный порок, который достигая размеров исключительных, становится явлением противообщественным. Универсальность дантовой «жадности» снимает с нее характер преступности и греховности. Дантова «жадность» не что иное, как стяжательство современной ему эпохи, поры хищных дебютов капитала. Поэт, накапливая свой эмпирический материал, не заметил, что он просто-напросто характеризует растущую власть над людьми материальных интересов. Он смотрел и видел правильно. И нужно было обладать огромной остротой зре-

ния и необыкновенной чуткостью, чтобы собрать столько наблюдений и обобщить их, раскрывая роль этой основной пружины человеческих помыслов и дел.

Что смысл «жадности» был именно таков, выясняется из тех глав четвертого трактата «Пира», где исследуется источник этого свойства человеческой природы. Там говорится, что жадность порождена фактом существования в мире богатства и борьбы за богатство (Conv. IV, 10-12): «богатства в своем накоплении несут опасные несовершенства, ибо осуществляя по видимости то, что они сулят, они приводят к противоположному. Обещают всегда эти носительницы лжи, что накапливающий богатства будет удовлетворен в полной мере, если накопленное достигнет определенного уровня; этим посулом воля человеческая побуждается к пороку жадности».

Стоя на своих этических и богословских позициях, Данте не может мириться с тем, что «жадность» присуща человеческой природе с силою некоей необходимости. В его время с таким взглядом свыкались лишь постепенно и с трудом. Повседневная жизнь, труд, быт в своих многообразных проявлениях изобиловали фактами, иллюстрирующими власть «жадности», но формул, раскрывающих закономерность этих фактов, не было. Джованни Виллани, начавший писать свою хронику в тот самый 1300-ый год, к которому Данте приурочил свое загробное странствование и писавший ее почти полных столетия – его унесла чума 1348 года, – внес в свое повествование огромное количество точных фактов и статистических данных, характеризовавших деловую жизнь Флоренции: торговлю, промышленность, ремесла, кредит, земледелие. Под каждым наблюдением такого рода, занесенным в хронику, под каждой цифрой, исчисляющей количество рабочих в той или иной боттеге, или количество выработанных кусков сукна, или указывающей движение цен на товары, кроется дантова «жадность» в действии. То, что видел Виллани, несколько раньше видел и Данте. Но Виллани был человек практической жизни, член одного из старших цехов и не прилагал к тому, в чем проявлялась человеческая предприимчивость, вся система господства над человеческой природой материальной стихии символизировались для него в понятии



«жадность». Перед ним был чувственный мир во всем своем разнообразии: природа, общество, человек. Он был вполне способен охватить его взором. Он изображал его с невиданной до толе пластичностью, ибо был гениальным поэтом. Но для него в этом чувственном мире кристаллизовалась, как реальная, прежде всего его духовная субстанция. Он ее изучал, анализировал, принимал, отрицал. Материальная основа этого чувственного мира от его анализа ускользала как неизмеримо менее важная. Тем не менее, то, что он обобщил под понятием «жадности», было показано эмпирически с такой силой, что сущность его вскрывается для нас с полной ясностью.

Данте, сын промышленной Флоренции, установил, нигде не сказав это точными словами, что господство материальной стихии над человеком сделалось в его время явлением универсальным, ибо она одинаково руководит действиями королей, пап, кардиналов, коммун, горожан, рыцарей, духовенства белого и черного, всех, всех. Но тот же Данте, философ, закаленный в богословских диспутах в Болонье и в Париже, объявил описанное им явление противообщественным, ибо ему было морально нестерпимо мириться с тем, что роль материальных интересов в политике, общественной и частной жизни так подавляюще велика. Поэтому он считал подчинение власти материальных интересов жадностью, т.е. явлением ненормальным, противообщественным, греховным, подлежащим осуждению. Данте сумел установить факт, потому что половина его существа была новая, вскормленная по флорентийской лаборатории нового флорентийского общества, но он осудил его потому, что другая его половина была средневековая.

«Комедия» полна частными проявлениями этой же раздвоенности, частными выводами из основной предпосылки. Данте заставляет предка своего Каччагиду осуждать купцов, ездивших по торговым делам во Францию и покидавших жен как бы вдовами на долгие месяцы. Он не хотел мириться с тем, что основой нового мира была торговля, а торговля в условиях начала XIV века не могла не сопровождаться продолжительными отлучками. Вполне последовательно также было с его стороны, что он засадил в ад ростовщиков. Он вполне разделял цер-

ковную точку зрения, что «лихва» греховна, и не хотел признавать той огромной роли, которую играл уже в его время кредит. Он словно забыл, что во Флоренции был специальный цех менял (*Cambio*), т.е. банкиров, и что в экономике Флоренции кредитное дело было одной из основ. Он упрямо не хотел допустить до своего сознания факт, который видел отлично: что торговля, кредит, промышленность приобрели огромное значение в общественной жизни, что они властвуют над всем. Виллани, не мудрствуя лукаво, все эти вещи аккуратно регистрировал в своей хронике и был уверен, что для его современников они представляют огромный интерес. А Данте считал, что они могут интересовать только низшую породу людей, у которой нет идеалов. Об этом со всей определенностью говорится в канцоне, предпосланной четвертому трактату «Пира» и в самом его тексте. Там речь идет о том, что богатство, к которому люди стремятся, неспособно дать благоденствие и потому по природе своей неизменно. Для Данте поэтому рост удельного веса хозяйственной предприимчивости был признаком упадка и вырождения, ибо сопровождался снижением удельного веса духовных ценностей. А именно рост новой экономики и был признаком могучего прогресса. Дантовы стоны по ушедшим безвозвратно временам скоро сменяются другими песнями, которыми окрепший и сознавший себя «буржуазный дух» будет прославлять предприимчивость и стремление к наживе. Ибо капитал был силою наперекор всему, что думал и говорил об этом Данте Алигиери.

Это скоро станет находить выражение в виде определенных идеологических формул. Через сто с небольшим лет после Данте Леон Баттиста Альберти будет именовать дантову «жадность» хозяйственностью (*la masserizia* – буквально «бережливость»). А через двести лет у Макиавелли вся классовая борьба будет объясняться материалистически, а современник и друг его Франческо Гвиччардини назовет дантову «жадность» совсем по нашему «интересом» (*interesse*). Так в эволюции ренессансной идеологии отношение к этому свойству человеческой природы будет диалектически раскрываться. Факт утверждается единогласно: свойство существует и оно универсально. Но Данте осуждает. Альберти обожествляет («святая вещь хозяйствен-

ность!»), Гвиччардини холодно и с полной, почти научной объективностью анализирует его и признает основной пружиной человеческих действий.

Восприятие «жадности» как чего-то подлежащего осуждению, мешало Данте видеть единство мира человеческих ощущений и человеческих действий. В дантовом обществе растущая власть «жадности», т.е. материальных интересов не только возбуждала хищную тягу к накоплению, но, усложняя жизнь, рождала новые эмоции более изощренные. И не только просто рождала все это, но и вызывала стремление оправдать их в борьбе с темным прошлым. Все эти процессы совершались вокруг Данте во всей сложности, переплетались между собою, не переставая быть выражением одной и той же исторической тенденции. Данте улавливал отдельные ее проявления, ритмы, в ней скрещивавшиеся, но не видел их единства. Он принимал одно, отвергая другое с одинаковым пафосом, но общая линия его восприятия определялась достаточно ясно. Отвергал он материальную основу культурного процесса как универсальную «жадность», а принимал, не сознавая их связи с этой материальной основой, многие из ее порождений в области духовной жизни.

Быть может, он бы пришел к пониманию связи между материальной и духовной сторонами культуры, если бы изгнание не оборвало его внутреннего роста, если бы Флоренция не сделалась для него лишь горьким воспоминанием: Флоренция любимая и ненавистная, оплакиваемая и проклинаемая, вожденная, недосыгаемая. И все-таки то, что в его сознании было порывом вперед, преодолением аскетизма и темной церковной идеологии, – носило отпечатки флорентийской культуры, было связано с Флоренцией и ее общественной лабораторией. Нарождающимся в этой лаборатории ощущениям и формулам нового мировоззрения чудесный его гений дал звучание на все времена.

Прежде всего любовь. Поэт знает не только платоническую куртуазную любовь «Новой жизни», не только аллегорическую, которая превращает в «благородную даму» философию, не только мистическую, которая «движет солнце и другие светила». Он знает, что есть и иная. Он и сам испытал ее и не скры-

вает этого от своих читателей. Это та любовь, о которой говорит Франческа да Римини:

Любовь, любить велящая любимым...  
(«Ад» V)

И не только любовь. Слава, «главная болезнь» Петрарки, в душе Данте уже не порождает никаких аскетических размышлений. В уста Вергилию он вкладывает упрек себе за небрежение к зовам славы:

Кто без нее готов быть взят кончиной,  
Такой же в мире оставляет след,  
Как в ветре дым и пены над пучиной...  
(«Ад» XXIV)

А на поощрительные слова предка своего Каччагвиды со всею страстью говорит о том, как будет дорога ему память о нем потомства:

Если с правдой побоюсь дружить,  
То среди людей, которые бы звали  
Наш век старинным, вряд ли будут жить.  
(«Рай» XVII)

В ту же цель бьет эпизод с Одиссеем, смысл которого заключается в том, что свободному духу свободного человека необоримо свойственно стремление к знанию, к раскрытию тайн природы, к исследованию неизведанного мира, т. е. все то, что церковь осуждала, как дерзкое вторжение в сокрытые от смертных уделы духа. И даже любовь к добру Данте осуждает, когда она недостаточно живая, когда она унылая, когда она

... ко благу не путем спешит...  
(«Чистилище» XVII)

За «вялую» любовь к добру люди мучаются в его чистилище.

Все эти эпизоды «Комедии» объединены одной мыслью. Поэт возвещает новое мировоззрение, ярко окрашенное мирскими тонами непримиримо враждебное церковной догматике. Вместе с очень личным и очень свободным ощущением религии, пронизывающем всю поэму, эти эпизоды свидетельствуют о том, что Данте умел услышать в новой городской атмосфере рождающиеся мелодии грядущих человеческих идеалов. Все это – плоды, взошедшие на почве взрыхленной «жадностью». Данте этого не видел. Ему не дано было понять, что нельзя славить времена Беллинчоне Берти и Каччагвиды, Флоренцию, не знавшую обширных торговых операций и международных кредитных сделок и в то же время преклоняться перед чувствами Франчески и перед смелой свободной мыслью Одиссея. Он не понимал, что нельзя осуждать «жадность», считать ее универсальным грехом и в то же время восторженно приветствовать духовные порождения, прямо или косвенно ею обусловленные.

То, что Данте осуждал материальную основу современной ему культуры, смыкалось с теми сторонами его мировоззрения, которые влачили груз старой идеологии. Это – все категории и концепции одного и того же ряда: схоластика, богословие, аллегория, символы, магия чисел. И тут же неприятие материальной основы той духовной культуры, которая зовет поэта стать ее пророком.

Все это определяет содержание и объем дантова гуманизма в сопоставлении с гуманизмом Возрождения. Идейным зерном гуманизма, как у Данте, так и у людей Возрождения было понятие о человеке. И для Данте и для людей Возрождения человек находился в центре мировоззренческих проблем. Но различие было очень существенное. Для Данте в человеке была ценна исключительно его духовная сторона, его духовный мир. Для людей Возрождения, для художников и мыслителей, которые были его корифеями, для Боккаччо, для Чосера, для Рабле, для Сервантеса, для Шекспира, – для живописцев и скульпторов в человеке важна не только духовная стихия, но и материальная. Последняя особенно. Ими утверждён её примат.

Однако этим не сказано последнее слово о мировоззрении Данте. Поэт не был бы самим собою, если бы в великой своей

поэме не дал выхода своей вере в светлое будущее, ожидающее человека и человечество. В этом отношении полна особого смысла XXVII песнь «Рая». Беатриче ведет его от неба к небу, все выше и выше. Ее улыбка становится на каждом подъеме все лучезарнее. Бедный земной человек, оказавшийся живым и раньше всех сроков в ослепительных сияниях райских сфер, едва выносит ощущение растущих волн света. Перед вознесением на небо Перводвигателя Беатриче заставляет поэта напоследок взглянуть на грешную землю и еще раз осмыслить для себя, какое сплошное на ней царит зло. Тут Данте в последний раз в «Комедии» бросает проклятия «жадности», вкладывая их в уста Беатриче:

О, жадность! Неспособен ни единый  
Из тех, кого ты держишь поглотив  
Поднять зеницы над твоей пучиной...

Казалось бы, вся песнь должна закончиться мрачным пессимистическим аккордом. Падению человеческой нравственности как будто нет исцеления. Но Данте верит в человечество, несмотря ни на что, ибо он верит в человека. И нет уже в нем никакого пессимизма теперь, когда поэма близится к концу. Разложение и пороки людей – явление временное. Мир идет не к катастрофе, а к подъему. В это он, поэт, верит безоговорочно, и веру свою возглашает пророчески:

Но раньше, чем январь возьмет весна  
Посредством сотой вами небрежной,  
Взревет так мощно горная страна,  
Что вихрь уже давно предвозвещенный,  
Носы туда, где кормы, повернет,  
Помчав суда дорогой неуклонной.  
И за цветком поспеет добрый плод.

Хотя астрономические метафоры здесь и туманны, основная мысль ясна. Дописываются последние песни поэмы. И мы слышим мощную оптимистическую симфонию, достойную грандиозного дантова создания. Кругом еще царит феодальный

хаос, кругом господствует тьма, нагнетаемая на человечество церковью. Душа поэта беспрестанно подавляется видениями зла, не фантастическими, а реальными. И все-таки его гений, окрыленный гневом и скорбью, указывает ему истинные перспективы человеческого прогресса и внушает уверенность в победе света над мраком.

В этом финальном взрыве оптимизма погашается все то, что было в дантовом сознании от прошлого. И еще раз утверждается, как нечто непререкаемое, водораздел идейных ценностей его поэмы, все, что связывало Данте с отсталыми элементами его эпохи, было преходяще: оно было от времени. Все, что связывало его с растущим движением человечества вперед, было ограничено: оно было от него, опередившего время.

У великого поэта не могло быть иначе.

Известия АН Арм. ССР. Общественные науки. 1945г. № 5.  
С.7-17.

## СЕРВАНТЕС

*К 400-летию  
со дня рождения*

Испания наших дней стонет под пятою фашистской диктатуры. Все подавлено палачами Франко. Тяжелые дни переживает испанская культура. Имя великого гуманиста Сервантеса вызывает у фалангистов только ярость. Пятнадцать лет тому назад, в 1932 году, вышла книга реакционного публициста Хименеса Кабальеро, в которой он объявил «Дон Кихота» вредной книгой, а самого Сервантеса писателем, глубоко враждебным национальному духу Испании. Теперь реакционеры стали хитрее, по-видимому, поняв малую убедительность такого способа отрицания гения испанского народа. Они стремятся оклеветать Сервантеса, представить его не пророком добра и свободы, не провозвестником человеческой правды, а рабом средневековых идеалов. Нашлись такие умники, которые каждую новеллу Сервантеса толкуют, как богословскую аллегория. Франкисты выискивают в «Дон Кихоте» доказательства того, что Сервантес боролся не за прогрессивные идеалы своего времени, а отстаивал отжившие предрассудки.

Для советских людей Сервантес – один из величайших гуманистов и величайших пророков добра и правды, писатель родной, союзник в той идейной борьбе, которую ведет наш народ. Его юбилей – наш праздник.

Сервантес написал много книг. У него есть пасторальные романы, трагедии, комедии, интермедии, новеллы. Но его бессмертная слава связана с «Дон Кихотом». В этот роман он вложил всю свою мудрость, необъятную любовь к людям, гениальное искусство видеть и изображать мир и человека. Эта книга дорога и понятна людям, разным по возрасту, по образованию. Кто-то сказал совершенно справедливо, что всякий человек, если только ему суждено быть грамотным, станет новым читателем романа Сервантеса. «Дон Кихот» переведен на сотни языков, существует в необозримом количестве всевозможных переделок: для детей, для юношества.



Жизнь великого художника была цепью бед и неудач, из которых он не мог вырваться до самого конца. Жизнь была на каждом шагу.

Но у Сервантеса, как у нашего Пушкина, печаль была светла. Печаль жила в его сердце всегда, но она не сделала его пессимистом.

Уже с первых страниц «Дон Кихота» мы узнаем, что некий смешной рыцарь посвятил свою жизнь борьбе со злом, царящим в мире. Всякий раз, когда он устремляется на это зло с поднятым копьём, мы чувствуем, что это – борьба человека, преисполненного высокими стремлениями. Он только не умеет найти настоящее применение своим силам. Несмотря на то, что Дон Кихот часто безнадежно путает действительность своей фантазией, он является носителем большого и цельного гуманистического мировоззрения.

Что же давало писателю веру в конечное торжество гуманистических идеалов?

Сервантес мог сказать о себе, что он хорошо знает испанский народ. Он встречался с самыми разнообразными людьми: сначала со студентами в университете, потом с молодой испанской интеллигенцией, с солдатами на кораблях – товарищами в сражении при Лепанто. Постепенно он прошел через все пласты испанского общества. Он понял, что настоящий писатель может обрести свои идеалы только у народа. Когда он начал писать «Дон Кихота», то сразу нашел образ, олицетворяющий здравый смысл и мудрость народа. Это был Санчо Панса. Он вместе с Дон Кихотом движется по страницам романа и придает образу благородного гидальго особую убедительность. Давно известны параллельные характеристики Дон Кихота и Санчо Панса: Дон Кихот – это поэзия, а Санчо Панса – проза, Дон Кихот – это идеализм, а Санчо Панса – реализм. Не в этом, однако, дело! Дело в том, что без Санчо Пансы Дон Кихот и без Дон Кихота Санчо Панса говорили бы только половину того, что Сервантес хотел сказать. Когда верный оруженосец беседует со своим рыцарем, перед читателем необычайно ясно раскрывается глубочайший кладезь народной мудрости, которая корректирует отвлеченную мудрость Дон Кихота. Они говорят об одном и том

же, но Дон Кихот говорит языком возвышенным, а Санчо Панса подкрепляет эти же мысли простой, живой речью, поговорками, загадками, пословицами, прибаутками.

Народная мудрость придает жизненную силу гуманистическому мировоззрению, раскрытому в романе.

Есть в этом романе еще одна особенность: сердечный юмор. Если мы сопоставим описания Сервантеса с описаниями другого большого художника, его старшего современника Рабле, мы легко поймем, в чем особенность юмора Сервантеса. Рабле – сатирик. Он клеймит пороки оглушительным смехом. У Сервантеса не так! Сервантес очень любит людей. И всегда немного их жалеет. Он может слегка подсмеиваться над своими персонажами и больше всего над Дон Кихотом. Но, раскрывая смешное в Дон Кихоте, писатель не только его просто, по-человечески, жалеет, но и возносит на большую моральную высоту.

Четыре века прошло с того времени, когда и творил Сервантес, но не ослабело воздействие его романа на читателей. Время дало возможность лучше почувствовать полутона и, что еще важнее, подтекст «Дон Кихота». Нам хорошо известно, сколько искажений претерпела эта замечательная книга после смерти писателя. Какое количество тенденциозных пропусков, добавлений, незаметных переделок вынесла она! Литературоведам пришлось положить немало трудов, чтобы восстановить подлинный текст. То, что не могло быть сказано открыто в царствование Филиппа II, становилось ясным и доступным при внимательном анализе восстановленного текста. И насколько выразительнее звучали слова Сервантеса, преподавшие раньше в искаженных, обработанных нечистыми иезуитскими руками изданиях.

Во всем благородстве и обаянии раскрылся образ чудесного рыцаря, совершавшего свои подвиги во имя торжества правды и справедливости. Только теперь становится ясным подлинный смысл многих рассуждений Дон Кихота. «Свобода, Санчо – один из самых драгоценных даров, ниспосланных человеку небесами: с ней не сравниваются сокровища, сокрытые в

недрах земных и под водами морей. Наоборот, рабство – одно из величайших несчастий, какие могут постигнуть людей».

Перечитывая «Дон Кихота» сейчас, особенно остро чувствуешь напряженную борьбу писателя за человека и человечество. Поэтому так ненавидят Сервантеса всюду, где силы фашизма еще сохраняют влияние. Поэтому его предают остракизму мракобесы фашистской Испании. «Ученые, старающиеся обломать острие оружия великого писателя, чаще всего появлялись в Германии. Это школа Карла Фослера: Пфандль, Гацфельд, Морф и их последователи. И недаром в самое последнее время немецким реакционерам все громогласнее начинают подпевать американские реакционные литературоведы, слуги воинствующего доллара.

Тем ближе Сервантес, со всеми своими героями, со своей философией борьбы за правду, своими неумирающими светлыми идеями, читателю Советского Союза. Любви к Сервантесу уже с давних пор учили нас Белинский, Герцен, Тургенев, а в наше время – Горький. Для них Дон Кихот был подлинным рыцарем, быть может, и печального образа, но исполненным воинствующего пафоса в своей борьбе за идеалы, а не только смешным фантазером. Мы понимаем Сервантеса до конца, потому что цель его творчества – борьба за счастье и свободу человечества.

Литературная газета. 1947. 18 октября. N 47. С.4.

## ОТЕЛЛО

(К происхождению трагедии)

### 1

Весной 1571 г. был двойной кризис в войне Европы с турками. Под Лепанто, у берегов Греции, соединенный испано-венецианский флот под номинальным начальством Дон Хуана Австрийского и под фактическим командованием венецианского адмирала Себастиана Веньера наголову разбил морские силы турок. И почти одновременно турецкая десантная армия осадила Фамагусту, главную твердыню принадлежавшего Венеции острова Кипра, и вынудила ее к сдаче. Взятие города сопровождалось вероломным истреблением гарнизона, капитулировавшего на определенных условиях, причем его начальник Маркантонио Брагадин был варварски замучен. Оба эти факта произвели огромное впечатление по всей Европе. И победа под Лепанто, и кипрская катастрофа, особенно сопровождавшие ее трагические подробности, с волнением обсуждались всюду.

За шесть лет до этого, в 1565 г., вышел сборник новелл феррарского ученого и писателя Джиральди Чинтио «Нератомото» («Сто рассказов»). По мысли автора, книга, совсем в духе царившей в те годы феодально-католической реакции, должна была «укреплять читателей в нравственных чувствах». Но как бы для того, чтобы доказать, что веселый и жизнерадостный божок Ренессанса еще не совсем умер, Джиральдини, которого издатель его рекомендовал своим покровителям как писателя высоко нравственного, посвятил первый из десяти «дней» своих новелл рассказам о проделках куртизанок. Читатель, поверивший издательской рекомендации, едва ли сумел бы найти как в этом «дне», так и во всех остальных сколько-нибудь убедительные доказательства духа богобоязненной нравственности. В третьем дне собраны новеллы, в которых рассказывается об изменах мужей и жен, и тоже без малейших следов заботы о нравственности.

Седьмая новелла этого дня содержит знаменитый рассказ о венецианском мавре. Вот его краткое содержание.

Был в Венеции мавр, человек весьма доблестный. За то, что он обладал великой личной храбростью и в делах военных дал доказательство блестящих дарований и живого ума, он пользовался большим уважением у правителей республики. И случилось так, что одна достойная девушка изумительной красоты по имени Дездемона, увлеченная не столько женской своей страстью (*appetito donnesco*), сколько доблестью мавра, влюбилась в него. Он же, побежденный красотой и благородным образом мыслей (*obile pensiero*) ее, воспламенился к ней взаимно. Они соединились в браке, хотя родители девушки делали все, чтобы заставить ее выбрать себе другого мужа. И стали они жить вместе в такой согласии и в таком мире, пока находились в Венеции, что между ними не было не то что действия, но даже слова, которое не было бы исполнено любви. Когда дела на Кипре стали принимать опасный для Венеции оборот, синьория назначила командующим своими силами на острове мавра. Он поехал туда в сопровождении жены, которая ни за что не хотела остаться в Венеции и уговорила мужа взять ее с собой, чтобы делить с ним труды и опасности. На Кипре в Дездемону влюбился один из офицеров мавра (*alfiero*). Он тоже привез на Кипр свою жену, родом итальянку, которую очень любила Дездемона. Когда этот офицер открыл свои чувства жене мавра, она самым решительным образом отвергла его домогательства. Тогда он коварно внушил своему начальнику уверенность, что жена изменяет ему с другим офицером (*capo di squadra*). Последним аргументом, заставившим мавра поверить клевете, был платок, украденный влюбленным у Дездемоны и подброшенный им к офицеру, которого он выдавал за ее любовника. Мавр, совершенно потерявший голову от ревности, приказал клеветнику убить как Дездемону, так и ее воображаемого возлюбленного. Последний, однако, отделался раной, а Дездемона погибла от руки негодяя, убитая им на глазах мужа ударами мешка, набитого песком. После убийства мавр вместе со своим помощником обрушили на тело Дездемоны потолок, чтобы замести следы. Но преступление открылось. Мавр безуспешно отрицал свою вину. Синьория приговорила его к изгнанию, где он погиб, убитый родственниками Дездемоны.

Клеветник же за другие преступления был подвергнут пытке и через короткое время бесславно окончил свои дни.

Шекспир, взяв новеллу Джиральди сюжетом для трагедии, переделал ее по-своему. Он дал имена всем действующим лицам (у Джиральди только Дездемона имела имя), связал пребывание Отелло на Кипре с войною Венеции против турок и совершенно изменил развязку. В пьесе повествуется, что турецкая эскадра движется из Родоса к Кипру, потом возвращается назад, соединяется с другой эскадрой и в таком усиленном составе продолжает плавание к Кипру. Все эти факты действительно происходили в 1570 или в начале 1571 г., когда паша Мустафа, полководец султана Селима II, решительно двинулся на завоевание Кипра.

Когда Шекспир писал «Отелло» (1604–1605), кипрские события были на памяти у всех. И встретив у Джиральди упоминание о службе мавра на Кипре, он пожелал придать фабуле колорит большей актуальности; он правильно считал, что это усилит интерес к его трагедии. В первом издании при перечне действующих лиц стоит ремарка: «время— 1570-й год» и это совершенно точно исторически. Но тогда, быть может, является исторической фигурой и мавр? Некоторый намек на это имеется у венецианских хронистов.

Марино Сапудо рассказывает в своих «Дневниках» под 1508 г. о генерале по имени Кристофаль Моро, наместнике Венеции на Кипре. Он получает назначение командующим в Кандию, т. е. на остров Крит. Приехав в Венецию перед отправкой к месту новой службы, он явился на заседание синьории с бородою, что было признаком траура: по дороге из Кипра у него умерла жена. Об обстоятельствах ее смерти Санудо молчит.

Имя этого Моро Шекспир мог узнать от находившихся в Лондоне венецианцев: либо служащих венецианского посольства, либо членов делегации, которая в 1603г. прибыла в Англию для торговых переговоров. Возможно, что Моро – просто фамилия этого Кристофаля, а не обозначение его национальности (того по-итальянски значит мавр). Возможно, что об этом же генерале мог знать и Джиральди, как невенецанец, перепутал и назвал его вместо Моро мавром. Шекспир должен был горячо подхватить указание на африканское происхождение Отелло, ко-

торое давало возможность подчеркнуть его простодушие и страстную натуру, показать его как дитя природы, у которого реакция на все впечатления должна быть гораздо более бурная, чем у культурного европейца и особенно венецианца, прирожденного дипломата. У Джиральди венецианский генерал изображен совершенно определенно мавром, т. е. африканским арабом. В конце новеллы Джиральди говорит: «Венецианская синьория, узнав о преступлении, совершенном по отношению к венецианской гражданке варваром (barbago), приказала его арестовать...» и т. д. Слово -barbago означает и варвара в том смысле, как это слово употреблялось в Италии с того момента, когда страна стала жертвой чужеземных нашествий: «варварами» звались все враждебные нации: испанцы, французы, немцы. Но оно имеет также другое значение: не варвары в этом общем смысле слова, а «варварийцы», т. е. обитатели Северной Африки, – арабского происхождения. Можно считать почти бесспорным, что Джиральди употребляет это слово именно в последнем смысле, и тогда становится понятным, что Дездемона у него может обратиться к мужу со словами: «Что это значит, мой мавр?.. Почему вы так грустны?». Шекспир не поверил Джиральди: у него Отелло не араб, а негр. В пьесе его называют «толстогубым», «черным бараном», говорят, что у него «черная грудь». И Бербедаж, игравший Отелло при Шекспире, и все последующие актеры вплоть до Эдмунда Кина играли Отелло черным. У Шекспира это было связано, быть может, с определенной мыслью: противопоставить черного человека с удивительно светлой душой белому Яго, душа которого чернее черного.

Если сведения, полученные от венецианцев, находившихся в Лондоне, могли помочь Шекспиру установить национальность Отелло, то еще больше они могли помочь ему при разработке развязки. Развязка Джиральди должна была казаться Шекспиру мало драматичной, упрощенной, не дававшей материала для развертывания патетической игры страстей. А вот о каком факте мог он узнать у знакомых венецианцев: «Одни из Саиудо, проживавший на Рио делла Кроче в Джудекке, третьего дня заставил исповедаться свою жену, рожденную Капелло, и ночью около 11 часов убил ее ударом кинжала в горло. Говорят, что за неверность,

хотя ее соседи считали ее за святую». Случилось это в 1602 г., т.е. за год до приезда в Лондон венецианской торговой миссии.

В приведенной лаконичной редакции известие о трагедии в семье Капелло сохранилось в письме одного современника. Факт должен был тем более обратить на себя внимание, что за несколько лет перед тем семья Капелло была потрясена таинственной смертью более знаменитой представительницы своего рода, Бьянки, супруги великого герцога Тосканы Франческо Медичи. Возможно, что венецианские знакомцы Шекспира в Лондоне сообщили ему и другие подробности этой драмы. Заставить жену исповедаться прежде чем ее убить, значило – до удара кинжалом поразить ее трепетом мрачного предчувствия, сковать холодом смерти, непонятной, – ибо женщина не знает за собою вины, – но неотвратимой.

Для Шекспира такой вариант конца его героини открывал возможности неизмеримо более богатые, чем зверски жестокая, но лишенная драматизма сцена убийства у Джиральди. Он дает ему канву для сложного психологического узора.

\*\*\*

Таковы источники «Отелло». Они кое-что намечают. Но одними источниками не может быть объяснено самое главное. Что заставило Шекспира превратить в бурную трагедию страстей сюжет новеллы Джиральди, открывавший множество других возможностей? Из него можно было сделать сложную сюжетную драму, особенно в соединении с деталями взятия Фамагусты, которые пользовались широкой известностью. Этим путем можно было гораздо шире развернуть эпическую сторону кипрских событий. Шекспира это просто не занимало. В эти годы его увлекала другая задача. Ему хотелось изображать душевные движения человека, бездонные глубины его сознания, исследовать последние границы морального величия и морального падения, пределы человеческих страданий.

Три пьесы подряд поставил Шекспир в сезонах 1604/1605 и 1605/1606 гг. Это были «Отелло», «Лир» и «Макбет», самые мрачные и самые сильные из всех его трагедий. Он не только выбирал трагические сюжеты, но и старался разрешать их наиболее



трагическим образом. Вспомним, как он переделал «Лиру». Его источником была хроника Голиншеда, которая уже послужила основой для более ранней трагедии на этот сюжет. И в хронике и в первом «Лире» события кончаются тем, что армия французского короля одерживает победу над войсками Реганы и Гонериллы, а Корделия возвращает отцу престол. Ни Корделия, ни Лир, следовательно, не погибают. А Шекспир не оставил в живых никого, кроме Олбени, Эдгара и Кента. И «Отелло» в эти годы мог получить только тот сгущенный трагический тон, который был у Шекспира в это время методом изображения человеческих страстей. Чем объясняются такие настроения у Шекспира?

В 1603г. умерла Елизавета и на престол вступил Яков I, сын «шотландки», католической «мученицы» – Марии Стюарт. С ним вместе наехали в Лондон в большом количестве шотландские дворяне и придворные, которые принялись хозяйничать в новой вотчине Стюартов.

Появление в Англии шотландских феодалов, густой толпой окруживших трон, изменило и расстановку групп внутри английского дворянства. Старые феодалы, либо истребленные во время войны Алой и Белой Розы, либо отсиживавшиеся в своих замках, почуяв изменение атмосферы, потянулись в Лондон, быстро сталкивались с шотландскими феодалами и всячески стали стараться отколоть от нового дворянства его наиболее консервативную часть. На все это с непрерывно возрастающей тревогой взирала английская буржуазия. Она привыкла к тому, что Елизавета всякий раз, когда видела, что та или иная ее мера встречает решительное противодействие со стороны буржуазии, не доводила дела до конфликта и уступала. Так было, например, в 1601г. с проектом о торговых монополиях, который правительство взяло назад, наткнувшись в парламенте на энергичное сопротивление буржуазии. Такого благоразумия мало кто ожидал от Якова, находившегося под влиянием своих шотландцев, а еще чаще просто под влиянием Бахуса.

Традиционное, державшееся в течение всего царствования Елизаветы и оправдавшее себя крупными национальными успехами согласие между буржуазией и королевской властью грозило кончиться. Естественно, что и буржуазия, и более радикальная

часть нового дворянства были полны тревожных опасений. Эти опасения начали кристаллизоваться в виде таких политических фактов, как усиление пуританства. Распространялось тревожное предчувствие предстоящей борьбы и уже появлялись ее первые признаки. Пуританская агитация переходила все больше и больше с морально-религиозной почвы на политическую. Атмосфера создавалась такая, что не было места ни постоянной декларации монархических чувств, ни жизнерадостному оптимизму – двум характернейшим особенностям творчества Шекспира в первом его периоде. Яков своим личным и государственным обликом никак не был способен подсказывать образ идеального короля.

Внешне Шекспир даже как будто стал в это время ближе ко двору, чем был при Елизавете. Труппа «Глобуса» была объявлена «труппой короля» и получила в связи с этим некоторые привилегии. Но для Шекспира и его творчества это не меняло дела. Он не мог отдаваться прежним настроениям с той же искренностью. Его пугали новые политические влияния при дворе и ему претила пуританская нетерпимость влиятельных буржуазных групп. Но театр должен был существовать, а он должен был писать для театра. Среди его зрителей назревали глубокие конфликты на почве обострявшегося экономического кризиса и массового обеднения, и он захотел им показать трагедии бурных страстей, картины великих страданий, фигуры исчадий человечества.

## 2

Все это дает возможность яснее разглядеть тему трагедии Шекспира. У Джиральди Дездемона говорит своей подруге: «Я очень боюсь, что мой опыт будет служить для наших девушек плохим примером и убедит их в том, что не следует выходить замуж против желания родителей; что на моем примере итальянские женщины увидят, что нельзя связывать свою судьбу с человеком, у которого природа, происхождение и образ жизни столь отличны от наших».

Среди критиков Шекспира некоторое время было очень распространено мнение, что «Отелло» написан для доказательства этого положения. Разумеется, так смотреть на пьесу Шекспира

невозможно. Для Шекспира в подобных нравоучениях не было никакой проблемы, а в эти годы Шекспир был весь во власти большой проблематики. По той же причине нельзя смотреть на «Отелло», как на драму ревности. Правда, такое толкование пьесы было несколько более естественно. Недаром оно так долго держалось и до сих пор еще не растеряло всех своих сторонников. Но «Отелло» – нечто большее, чем драма ревности, так как изображение душевных перемен человека, охваченного ревностью, для Шекспира в эти годы уже не представляло большого интереса.

В развязке новеллы Джиральди не было ничего, кроме очень элементарных страстей, и не было никакой идеи. Развязка драмы Шекспира с величайшей убедительностью говорит о том, что гибель Дездемоны и Отелло не просто должна щекотать нервы зрителя, который ищет в трагедии изображения ужасов. Они гибнут недаром, так как погибая они приносят торжество большим гуманистическим идеалам. Их любовь во всех своих перипетиях, вплоть до самой последней, полна великой правды. Высокая человечность, которая так торжественно звучит уже в первом акте в гордых заявлениях Отелло и в проникновенных словах Дездемоны, не снижается ни на одну минуту в глазах зрителя или читателя, потому что интрига Яго проведена у Шекспира так, что зрителя с каждым актом охватывает все более горячее сочувствие к его жертвам.

С этой первой темой скрещивается у Шекспира другая, общественно-политическая. Всем известно, какое изобилие сверхъестественных злодеев породила стюартовская драматургия. Правда, их было немало и в елизаветинской драматургии все годы, когда она находилась на подъеме и когда в общественной атмосфере не было никаких мрачных предчувствий. Но при Якове I и особенно при Карле I они растут, как грибы. В так называемой «трагедии ужасов», у Вебстера, Марстона, Тернера, Форда, даже у Мессинджера их так много и они так ужасны, что в сравнении с ними шекспировские Ричард III, король Клавдий, Эдмунд, даже Яго – невинные шалуны. У всех почти драматургов елизаветинско-якобитской эпохи родоначальником этих злодеев является не кто иной, как Макиавелли. Трагическую фигуру

великого флорентийского мыслителя-патриота превратили в какого-то Вельзевула. Марло, кажется, был единственным, кто попытался (в прологе к «Мальтийскому еврею») представить Макиавелли сколько-нибудь похожим на самого себя. Даже Шекспир не остался чужд искаженному представлению о Макиавелли. В большом монологе Глостера в третьей части «Генриха VI», в этом «быть или не быть» будущего Ричарда III, Макиавелли прямо называется губителем или убийцей (*mord'rous*). По образу и подобию этого фантастического Макиавелли вылеплены бесчисленные злодеи елизаветинской и особенно стюартовской драмы.

Шекспир смотрел на вещи гораздо более объективно. В своих хрониках он показывал, как гражданская война может вызвать наружу худшее, что есть в человеке. Но он показывал также, что гражданская война может вызвать и лучшее, что есть в человеке: высокое благородство, героизм долга, самопожертвование, борьбу за возвышенные идеалы. Правда, хроники относились к раннему периоду шекспировского творчества, когда поэт был еще свободен от тяжелых политических предчувствий. Тогда картины гражданской войны давали ему главным образом повод для критики феодальных порядков и феодальных нравов. Теперь он боялся, что гражданская война ворвется в жизнь, и не представлял ее тем, чем она должна была стать в действительности: борьбой против королевского произвола, защитой прав народа, благодетельной революцией. В своих хрониках Шекспир развертывал перед зрителями широкие исторические полотна, в которых ему не всегда удавалось сделать отдельные характеры предметом пристального анализа. Быть может, одним из немногих исключений был Ричард III. Зато теперь эта задача овладела им целиком. В двух пьесах, которые последуют за «Отелло», в «Лире» и в «Макбете» Шекспир снова будет показывать картины гражданской войны и ее действие на людей. Он выведет на сцену Регану, Гонерилью и Эдмунда, но в противовес им он покажет Глостера, Кента и Корделию. Он изобразит Макбета и леди Макбет, а рядом с ними Макдуфа. Яго был как бы первым этюдом, еще изолированным от обстановки гражданской войны, но, несомненно, порожденным смутными предчувствиями прибли-

жавшейся борьбы. Шекспир предполагал, очевидно, что она вспыхнет раньше, и потому уделял идеям этого круга столько внимания. Он ошибся в сроках. Но то, что гражданская война все-таки разразилась, оправдывает его большой интерес к проблемам воздействия ее на людей. Яго и Отелло находятся в обстановке не гражданской войны, а войны с чужеземцами, но, создавая их образы, Шекспир по всем признакам находился во власти других предчувствий. Анализ отдельных характеров подтвердит, думается, именно такую концепцию «Отелло».

### 3

Главные образы трагедии – Отелло, Дездемона и Яго. Остальные, даже Эмилию и Кассио, Шекспир лепил далеко не с таким увлечением. Весь свой пафос Шекспир сосредоточил на трех основных персонажах.

Прежде всего – Отелло. Вспомним гениальную сравнительную характеристику Шекспира и Мольера, которую дал Пушкин: (...у Мольера Гарпагон скуп и только. У Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен...). У Вольтера Оросман в «Заире» ревнив и только. У Шекспира Отелло прежде всего необыкновенно благороден, честен, прост, доверчив. Это настоящий, полноценный, чудесный человек, и он обладает в той профессии, которую избрал себе, незаурядными дарованиями. Они так велики, что когда республика оказывается в опасности, взоры синьории обращаются именно на него, а не на какого-нибудь полководца из венецианских патрициев. Он – мавр, варвар, должен спасти республику. Понятно, что когда столько достоинств объединяется в одном человеке, то даже рафинированная венецианская девушка может им заинтересоваться. Но Отелло – дитя природы и, если его чуть поскрести, в нем откроются залежи такой необузданной горячности, которая испепелит все.

Шекспир должен был чувствовать огромное удовлетворение, когда новелла Джиральди дала ему бледный силуэт мавра. Он сразу понял, какие возможности открывает эта фигура ему, большому художнику, для раскрытия душевных глубин. Шек-

спиру было очень важно, что итальянский новеллист сделал своего генерала мавром. Но только Шекспир мог превратить бледного героя Джиральди в Отелло. Шекспиру нужно было показать, как в душе Отелло мирные, светлые, лирические переживания сначала под влиянием наветов Яго пропитываются смутной тревогой, а потом мало-помалу превращаются в адские вихри, сметающие Дездемону и его самого. Цвет кожи Отелло позволил Шекспиру с величайшей убедительностью раскрыть нарастание в его душе все новых и новых ощущений. В химии вещества, которые ускоряют реакцию, называют катализаторами. Таким катализатором для Шекспира было мавританское происхождение Отелло. С каким мастерством изображает Шекспир душевные перемены Отелло. Он дает первый беглый намек на то, как может вспыхнуть темперамент Отелло, в сцене наказания Кассио за ссору с Монтано. Яго при своем очень большом уме учитывает эти особенности Отелло и строит на них свою интригу. Сначала он роняет в душу Отелло темные, далекие намеки, которые смущают мавра, но еще могут заставить его переключить свои мысли в том направлении, в каком это нужно Яго. Но постепенно намеки Яго превращаются в более определенный навет. И лишь когда он чувствует, что в душе мавра разбужены уже все демоны, он пускает в ход прямую клевету, поддерживая ее хитрой инсценировкой с платком Дездемоны. Отелло меняется на глазах у зрителей, и эта перемена показана с необычайной логической и психологической убедительностью, со всеми нюансами. Ревность, то душевное устремление Отелло, о котором зритель мог до тех пор совершенно не догадываться, возникает и, разбушевавшись до последних пределов, обнаруживает и немалый ряд новых неожиданных свойств. Вот почему «Отелло» больше, чем драма ревности.

Мавр – живой человек, которому ничто человеческое не чуждо. Он простой и понятный реальный образ. Но он показан как бы через некий увеличительный аппарат. Для этого простой и понятный человек сделан африканцем: анализ его страстей благодаря этому можно было подать крупным планом. Но он не перестал от этого быть живым человеком, о ревности которого зрителю было не трудно совершенно забыть. Когда Ричард Бербеж

играл Отелло еще при Шекспире, следовательно, в согласии с концепцией Шекспира, то последнее впечатление, уносимое зрителями из театра, было впечатление об «опечаленном мавре». О ревности его уже не думали. Эта подлинно шекспировская трагедия, забытая, по-видимому, в период реставрации, когда на сцене, игрался только искаженный Шекспир, была восстановлена уже Кемблом, в игре которого современники отмечали как один из основных элементов «трогательность». И окончательно восторжествовали глубоко человеческие черты Отелло, в которых ревность занимала лишь второстепенное место, в гениальной игре Эдмунда Кина. С тех пор всякое отклонение от такого образа подлинное театральное искусство считает извращением шекспировского замысла.

Однако Шекспир не мог удовлетвориться при своей концепции калибром той фигуры, которую он нашел у Джиральди. Мавр итальянской новеллы – искусный полководец, храбрый воин. Но ему не хватает того высшего мужества, которым отмечен человек выдающийся. Решившись убить жену, он совершает свое деяние чужими руками, хитро замечает следы и на допросе, зная, что признание повлечет за собою казнь, отрицает свою вину: он не находит в себе силы нести ответственность за убийство, так как оно для него самого лишено морального оправдания. Все его поведение обнаруживает в нем неустойчивого человека, человека без цельной натуры, без каких бы то ни было идеалов. Он не способен, смело глядя на всех, отвечать за свои поступки, потому что это дается только стойкими моральными убеждениями.

Шекспиру такой герой был не нужен, так как его психология не могла служить фундаментом проблемной драмы, и он перековал мавра новеллы и сделал из него Отелло. Но этого нельзя было сделать просто. Величие духа Отелло нужно было показать в динамической, непрерывно развертывающейся ткани радостей и мук, счастья и горя. Этим способом Шекспир запечатлел в образе Отелло героика гуманизма. Его протагонист вырос в трагедии цельным, твердым и благородным, как скалы породившего его Атласа. В противоположность мавру Джиральди он всегда готов отвечать за свои дела, так как они в хорошем и в дурном санкционированы твердыми моральными принципами. Когда же

действительность обнаруживает, что он не может апеллировать к высшей правде, он казнит сам себя, не ожидая суда.

#### 4

Все это находит полное подтверждение при сколько-нибудь внимательном анализе отношений между Отелло и Дездемоной и между Отелло и Яго. Цвет кожи Отелло представлял для Шекспира интерес не только потому, что он позволял наделять мавра большей возбудимостью и затаенными, заглаженными некоторым внешним лоском, инстинктами горячего человека Востока. Шекспир хотел показать, что и африканец мог быть вполне достойным человеком; заключительный торжествующий гуманистический аккорд трагедии еще более подчеркивался мавританской природой Отелло. Действия Отелло приобрели тем большую идейную ценность, что исходили от человека, не приобщенного к европейской культуре. Проблематика трагедии этим утверждалась еще больше.

Что Шекспир с самого начала имел в виду такой ход мыслей, видно из слов Дездемоны, которыми она отвечает на вопрос мужа:

Чтоб с мавром жить, его я полюбила,  
Об этом бурный вихрь моей судьбы  
Уж миру протрубил; душа моя  
Прекрасной доблести его покорна.  
Дела Отелло – вот его лицо!  
И подвигам и славе его я  
Свою судьбу и сердце посвятила.

«Дела Отелло – вот его лицо». Мавр завоевал сердце Дездемоны тем, что рассказывал ей, как он преодолевал опасности, рассеянные на его боевом пути. Дездемона чувствовала к нему сначала жалость, и эта жалость постепенно перешла в любовь. А любовь Дездемоны зажгла любовь Отелло. В английской критике приводится иной раз точка зрения, что брак между Отелло и Дездемоной был фиктивным, что чувства Отелло и Дездемоны никогда не переходили в физическую страсть. Такая точка зрения не



может быть поддержана, потому что если нет настоящей физической страсти, то ревность, проистекающая от одного только оскорбленного чувства самолюбия и мужского достоинства, никогда не может дойти до таких грандиозных пределов. К тому же это противоречит представлению Шекспира о Дездемоне. Недаром Шекспир заставляет Дездемону упоминать о брачных простынях и поэтизировать их брачные отношения такими трогательными словами:

... любовь моя все одобряет;  
И даже в гневе, в сердце и в досаде  
Он также мне приятен.

Что касается Отелло, то с представлением о фиктивном браке не вяжется даже его мавританское происхождение. Все те бесстыдные намеки в первом акте, которые Шекспир вкладывает в уста Родриго и Яго, ясно говорят о том, что окружающие не питали на счет характера отношений между Отелло и Дездемой никаких сентиментальных иллюзий. И, разумеется, все развитие драмы пошло бы иначе, если бы тут шла речь о *marriage blanc*. Вспомним мудрое слово Пушкина: «Отелло по природе не ревнив, напротив, он доверчив». И это действительно так. Повышенной ревливой чувствительности в Отелло нет. Иначе не было бы необходимости в той дьявольски хитроумной махинации, которую пришлось пустить в ход очень умному Яго. Повышенно ревнивого человека можно было бы без труда довести до того состояния, к которому Отелло был приведен лишь после долгих и сложных усилий Яго, гораздо более простыми средствами. Жертвой Яго Отелло сделала не его ревность, а его простодушная доверчивость. Но если бы Отелло не любил Дездемону как женщину, Яго не удалось бы разбудить в нем душевную бурю даже этим тонким сплетением умной интриги.

Дездемона – дочь Венеции, представительница венецианского патрициата, которую дома держали в большой строгости. Шекспир, хорошо знавший итальянские обычаи, был осведомлен и о тех бытовых условиях, в которых росла Дездемона. Если бы речь шла о куртизанке, такой, например, как возлюбленная Кассио Бьянка, ситуация была бы совершенно иная. Куртизанки, ко-

торых в Венеции в шекспировские времена было около десяти тысяч, пользовались полной свободой, и это позволяло им играть гораздо более крупную роль в культурной жизни и в быту Венеции, чем это было возможно для патрицианских девушек и женщин. Дездемоне было очень не легко встречаться с «шаркунами»), одно воспоминание о которых вызывало у Отелло в период нарастания его ревности такой гнев. Любовь Дездемоны к Отелло возникла в домашней обстановке, в которую Брабанцио очень неосторожно допустил Отелло. Старик, по-видимому, был убежден что темнокожий воин, пожилой и не очень опытный в светском обхождении, не представляет никакой опасности для Дездемоны. Он упустил из виду романтическую мечту, которой полна всякая девушка, одаренная хоть какой-нибудь фантазией и живущая в фактическом затворничестве. Шекспиру нужна была именно такая страсть, в которой самая большая и самая лучшая доля принадлежит не физическому влечению, а именно этой романтической мечте. Но и физическое влечение должно было быть. Без этого любовь Дездемоны была бы лишена той полноты, которая придает ее страсти подлинную человечность. Но не она была главным в чувствах Дездемоны к Отелло. Шекспир ни на минуту не забывает конечный результат: заключительный мотив торжества гуманистической идеи, которая лежит в основе его трагедии. Дездемона, просто влюбленная в Отелло, побуждаемая голым физическим инстинктом, и Дездемона, влекущаяся к нему исключительно бесплотной романтической фантазией, были одинаково не нужны Шекспиру. Отелло, немолодой уже, лишенный внешнего лоска, простой человек по душе,— разве мог он идти в сравнение с лощеными, образованными, блистающими внешней и внутренней культурой молодыми венецианскими патрициями? Дездемона - девушка, Дездемона - затворница, не встречавшаяся ни с кем из молодых людей ее ранга, кроме ближайших родственников, могла полюбить Отелло. У нее не было выбора. Замужество раскрыло перед ней все двери и сделало ей доступными встречи, в том числе самые соблазнительные. Отелло это понимал, и Шекспир много раз заставляет его открыто и намеками давать выход именно таким опасениям. С этой стороны у Шекспира концы с концами сходятся чудесно.

Так же хорошо продуманы отношения между Отелло и Яго. У Шекспира, который в этом отношении следовал за Джиральди, Яго показан молодым человеком. Но все то, что Шекспир сообщает о его прошлой жизни, заставляет думать, что в замысле Шекспира Яго был человек, вступивший или по крайней мере вступающий в зрелый возраст. У него большой опыт и за его плечами такая боевая карьера, которая оправдывает его стремление получить должность ближайшего помощника командующего. Это – высокий пост, и назначение на него Кассио было одной из причин, которая у Шекспира (не у Джиральди) заставила Яго замыслить свои козни. Другой причиной мог быть факт, на который в пьесе имеется намек: Эмилия, его жена, была когда-то любовницей Отелло. Мотив Джиральди – обида Яго на Дездемону, отвергшую его домогательства, Шекспир совершенно устраняет. Вообще у него поводы для козней Яго имеют второстепенное значение, иначе он раскрыл бы их более обстоятельно. Для Шекспира было гораздо более важно показать самый ход интриги Яго как она осуществляется и в каких душевных его свойствах коренится.

\* \* \*

Культура Возрождения началась с апологии материальной стороны жизни, и на ранней ее стадии ощущение жизни являло преимущественно картину торжества вульгарной плоти. Лишь постепенно начинают звучать в этом стихийном разгуле плоти этические и эстетические мотивы и служение плоти ищет оправдания в красоте. Но это мироощущение у некоторых людей никогда не выходит из своей первоначальной стадии.

Яго – типичный представитель именно этой породы людей. Его эгоистическая и жадная натура подсказывает ему такое отношение к жизни, и то, что ему не везет в карьере, утверждает его в этих устремлениях. Он поборник плоти, ловец жизненных утех. Он и сам недоступен никаким чистым побуждениям, и в других не видит ничего, кроме голоса обнаженного интереса. Если он встречается где-нибудь живое противоречие этим своим взглядам, он начинает ненавидеть людей, чья жизнь и поступки являются ему укором. Всякий поднявшийся над уровнем его

низменных взглядов ощущается им, как противник, и он вступает с ним в беспощадную борьбу. Он хочет сделать всех либо орудием, либо жертвой своего эгоизма, и это ему чаще всего удается. Он обирает простоватого Родриго, он обманывает офицеров кипрского гарнизона, честных солдат, и ему становится ненавистна большая и искренняя любовь Отелло и Дездемоны, являющаяся живым опровержением его грубой жизненной философии. Шекспир мог видеть вокруг себя сколько угодно таких типичных ревнителей плотского начала. Он подхватил силуэт, набросанный Джиральди, и, сгущая его в образ живого человека, создал Яго.

Чтобы показать в победном блеске идеальную любовь Отелло и Дездемоны, ему нужно было противопоставить ей именно такую фигуру, для которой все идеальное непереносимо. А чтобы раскрыть полностью основной гуманистический мотив трагедии, ему нужно было заставить Яго потерпеть поражение.

Шекспир не упускает никаких мотивов, которые могли сделать этот контраст как можно более ярким. И он в облик Яго внес одну черточку, которая для современника сказала очень много: он сделал Яго испанцем. В испанском облики Яго лучше подходил для художественных целей Шекспира. Поэтому он не захотел назвать своего мрачного героя ни Якопо, ни Джакомо. Только он и Родриго, тоже тип не из привлекательных, носят в пьесе испанские имена. Едва ли это было случайно.

Испанцы и в Англии и в Италии пользовались в то время дурной славой. Испанская военщина позволяла себе в Италии все, что ей вздумается; недаром испанцы владели половиной итальянской территории. Испанские нравы задавали тон повсюду. Церемониал, этикет, светское обращение, костюм, даже язык становились испанскими не только в высших кругах. Испанские нравы внедрялись во все слои общества. Чопорная важность, молчаливое презрение ко всему неиспанскому, холодная жестокость сопутствовали испанцам на каждом шагу. Шекспир слишком хорошо знал итальянскую новеллистическую литературу, чтобы не быть осведомленным об этом. В самой Англии испанцы со времен Марии Кровавой вызывали самую свирепую ненависть во всех кругах. Испанец был национальный враг. Испанец

хотел своей Армадой поработить старую веселую Англию. Публика шекспировского театра хорошо понимала, почему самый подлый злодей в пьесе был окрещен испанским именем<sup>1</sup>.

Испанское происхождение должно было подчеркнуть именно высшую ступень человеческого злодейства, которая ходила в Англии под названием макиавеллизма. В Яго нет никаких положительных качеств. Окружающие, конечно, могут питать к нему симпатии, могут называть его добрым Яго, честным Яго, верным Яго. Но это не более как плоды его мастерского лицемерия: он умеет принять любую личину.

Но даже такой злодей, как Яго, оказался неспособен убить в Отелло присущие ему человеческие черты. После преступления, на которое Яго толкнул Отелло и от которого Отелло очистился страданием, мавр ушел из жизни таким же полноценным человеком, каким он был до интриги Яго. И даже больше того. Отелло, наслаждающийся безмятежным счастьем с Дездемоной, Отелло, торжествующий как полководец, не давал никакого материала для постановки большой проблемы. Отелло, у которого руками Яго разбито семейное счастье, боевая карьера, жизнь, – именно тот материал, который был нужен Шекспиру для его основного замысла.

Недаром Шекспир придавал такое большое значение объяснению самого тяжкого момента в жизни Отелло – его преступлению. Почему он убил Дездемону? Яго разжигал в нем ревность и звериные чувства. Но когда дикие страсти должны были взорваться изнутри, Отелло вдруг обрел спокойствие, способность рассуждать и уменье самому себе, своей совести объяснить принятое им решение.

Причина есть, причина есть, душа!  
Вам, звезды чистые, не назову,  
Но есть причина. Кровь я не пролью,  
Не раню кожу, что белее снега  
И глаже алебастровых надгробий,

---

<sup>1</sup> Не следует, впрочем, итти слишком далеко и предполагать, как иные, что в лице Яго Шекспир хотел вывести Антонио Переса, секретаря Филиппа II. В том много благородства.

Но умереть должна – других обманет...  
... Я убью тебя  
И буду вновь любить...

«Причина есть, душа...». Думал ли об этом обращении Отелло к своей душе в этот решающий момент его жизни А. А. Блок, когда он сказал, что «...в Дездемоне Отелло впервые нашел душу свою, впервые обрел собственную душу!»<sup>2</sup>. Поэт был совершенно прав, говоря это. Ведь Отелло до встречи с Дездемоной был человек, чуждый высоких личных эмоций. Ему было доступно боевое воодушевление, полководческие озарения на поле битвы, но не взлеты высшей человечности. Он не забывал, не мог забыть, что он из-за цвета своей кожи чужой в венецианском обществе, и это ощущение, естественно, как-то принижало его. А тут его вдруг полюбила девушка из этого самого общества и не только полюбила, но завоевала право его любить в борьбе со своим окружением. Эта любовь подняла Отелло в его собственных глазах. Он почувствовал себя настоящим человеком, равным любому венецианскому патрицию. Яго со своей дьявольской проницательностью разгадал переворот, происшедший в сознании Отелло, и интригу свою построил на замысле убить источник этого великолепного чувства собственного достоинства, сознание мавра, что и он – индивидуальность. И так как это сознание дала мавру любовь Дездемоны, Яго захотел доказать ему, что Дездемона никогда его не любила, что она не могла его любить, будучи плотью от плоти венецианского общества с его показной культурой и внутренней растрепанностью. Способ, которым Яго заставил Отелло поверить себе, – сложный и хитроумный. Платок с цветками земляники – лишь заключительный смертный удар, *сoup de grace*, а основная цепь аргументов почерпнута им из багажа собственной его идеологии голого материалистического сексуализма: раз Дездемоне предстоит выбор между Отелло и Кассио, она не может любить Отелло и не любить Кассио. Эго закон торжествующей плоти, единственно понятный Яго. И логика Яго побеждает Отелло. Она убивает его

---

<sup>2</sup> А. Блок, Сочинения. Т. XII. Л., 1936, стр. 207.

веру в любовь Дездемоны, которая была его моральным якорем. Вместе с этой «верой умирает сознание, что он – настоящий человек. В Дездемоне он обрел свою душу»; лишившись Дездемоны, он потерял свою душу. И к ней, к этой уходящей от него подлинной душе он обращается в минуту своего трагического решения:

Причина есть, причина есть, душа!

Отелло видит в себе судью, строгого, сурового, но беспристрастного. Он не может оставить в живых Дездемону, потому что в его глазах она теперь таит угрозу обществу, людям, всем, всем. «Других обманет...» Если бы ему пришлось карать Дездемону за измену ему одному, быть может, он бы ее простил. Но он убежден, что предательство стало ее природой и что от этого проистекает опасность для всех. Поэтому в себе Отелло видит не просто сурового, но справедливого судью, а защитника интересов всего человечества, карателя за преступления против человечества, еще не совершенные, но неизбежные. Как раз теперь Отелло должен был вспомнить предостерегающие слова гневного Брабанцио:

Смотри за нею, мавр! Отца она  
Уж обманула. Будет ли верна?

Эти слова у Шекспира – как чеховское ружье: в первом акте оно висит на стене, в последнем стреляет. Отелло не забыл этой злорадной памятки обиженного отца. Дездемона тогда обманула отца, теперь обманула мужа. Конечно,

Других обманет...

Такую Дездемону Отелло простить не может. Именно такое представление Отелло о своем поступке заставляет зрителя вынести ему оправдательный приговор. Отелло не погрешил против высоких человеческих идеалов, убивая Дездемону с этими мыслями и по этим мотивам: он подчинился идее справедливости, а не чувству любви, которая в этот момент кажется ему непростительным эгоизмом.

Словом, здесь ставится и разрешается исключительно важный для Шекспира вопрос о нравственной оправданности

поступка. Ведь в «Гамлете» мысль и творчество Шекспира двигались теми же путями. Нельзя было развертывать сюжет так, как это было у Саксона Грамматика, где герой изображался типичной волевой личностью, которой было важно одно: во что бы то ни стало осуществить месть. Шекспировскому Гамлету нужно было осуществить эту месть так, чтобы ее моральная оправданность стала ясна и для других и для него самого. То же в «Отелло». Мечь жене как результат ревнивого безумия, т. е. как эмоциональный акт, не могла стать поводом для постановки гуманистической проблемы. Вариант Джиральди, где царила именно такая элементарная ситуация, годился для новеллы, в которой важно прежде всего быстрое движение сюжетной линии. Для трагедии необходимо было сгустить и психологическую и идейную ткань. Тогда вопрос о моральной оправданности убийства сам собой выдвигался на первый план и совершенно по-иному обосновывал развязку.

Убийство совершилось. Но когда Отелло узнал, что он был обманут, рухнула его благородная утопия. Все оказалось другим. Ничего, похожего на предательскую выдумку Яго, не было в действительности. Не было поводов ни для суда над Дездемоной, ни для ее наказания. Дездемона не была ни носительницей общественного зла, ни его символом. Ее убийство оказалось самым обыкновенным преступлением.

Под этим гнетом Отелло, естественно, не мог жить. И он не уклонился от ответственности. Но его правда, во имя которой он пошел на преступление, осталась правдой. Ее торжество закрепила кровь.

Яго добился своей цели. Он разрушил счастье Отелло и Дездемоны и погубил их обоих. Но смерть Отелло стала его победой, победой человеческих идеалов. И, что еще важнее, она стала поражением Яго. Если бы Отелло не убил себя и, продолжая отрицать содеянное, остался жить, победа была бы за Яго, т. е. за злом. А весь смысл трагедии Шекспира в том, чтобы продемонстрировать победу добра и правды.



Было бы, однако, большой ошибкой думать, что высокая проблема, занимавшая Шекспира в этой пьесе, заставила его уклониться от чисто художественных задач. С правдой жизни, которая торжествовала в пьесе, идет рядом правда изображения. С гуманизмом идет об руку реализм. Нужно удивляться, с каким искусством Шекспир, начиная с самых первых сцен и кончая заключительными, умеет удержать в чудесном равновесии обе эти задачи. У него одновременно разворачивается сюжет, утверждается идея и лепятся образы. Динамика мастерства Шекспира достигает в «Отелло» такого совершенства, как, пожалуй, ни в одной его пьесе, кроме, быть может, «Макбета».

Все, чему английская драма научилась у Марло и Кипа, что в их трагедиях было только предварительными этюдами, в которых ни разу не было достигнуто это равновесие между проблематикой и драматургическим мастерством в собственном смысле этого слова, стало в руках Шекспира обычным орудием творчества.

Характер в действии, характер диалектически развертывающийся, обнаруживающий все богатство незаурядной человеческой души, достойной того, чтобы ее показали на подмостках, – такова основа мастерства Шекспира, которое в «Отелло» достигает огромного совершенства. Сам Отелло меняется от действия к действию. Его характер непрерывно обогащается новыми и новыми чертами, которые в итоге создают необычайно цельную человеческую фигуру, достойную быть центром проблемной драмы. И этот растущий под чарами поэтического искусства образ ни на минуту не лишается своих подлинных человеческих черт. Он реален, как породившая его реальная жизнь. Мастерство Шекспира в том и заключается, что он никогда не забывает, что перед ним образ, складывающийся не только из крупных, но и из мелких черт.

Ни один из персонажей «Отелло» не является бытовой фигурой в собственном смысле этого слова, даже Эмилия, которая больше всего приближается к чистому быту. Но отдельных бытовых черт очень много в каждом образе. Дездемона, помимо

тех особенностей, которыми одарил ее Шекспир, создавая основной замысел трагедии, полна и простыми человеческими свойствами: она любит общество, украшением которого она всегда служит, так как она обладает искусством вести беседу; она поет, танцует, играет на лютне. И вдобавок – Шекспир не забывает об этом упомянуть – она обладает хорошим аппетитом. Словом, это вовсе не бесплотное создание, единственное назначение которого – служить вехою в сюжетной и проблемной расстановке.

Точно так же и Яго. Он ведет интригу против Отелло, и им движет прежде всего жажда мести. Но Шекспир умеет это основное с точки зрения сюжета побуждение Яго обставить второстепенными, которые заставляют весь образ представить в ярко реальном виде. Помимо того, что Яго умен и расчетлив, он наделен такими свойствами, которые позволяют ему, вращаясь в обществе, окружать себя каким-то своеобразным, одному ему присущим обаянием. Он остроумен, любезен, умеет прикинуться благородным и честным. И все эти качества служат ему для того, чтобы тем более успешно идти к темным целям, поставленным его эгоизмом. Этот эгоизм безграничен. Он перерастает даже не в тщеславие, а в ненасытное честолюбие. Ему хочется иметь все: богатство, чины, почести. Он хочет блистать, наслаждаться на пирах и в объятиях женщин. И так же, как бытовые черты обогащают образ Дездемоны, они обогащают и образ Яго. Яго принадлежит к породе очень распространенных в те времена людей. Он из тех конкистадоров, которые, не ездя в Америку, умеют распустить хищные аппетиты на почве старой Европы. Только путем сочетания в образе больших и малых целей, больших и малых преступных устремлений, при непрерывном окрашивании его бытовыми чертами и черточками, Шекспир сумел показать самого яркого и тонкого из всех макиавеллистов елизаветинской драматургии.

Этими приемами Шекспир пользуется не только для создания центральных характеров. Они у него действуют и тогда, когда он создает фигуры второстепенные, например Родриго. Эго – петиметр XVI в. хвастливый, самовлюбленный и в то же время трусливый и жадный, фигура, которая одинаково часто

встречалась и в итальянском и в английском аристократическом обществе времен феодальной реакции.

Брабанцио Шекспир понимает и жалеет. Он ясно представляет себе его горе, чувство унижения, которое родилось в негодовании на брак дочери с черным генералом и усилилось еще больше, когда дож и сенат, вынужденные необходимостью, санкционировали то, что Брабанцио считал своим позором. Старику было обидно, что синьория принесла в жертву его честь, чтобы обеспечить себе верность лучшего венецианского генерала. У Шекспира переживания старого патриция переданы с большим сочувствием, а известие о его смерти звучит, как грозное *memento mori* и Дездемоне и Отелло: не будет счастья браку, который был заключен ценой бесчестия для отца, в результате торга между синьорией и счастливым кондотьером.

Что касается Эмилии, то этот чудесный образ больше, чем другие, вылеплен из бытовых реалистических элементов, что несколько не мешает ему занимать очень важное место в сюжетной и проблемной схеме трагедии. Трактовка этого образа тоже подчиняется определенной диалектике. Эмилия – женщина, вышедшая если не из народных, то из незнатных городских кругов. Культура ее очень элементарна. Все, что она сумела накопить в этом отношении, нахватаю походя. В ее душе громко поют плотские инстинкты, грубоватые и жадные. Казалось бы, у нее есть все, что нужно для того, чтобы создать сгусток махрового эгоизма. А Шекспир заставляет в момент кризиса вспыхнуть в ней неожиданным огнем безошибочное ощущение жизненной правды. Зная своего мужа, она могла предполагать, что разоблачение его интриги будет стоить ей жизни, и все же она смело выступила его обвинительницей.

Фигуры воинов, окружающих Отелло, возглавляются Кассио. Шекспир любит мимоходом очерчивать такие типы. Их можно насчитать множество и в комедиях, и в трагедиях. Кассио не принадлежит к венецианскому патрициату, как Брабанцио или Родриго. Это скорее тип служилого человека, профессия которого требовала и знаний, и образованности, и внешнего лоска. Он занимает вторую после Отелло должность в армии и полон сознанием своего достоинства. В его речи есть некоторая

искусственная напыщенность, в его поведении сквозит высокомерие. Он холоден, но это не лишает его известного обаяния, потому что он красив, изящен и обладает изысканными манерами. И он благороден по природе. Иначе он не сумел бы оценить Отелло и воздать должное его «большому сердцу». Рядом с ним стоят Монтано и другие грубые наемные солдаты со всеми типичными особенностями уже вырождающегося в XVI в. наемничества.

Все это – фигуры, выхваченные из жизни, начиная от Отелло и кончая последним солдатом на Кипре. Они не только все живые, но их поведение всегда обусловлено той внутренней логикой, которая соединяет воедино и заставляет служить основной идее все персонажи. Нужен был хорошо продуманный план, чтобы фигуры не рассыпались. Нужен был крепкий сюжетный стержень, чтобы вести взаимоотношения всех фигур к конечному идейному итогу, который для Шекспира был в те годы самой важной задачей. И с этой задачей он справился блистательно.

В «Отелло» все ясно до прозрачности: и английский общественно-политический фон, и итальянская культурная обстановка, заимствованная вместе с сюжетом у Джиральди, и отношения к первоисточнику, т.е. к новелле о венецианском мавре, и великая гуманистическая идея, положенная в основу пьесы и провозглашающая торжество чистых человеческих побуждений над темными силами, торжество правды жизни.

Ежегодник Института истории искусств. Театр. М. 1948.

## ТЕОРИЯ ДРАМЫ В ИТАЛИИ XVI ВЕКА<sup>1</sup>

### I

В области драматургии ренессансная Италия не создала ничего, на чем лежала бы печать вечности. Ни комедии Ариосто, Макиавелли, Бруно, ни трагедии Тассо, хотя авторами их были люди гениальнейшие в других сферах творчества, не обогатили ни галереи великих образов, ни мирового театрального репертуара. В этом отношении Италия не может быть поставлена на один уровень не только с Англией и Испанией, но даже и с Францией. Общественно-политические предпосылки ренессансной Италии были для развития драматургии неблагоприятны. Драматургия, особенно трагедийная, лучше всего произрастает на почве, насыщенной героикой: она требует того, чего Италии, поглощенной строительством культуры, определенно не хватало. Страстей рождалось много, но героики широкого национального размаха, – чем были так богаты и Испания, и Нидерланды, и Англия, утверждавшая в борьбе с могущественной Испанией свободу своего национального бытия, – этой героики Италия была лишена. Она не сумела добыть себе политическое единство и в мировой политике XVI века играла пассивную роль. На ее территории воевали другие и отхватывали лучшие ее куски, а она была бессильна дать отпор. В ней дремали, подавляемые и усыпляемые папством, силы национального роста и национального сопротивления. Дrame, особенно трагедии, негде было искать источников нужного ей вдохновения.

Но оставался все-таки основной факт: Италии принадлежал почин создания в Европе новой драматургии. Различные ее жанры непрерывно обогащались отдельными произведениями и, привычные к теоретическим построениям умы, естественно,

---

<sup>1</sup> *Важнейшая литература: Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, 1806. v. VII; Flamini, II; Cinquecento, s.a.; Spingarn. A History of Literary Criticism in the Renaissance, 1899; Toffanin, La fine del Umanismo, 1920; его же, Il Cinquecento 1929; Saintsbury, History of Criticism, v. II, 1902; Croce, Storia della era barocca in Italia, 1929.*

чувствовали потребность распространить обобщения и на драму. Но так как первые теоретики были гуманисты, то и теория стала складываться по привычному гуманистическому методу, путем рецепции античных образцов. Верховным авторитетом древности в этой области был Аристотель, но о его «Поэтике» знали долгое время больше понаслышке. А когда в руки ученого попадал подлинник, как это было с Полициано, дважды его переписавшим собственноручно, они не знали как отнестись к этой греческой брошюре в 25–30 страниц, полной такого сложного содержания. Полициано поступил просто: сунул обе свои копии одну за другой в кучу рукописей медичейской библиотеки и забыл о них.

Первоначально руководителем в области теории поэзии вообще был бесхитростный, не любивший ничего сложного Гораций, автор «Послания к Пизонам», или „De arte poetica". Перепевами Горация и полны первые теоретические работы итальянского Ренессанса, больше всего интересовавшиеся вопросами о цели поэзии. Гораций говорил: «Всею угодит лишь тот, кто свяжет пользу с усладой». И, перенося эту максиму в область поэтического творчества, продолжал: «Или дать пользу хотят или радость доставить поэты». И первые ренессансные формулы в первых трактатах о поэтике без оговорок высказывались за «радость» и отвергали «пользу». Таково было заключение автора первой серьезной «Поэтики» в латинских стихах (1527), Джироламо Види, благочестивого епископа и аристократа-эпикурейца. Таково было заключение первых четырех книг прозаической итальянской «Поэтики» Джан Джорджо Триссино (1529), где также соображения о форме и красоте преобладают над всем. Так же ставился вопрос в итальянском трактате того же названия Бернардо Даниелло (1536), который вышел в один год с латинским переводом «Поэтики» Аристотеля, сделанным Пацци. И трудно было в первые три или четыре десятилетия Чинквеченто, когда не были еще до конца исчерпаны ресурсы былого буржуазного подъема, когда еще царила творящая сила Ренессанса, когда необузданное ощущение радости находило свое чудесное выражение в поэме Ариосто, когда искусство и жизнь сливались еще с такой полнотою, – трудно было ставить

поэзии какие-либо другие задачи. Эту стадию эволюции теории драмы можно считать первой или подготовительной. В ней речь идет преимущественно о цели поэзии, причем спецификация не устанавливается: просто поэзия, не эпос, не драма. И комментируется главным образом Гораций; Аристотель еще изучается теми, кто может читать его в подлиннике. Датой окончания этой стадии можно считать год появления латинского перевода «Поэтики», сделанного Алессандро Пацци—1536.

## II

Следующей стадией нужно считать период до 1548 года, т.е. до появления трактата Робертелло. Центральной фигурой ее является Спероне Сперони ((1500—1588), падуанский профессор, ученик Помпонаццо, вскормленный молоком аристотелевой философии, одна из крупнейших фигур позднего гуманизма, «отец современной науки», согласно характеристике Торквато Тассо, правда, дружески преувеличенной. Именно Сперони принадлежит заслуга настоящего открытия «Поэтики». До этого времени «Поэтика» была единственным сочинением Аристотеля, которое не изучалось, не комментировалось, не служило темой специальных курсов. Даниелло был с ним знаком, но, по видимому, больше понаслышке. Сперони сделал его предметом пристального изучения, сначала в университете – Падуе, исконной твердыне аристотелизма в Италии это подобало – в кругу своих учеников, потом в вольной академии «Воспламененных», главою которой он сделался в 1542 году.

Поводом послужил практический вопрос. Как писать трагедии? Были образцы: «Софонисба» Триссино (1515) и ее потомство: трагедии Ручеллаи, Аламанни и других, вдохновлявшихся аттическими трагедиями, но свободно использовавших их приемы. Теорией они не занимались. Та масть «Поэтики» Триссино, где речь идет о драме, написана позднее. Сперони хотел уяснить правила и ставил свои вопросы на обсуждение товарищей. Среди этих правил он придавал особенное значение приему перипетии, т. е. игры неожиданностями. Трагедия его «Канака» в этом отношении должна была быть показательной.

Она была написана, обсуждена и готовилась к постановке труппой Анджело Беолько, связи которого с «Воспламененными» исключали всякую другую кандидатуру, тем более, что труппа Беолько была едва ли не единственная, действовавшая в те годы в Италии. Но Беолько умер во время подготовки спектакля, и первенцем перипетийного жанра сделалась «Орбекка» Джиральди Чинтио, феррарского ученого и писателя. Он знал о беседах, возглавляемых Сперони, и о том, что в Падуе не то пишется, не то написана некая трагедия. И написал свою. Но он внес в перипетийную теорию то новшество, что наряду с Аристотелем взял в учителя и Сенеку, в трагедиях которого он находил больше игровых моментов. Так как постановка «Канаки» задержалась из-за смерти Беолько, «Орбекка» появилась на сцене раньше (1541), за несколько месяцев до трагедии Сперони (1542), о чем Джиральди не забыл упомянуть в одном из своих теоретических трактатов. В эти годы не только кружок «Воспламененных», но чуть не вся северная Италия интересовалась этими трагедиями: не только потому, что они были поставлены («Софониеба», единственная из трагедий аттического жанра, была сыграна значительно позднее), а потому, что вокруг них пошел шум из-за поднятых ими теоретических проблем.

Тут были две группы вопросов. Прежде всего – постановочные моменты. Ибо раз трагедии пошли на сцену, то причины их сценического успеха не могли не интересоваться, особенно когда оказалось, что каждая из этих трагедий порождала особую школу при общей основе игрового принципа – ведущей роли перипетии. От «Орбекки» пошел иезуитский театр, начиненный ужасами, а от «Канаки» – пастораль, где первым образцом стала «Аминта» Тассо, а самым последовательным, хотя и не столь высоким, – «Верный пастух» Гуарини.

В эти годы перипетия была в центре вопросов, вокруг которых шли беседы и дискуссии. Ибо теория должна была помочь практике и указать ей, как наилучшим образом писать пьесы, способные иметь успех. И неудивительно, что на падуанские беседы так живо отозвалась Феррара, самый театральный город Италии, и что они послужили для Джиральди Чинтио толчком к написанию сначала «Орбекки», а потом и следующих восьми



трагедий. Джиральди в юные годы лично знал Ариосто, находился под его обаянием и был влюблен в «Неистового Роланда», эту библию ренессанского гедонизма. Так как теперь уже нельзя было обойти теоретические вопросы, то Джиральди уже в 1543 году написал рассуждение «О том, как писать трагедии и комедии». В это время он занимал в Феррарском университете кафедру литературы, освободившуюся после смерти его учителя, гуманиста Челио Кальканьини, и вопросы, поднятые в кружке Сперони, не могли не интересовать его. Но теоретик он был плохой. Его неизмеримо больше интересовала драматургия и приемы ее совершенствования. И естественно, его увлекала перипетия. С другой стороны, его трагедии, непрерывно ставившиеся на сцене, поддерживали интерес к приемам трагедийного творчества и, в частности, к перипетии у падуанских последователей Аристотеля. Поэтому, как кажется, эту вторую стадию теоретических рассуждений о драме можно именовать стадией перипетии. По своей значительности она бесконечно уступает следующей, третьей, самой важной. Ей тоже положили начало падуанские беседы, но она быстро переросла местные рамки. И время было уже другое.

Еще до 1548 года феодальная и католическая реакция сделали в Италии большие успехи. Разгром Рима в 1527 году, сокрушение Флорентийской республики в 1530 году, хозяйственный упадок Венеции сломали сопротивление буржуазных элементов. Но это было только начало решающих успехов реакции. Они пришли в 40-х годах.

Уже колебались социально-политические устои Ренессанса, падала экономическая мощь итальянской буржуазии и утверждалась все прочнее феодальная реакция. А следом за ней, чтобы крепить ее идеологические позиции, надвигалась реакция католическая. Она была приведена в движение Римом. У папства было свое большое дело: борьба с реформационным движением, которое легко объединялось с феодально-монархической контратакой против всех позиций Ренессанса, ибо реформация продолжала борьбу за свободу духа, провозглашенную Ренессансом. Были вызваны к жизни новые или обновлены старые средства подавления свободы вроде инквизиции и индекса за-

прещенных книг. Был создан орден иезуитов, боевая фаланга мракобесия, фанатичная и лишенная совести. Был созван в Триденте собор из наиболее влиятельных прелатов для выработки мер защиты католицизма. Но этого было мало. Была пущена в ход литературная пропаганда, осторожная, вкрадчивая, умная, которая охватывала все области и проникала всюду. Печатный станок действовал уже хорошо, а папская казна была богата. Пропаганда постепенно нащупала путь в теории драмы.

### III

Это сделалось не сразу. Вопросы перипетии не могли долгое время занимать академию «Воспламененных». Как ни мала была «Поэтика» Аристотеля со своими двадцатью или тридцатью страницами греческого текста, а материала для размышлений и споров она давала достаточно. Сперони продолжал царить в содружестве во всем величии своей популярности, возросшей еще больше после «Канаки», а вокруг него постепенно собирали материалы для собственных теоретических построений его ученики и друзья. Первым из них вышел на свою дорогу Франческо Робертелло (или Робортелло). Он перебрался из Падуи во Флоренцию с готовой рукописью, которую и напечатал здесь в 1548 году. Она озаглавлена: «Объяснения на книгу Аристотеля «О поэтике». Робертелло был пионером во многих отношениях. Прежде всего он ясно сознавал свою задачу, как опыт построения новой, еще не существующей науки о поэтическом искусстве. Для этого он впервые взялся за комментирование аристотелевой «Поэтики», в целом никем еще не изученной, и впервые сделал объектом анализа ее центральную часть, учение о драме. Робертелло считал позором отсутствие науки, которая говорила бы о целях искусства, о соотношении различных искусств между собою и прочим. Он делал объектом научного анализа поэзию, как Леонардо – науки математические и естественные, а Макиавелли – политические. Его труд – целая энциклопедия, главной частью которой является раздел о драме. Это – дань вре-

Робертелло особенно интересуется в теории драмы учение Аристотеля о трагедии и о катарсисе, самая темная часть «Поэтики», две строчки, в которых загадочно все: «Трагедия посредством страха и сострадания осуществляет очищение (катарсис) этих самых переживаний». Объяснения Робертелло пространны и сложны. Для него ясна, во-первых, основная мысль Аристотеля: что катарсис поднимает трагический факт на высоту поэзии. Ясно для него и другое: что у Аристотеля здесь имеется в виду некая религиозная идея. Но найти ее адекватное истолкование в христианском духе ему не удастся. Тут у него колебания: ему не хочется покинуть исконно ренессансную гедонистическую почву и осложнять представление о цели всякой поэзии утилитарными или практическими соображениями. Для него цель поэзии всегда *delectare*, доставлять радость. А в такое представление угадываемая им языческая религиозная идея Аристотеля не вмещается.

Значение книги Робертелло очень велико. Она поставила все основные вопросы и дала все главные отправные формулы. Без нее дискуссия не могла бы так широко развернуться. Но в идейном отношении он в значительной мере стоит одиноко. Он не сдает ренессансных позиций, обеспечивающих творчество поэта и его свободу от посторонних искусствам требований.

Ближе всех к Робертелло по своим взглядам стоит другой гуманист Джироламо Фракасторо, автор латинского диалога «Наваджеро, или о поэтике». Книга писалась, видимо, в те же годы, что и книга Робертелло. но распространение она получила после 1550 года, а издана позднее. Фракасторо тоже помнит о ренессансных лозунгах, считавших целью поэзии радость, а не пользу, и изображавших поэта создателем чистых художественных красот. Он с ними соглашается, ссылаясь на Саннадзаро и, с его слов, на Понтано. Но он уже не решается принимать этот тезис без оговорок. Ему кажется, что той поэзии, которую только и признавали люди Ренессанса, не хватает связи с интимными переживаниями художника, что он не переливает в нее всю свою душу, что она больше внешняя, чем внутренняя. И ему хочется, чтобы в ней звучала некая моральная стихия. У Фракасторо эти мысли выражены в теоретической фор-

ме. Никакой идеологической окраски он им не придает. Тем не менее ясно, что вера в беспорность ренессансных установок у людей уже поколебалась. Дух католической реакции еще не царил над умами, но уже заражал атмосферу.

В 1550 году вышел комментарий на «Поэтику» Винченцо Маджи, центральная часть которого, учение о катарсисе, перевернула вопрос о цели поэзии на сто восемьдесят градусов и сознательно поставила его на службу католической реакции. Пользуясь темнотою аристотелева текста, допускающего любые домыслы, Маджи вкладывает в него совсем новый смысл. Он говорит, что слова «этих самых переживаний» невозможно понимать иначе, как «подобных переживаний» и, следовательно, нужно признать, что Аристотель считал целью трагедии очищение от переживаний, подобных страху и состраданию, к числу которых нужно отнести гнев, жадность и проч. Аристотелю, словом, была приписана мысль, что трагедия действует как произведение, ставящее себе исключительно моральную задачу, очищение от «грехов». И цель поэтического произведения, формулированная таким образом, была обобщена. Только не было сказано, кому дано формулировать содержание этих моральных задач. Но это было уже дело сравнительно простое в гуще контрреформационных и контрренессансных настроений. Каталог грехов, контрабандой подброшенный Аристотелю, говорил уже многое. Но не заставило себя ждать и более обстоятельное объяснение.

Друг и последователь Маджи, Бенедетто Варки, флорентинец, эмигрант, бежавший от медичейского деспотизма, прощенный герцогом Козимо и возвращенный им на родину, чувствовал как бы обязательство оправдать его доверие. Он-то и завершил реконструкцию вопроса о задачах поэзии, начатую Маджи, и все еще на основе комментирования аристотелевой головоломки о катарсисе. Варки был ученым с очень широким кругом интересов. Историк и философ, он понял важность намеченной Маджи и не разрешенной им до конца проблемы. Чтобы быть хорошо вооруженным для этой задачи, Варки прибегнул к помощи Фомы Аквинского, столпа схоластической философии. Фома говорил: «Все, созданное под небом, создано и

устроено для человека, чтобы помочь ему достигнуть совершенства и счастья; а так как поэзия – одно из таких созданий, мы можем утверждать, что цель поэзии – сделать человека совершенным и счастливым. Поэтому ясно, что главная задача всякого поэта – вести человека к счастью. И тот, кто думает, что поэт может обойтись без моральной и гражданской философии, ошибается точно так же, как тот, кто думает, что художник может работать без кисти и красок». А в применении к Аристотелю и к его учению о катарсисе теперь у Варки это звучит так: «В этих словах (т.е. в формуле о катарсисе) философ устанавливает главную задачу в том, чтобы привести людей через посредство добродетели к совершенству и счастью». И дальше: «Я понимаю под этими страстями не сострадание и страх, как думают некоторые, а страсти, порождаемые гневом и сладострастием». Так Фома Аквинский вытеснил Аристотеля, а учитель морали Маджи вытеснил бедного гедониста Робертелло, ибо «некоторые» – это именно она, контрреформационная установка в целом, вытеснила ренессансную. И это уже окончательно. А чтобы новое положение стало незыблемым, новый философ занимается перестраховкой: «И скажу еще, что науки и искусства, которые вместо того, чтобы помогать жизни, наносят ей вред, должны быть осуждаемы и избегаемы людьми, осуждаемы и наказуемы законами». Таким образом, теория поэзии ставит трагедию под неумолимые санкции государства и церкви. И все это делается именем Аристотеля.

Варки, старый эмигрант, у которого медичейский деспотизм достаточно пощипал перья, делает вид, будто не понимает, что он с распущенными знаменами и с барабанным боем ведет фалангу ученых в лагерь реакции, и что под красивыми словами о совершенстве и счастье человека, осуществляемом согласно благодетельному указанию Фомы Аквинского, скрываются застенки инквизиции и костры, зажигаемые во славу божью и испепеляющие лучших людей эпохи.

Основополагающее значение выступлений Варки не замедлило сказаться. Его лекции читались и публиковались частями в начале 50-х годов, немедленно после выхода в свет книги Маджи. И вскоре стало ясно, что кто хочет плыть по руслу бла-

гонамеренности и не закрывать себе доступа к житейским благам, должен равняться по новейшим откровениям Маджи и Варки. Люди благоразумные так и поступали. Епископ Антонио Себастиани, писавший под псевдонимом Минтурно, напечатал в 1559 году латинскую книгу «О поэте», в которой излагал свои мысли, не оглядываясь ни на какие установки. Он их, конечно, знал, но обязательными не считал. А в 1564 году папа Пий IV – это был добившийся, наконец, тиары глава контрреформационных фанатиков кардинал Караффа – послал его заседать на Тридентском соборе. Побывав там, он образумился и, не дожидаясь возвращения в Италию, послал друзьям для напечатания новую работу, итальянское «Поэтическое искусство» (1564), где все стало на место, как это требовалось к вящей славе Аристотеля, исправленного и дополненного благочестивыми усилиями Маджи и Варки.

Минтурно в своей латинской книге необычайно красноречиво доказывал, что невозможно дать какой-либо моральный смысл таким вещам, которые изображаются в трагедии: «ненависть всякого рода, распри отцов, избиение детей, отцеубийства, незаконные связи, кровосмешения, изгнания, бесконечные пороки». А в итальянской книге он без прежнего темперамента, но как будто с убеждением говорил, что страх и сострадание заставляют нас волноваться из-за чужих несчастий, что душа наша очищается от аффектов, которые могут быть причинами таких несчастий, и что мы таким образом легче переносим наши собственные несчастья.

Вероятно такой же ревизии, как у Минтурно, подверглись взгляды Джиральди Чинтио. Его рассуждение о трагедиях и комедиях помечено датой 25 апреля 1543 года. Но вышло в свет оно позднее, и мы находим в нем вещи, которых в 1543 году там быть не могло: ссылку на книгу Веттори, напечатанную в 1560 году, полемику с книгой Скалигера, напечатанной в 1561 году, упоминание о Маджи. Последнее особенно любопытно. Маджи приехал в Феррару и стал читать лекции в университете в 1544 году. Джиральди мог с ним встретиться. И тут *pius Madius*, надо думать, вылечил его и от любви к Ариосто, и от увлечения ре-

нессансными идеями. Ибо предисловие к сборнику его новелл «Ecatommiti» (1565) носит вполне определенный характер.

Переход в лагерь католической реакции большинства писателей, избравших своей темой теорию поэзии, приобрел характер, можно сказать, эпидемический. Эстетика подчинялась морали, а мораль строилась согласно нормам реакционной политики. Трудно было устоять против силы этого мутного потока. Не поддавались ему лишь немногие. Сперони, инициатор всего движения, глава падуанского аристотелизма, видя, что он становится официальной доктриной католической реакции и в этом новом виде совращает его друзей и учеников, гордо замолк и устранился от дальнейшей полемики, но на компромиссы не пошел. Робертелло, заложивший основы поэтике, как самостоятельной науке, с сокрушением следил за ее печальным поворотом и мог утешать себя только тем, что в письмах к друзьям придумывал латинские ругательства по адресу Маджи, которого справедливо считал главным виновником искривления научной линии. «Этот нахал» (*importunissimus ille*), «Эта ворона» (*cornucula*) – с негодованием восклицает он. Но ни Маджи, ни его сторонников это не смущало: они чувствовали у себя за спиной покровительственную длань инквизиции. Политическая конъюнктура была за них. К их стану примыкали все, зараженные новым духом, в том числе и веронец Юлий Цезарь Скалигер, которого долго и неправильно считали наиболее влиятельным представителем итальянского аристотелизма.

#### IV

Скалигер присвоил себе княжескую фамилию, выдавал себя за потомка венгерского королевского рода, придумывал про свою особу всякие славные небылицы. Готовился поступить в монахи с твердым намерением сделаться папою. И вообще был гораздо более ярким авантюристом, чем писателем, хотя в молодости не побоялся схватиться с таким грозным противником, как Эразм. Его увесистый трактат «Семь книг Поэтики» (вышел в свет в 1561 году, посмертно) получил, как и латинская книга Минтурно, большое распространение за Альпами

и был в руках у всех в период разработки классицистской теории поэзии во Франции. Но своего у Скалигера было мало. В теоретической части он следовал за Варки и, если дополнял его, то по его же рецепту: обильно черпая у Фомы Аквинского. Утверждая, что он остается на аристотелевских позициях, он, как и его предшественники, ловко, хотя и по-другому, чем они, подменивал мысли греческого философа своими. Его Аристотель – не подлинный Аристотель «Поэтики», а подчищенный и приспособленный к горацианским штампам, пригнанный к латинскому духу, превращенный в удобный стандарт. Именно такой Аристотель превозносился Скалигером, как *imperator noster, omnium, bonorum artium dictator perpetuus*. У Скалигера не весь ренессансный дух был выхолощен контрреформационными тенденциями, но то, что осталось, не мешало католической реакции благословлять его аристотелизм и усваивать его доктрину. Все теоретически ценное у Скалигера было заимствовано им у Робертелло, но изложено более популярно и доступно. Это – прежде всего мысль, что в любом литературном жанре есть степень совершенства, раскрываемая научным анализом. Робертелло выводил критерии этого совершенства непосредственно из аристотелевых правил, а Скалигер вслед за Фомой вставил промежуточное звено: *ratio* – разум. Но почва, на которую упали зерна скалигерова учения, была уже лучше разрыхлена для приема более упорядоченных, лучше взвешенных, хотя и менее одухотворенных теорий. Доктрина классицизма теснее связана со Скалигером, популяризатором, чем с Робертелло, творцом. Этому помогали некоторые детали скалигеровых формулировок, особенно охотно поддерживавшихся католической реакцией.

Цель поэзии – не подражание, но *doctrina iucunda*, приятная доктрина, которая приводит нравы людей к *recta ratio*, к правому разуму. Поэзия поэтому не подражает, а учит, *docet*. Ее задачи – ближайшим образом нравственные, но это не освобождает ее от государственного контроля: «Поэзия – тут опять слышатся перепевы Варки – часть политики, которая в ином облике и в иной окраске подчиняется законодателю».



Развертывая эти положения о применении к драматургии, особенно к ее формальной стороне, Скалигер обстоятельно обсуждает вопрос о «правилах», в частности о единствах, настолько обстоятельно, что во Франции учение о трех единствах часто соединяли с его именем и без всякого основания, как увидим.

Скалигер увел поэтику в дебри схоластики и формализма, отлучил ее от поэзии. Не всем это давалось так легко. В тех же идейных широтах работал еще один мыслитель, автор «Замечаний на Поэтику Аристотеля» (1572) Алессандро Пикколомини, сиенец из рода Энеа Сильвио. Он в юности опьянялся свободными идеалами Ренессанса, а в зрелые годы, не без влияния падуанских академических кружков, перешел в лагерь аристотеликов. Но в отличие от ригористов, не подчинял мораль политике и не эмансипировал ее окончательно от эстетики. Он помнил, что поэтика существует, включая Аристотеля, только потому, что существует поэзия. Теория Пикколомини была не ко двору в обстановке реакции. Современники его не понимали. К его мыслям вернутся в XVIII веке.

А реакционная теория тем временем все больше претворялась в реакционную практику. В Италии это сопровождалось особенными свирепствами. Ее отдельные области в большей или меньшей мере подчинялись Испании, а Испания Карла I и Филиппа II была столпом самой черной европейской реакции. Поэтому отвлеченные сентенции Варки с особенной легкостью получали вид бесчеловечных приговоров государственных и инквизиционных судов.

Нельзя сказать, чтобы доктрины католической реакции не вызывали противодействия или борьбы во имя ренессансных гедонистических идеалов, утверждавших свободу творчества. И не удивительно, что противоборствующие теории вырастали чаще всего в Ферраре, на родине Ариосто, наиболее символичного олицетворения ренессансной поэзии. Из ранних противников морализующей теории, кроме Джиральди Чинтио, был еще один феррарец Джанбаттиста Пинья, тоже страстный поклонник Ариосто. Но самым блестящим – и вообще блестящим во всех отношениях – из противников доктрины реакции

был несомненно Лодовико Кастельветро, автор еще одной «Поэтики» (1570).

В эпоху, когда человек, хотевший свободно мыслить, должен был твердо помнить об инквизиции, когда на всякого смелого писателя обрушивались обвинения в лютеранстве со всеми вытекающими из них последствиями, Кастельветро говорил и писал дерзко, словно щеголяя озорством, и не раз попал в беду. Его дважды вызывали в инквизицию и заставляли подписать заявление об ортодоксии, второй раз после заключения в инквизиционных застенках. Его литературный противник, хороший писатель и, казалось бы, порядочный человек, Аннибале Каро, доносил на него той же инквизиции, что он – тайный лютеранин. Его обвиняли даже в убийстве. Он весь был непохож на притихшего, оробевшего обывателя тех времен. А взгляды Кастельветро, в частности его взгляды на проблемы теории поэзии, как будто, подтверждали все сыпавшиеся на него обвинения.

Вина Кастельветро заключалась в том, что он объявил все разговоры о катарсисе несущественными и бесплодными. Творчество поэта доставляет радость, и теория должна вскрывать механику этого процесса. В обстановке борьбы, которой дышали в ту пору люди, мы понимаем и принципиальную важность этого тезиса Кастельветро, и причины ярости его противников. Пункт о катарсисе был исходной точкой всей моральной и общественной философии католической реакции и, следовательно, идейным оправданием реакционной политики государства и церкви. Отрицая его значение, Кастельветро как бы отнимал у контрреформы идейную санкцию. Этого противный лагерь не мог допустить, по крайней мере в те года; позднее будет, как увидим, по-другому.

А Кастельветро, установив этот свой тезис, переводит теоретический анализ на совершенно новые пути. Тут прежде всего обращает на себя внимание одно его замечание, которое резко выделяется из всех способов рассуждения о поэзии. Поэт, говорит Кастельветро, – не философ и не ученый. И, наоборот, философ и ученый – чаще всего плохой поэт, например, Лукреций у древних, Фракасторо в современной литературе.

Поэт не должен стремиться открывать научные истины. Он лишь воспроизводит (подражает, говоря терминами Аристотеля) деяния людей и доставляет удовольствие народу, необразованному большинству, для которого наука и философия – книги за семью печатями. Если мы признаем, что наука и философия являются подходящими темами для поэзии, это будет значить, что она не ставит себе целью доставлять удовольствие и не имеет в виду широких народных масс, а предназначается только для поучения, притом избранного меньшинства, такого, которое может разбираться в вопросах науки и философии.

Так ренессансный гедонизм впервые сочетается с демократическими нотками, которые в ходе дальнейших соображений как будто подкрепляются еще больше. Кастельветро прежде всего высказывает мысль, чрезвычайно важную, что разный читатель в зависимости от того, кто он, где и когда живет, осеняется радостью, доставляемой поэзией, по-разному. Это сказано без подчеркивания, но указание на социальное существо читателя уже важно. Это, конечно, еще не классовая точка зрения и даже не предчувствие ее, но это уже определенное ощущение необходимости каких-то исторических критериев, о которых в те времена еще никто не говорил. Подтверждением таких именно ощущений является еще одно положение Кастельветро: что теоретические тезисы Аристотеля нельзя прилагать к любому литературному и в частности драматическому произведению. Они выросли из анализа аттических трагедий, и брать мысли Аристотеля в качестве общетеоретических норм можно лишь постольку-поскольку. И как бы для того, чтобы подчеркнуть еще раз важность исторических критериев, Кастельветро устанавливает еще одно положение, тоже совершенно новое. В «Поэтике» Аристотеля, там, где речь идет о драме, неизменно имеется в виду и театр, аттический театр со всей его спецификой. Поэтому, говоря о теории драмы Аристотеля, нельзя упускать из виду то, чем был в его дни аттический театр. Такой вывод вызывает необходимость, когда мы начинаем строить теоретические положения, подобно Аристотелю, опираться на анализ некоего живого театрального организма. Кастельветро к этой мысли пришел очень логически, но дальше оказался в затрудне-

нии, ибо в Италии живого театрального организма не существовало, и анализу опереться было не на что. Приходилось искать обходных линий для теоретических заключений, и Кастельветро нашел их в учении Аристотеля о правдоподобии. Поэт не историк. Он изображает не действительно существовавшее или существующее, а правдоподобное. А как изображать правдоподобное, чтобы это стало необходимой нормой творчества? Углубляясь в эту проблему, Кастельветро снова обратился к требованиям сцены. Так как сцена доступна всем, а не только избранным, то в театре всем должно быть достаточно места и должна быть обеспечена хорошая слышимость; для этого при прочих одинаковых условиях стихотворная форма служит лучше, ибо стих помогает актеру управлять голосом, не теряя естественности и достоинства. Что касается композиции пьесы, то тот же смешанный характер публики требует, чтобы она была свободна от деталей и околичностей и чтобы действие сосредоточивалось на главном, на анализе эмоций и страстей героев. А так как сцена к тому же представляет небольшое пространство, а бытовые условия не позволяют очень растягивать спектакли во времени, то автор должен подчиняться некоему канону, при котором наилучшим образом может быть соблюдено правдоподобие. Отсюда настойчивое, более, чем у кого-нибудь из его предшественников, требование соблюдения единств, притом обязательно всех трех: времени, места и действия. Именно Кастельветро и никто иной впервые формулировал учение о трех единствах, подведя итоги всем прежним рассуждениям по этому поводу. У Аристотеля, как известно, фигурирует только одно единство: действия. Но у него есть наблюдение, только наблюдение, а не требование, что у трагиков действие завершается в течение одного оборота солнца или немногим больше. Джиральди Чинтио в «Рассуждениях о трагедии и комедии» истолковал это наблюдение, как провозглашенную Аристотелем норму, причем вместо «оборот солнца» у него говорится проще и определеннее: один день. И Триссино в той части «Поэтики», которая была напечатана после его смерти – он умер в 1550 году – объявил, что несоблюдение единства времени является признаком неученого поэта. С единством места у Аристотеля дело

обстояло еще безнадежнее: у него не было даже намека. Но формула создалась постепенно, как необходимый вывод из требований правдоподобия. Сначала у Маджи – в виде размышлений, не приводящих к каким-либо выводам, потом у Скалигера, несколько более решительно – ибо догма правдоподобия тяготела над ним еще более тиранически, чем над кем бы то ни было. Скалигер не захотел подвести итог своим рассуждениям и формулировать канон трех единств. Вместо него это сделал Кастельветро. Именно у него единства собрались в дружный и неразрывный тройной узел: действия, времени, места.

Но нужно сказать, что в Италии это учение не встретило большого и единодушного резонанса. Драматургия очень часто от него отклонялась. Особенно это нужно сказать об иезуитских драмах. Там герои и героини должны были совершать такие подвиги, которые заставляли их переноситься с места на место во славу божию и дивить весь мир, а наипаче всяких султанов и эмиров, презрением к мукам и всяческой героикой. Поэтому благочестивым авторам волей-неволей приходилось шагать через время и пространство, не ограничивая ни в чем ни себя, ни своих персонажей.

Этот раздел рассуждений Кастельветро должен был оказать свое влияние в полной мере лишь позднее, в XVII веке, и не в Италии, а во Франции.

## V

А в Италии его теория, покоящаяся на твердых исторических предпосылках, была великолепным противовесом реакционным построениям контрреформации. В то время, как Маджи, Варки и их сторонники тянули теорию туда, где она должна была укреплять политические позиции реакции, оправдывать иезуитизм и инквизицию, Кастельветро смело пытался вернуть ее на почву исторической эстетики, где она только и могла развиваться плодотворно, если бы нашла материал в живом театре. Но итальянский театр, как постоянный организм, не существовал, эволюция теории в дальнейшем снова пошла по руслу драматургии. И это значило опять упереться в вопросы о катарси-

се, о его моральном содержании и о его политическом смысле. Но тут с теорией произошел неожиданный поворот.

Кастельветро, умерший в 1571 году, замыкает третью стадию дискуссий о теории драмы в Италии. Она самая важная. В центре ее интересов стоит вопрос о катарсисе, а увлечение аристотелевой «Поэтикой», как источником всех теоретических построений в этой области, находится в зените. Оно объединяет мыслителей разных лагерей: чистых гедонистов, как Робертелло, колеблющихся, как Слерони, явных пособников католической реакции, как Маджи и Варки, бунтаря Кастельветро и всех менее крупных. Идея катарсиса, в сущности простая и сводящаяся к тому, что поэтическое содержание трагедии облагораживает и очищает зрителя, осложнилась тем, что текст Аристотеля, почти несомненно дошедший до нас в испорченном виде, открывал широкие возможности для споров и в конце концов разбросал писавших о катарсисе на разные позиции, трудно примиримые и совсем непримиримые, подсказанные каждому его идеологией.

Но эта же стадия была концом аристотелевой гегемонии в области теории драмы. Наступила четвертая и последняя стадия. Появилось произведение неведомого жанра, Аристотелю незнакомо, никакими законами не регулируемого: трагикомедия. Раньше этот вид драматического произведения звался пасторалью, но Гуарини нашел в плавтовом «Амфитрионе» вскользь брошенное новое слово и воспользовался им: благо оно вне той номенклатуры, над которой простерлась грозная длань католической реакции. Ведь к этому времени ригористические законы Маджи и Варки сворою их усердных последователей были распространены не только на всю драматургию – трагедия, комедия и пастораль, но и на лирику, и на эпос. О катарсисе говорилось и по поводу Катулла и Овидия, и по поводу Петрарки и Боккаччо, несмотря на вопиющую нелепость такой стандартизации. Вся литература была как бы втиснута в загон, где производилась инквизиционная прививка, обнаруживавшая степень осененности катарсисом. Но трагикомедия была жанром неканоничным и катарстическому испытанию не подвергалась. Гуарини этим воспользовался, когда на «Верного пасту-

ха», пылая благочестивым жаром, напустился один из ученых прозелитов католической реакции, падуанский профессор Джазон де Норес. То под вымышленными именами, то под собственным Гуарини спокойно возражал на злопыхательные нападки своего противника. «Трагикомедия, говорил он, – слияние всех трагических и комических элементов, которые правдоподобно и изящно (*con decoro*) могут быть объединены в единой драматической форме: чтобы посредством удовольствия очищать хмурое настроение (*la mestizia*) зрителей». Это была явная пародия на канонические тексты и звучало почти как издевательство, и Норес расвирепел окончательно. А Гуарини продолжал парировать его новые нападки так же спокойно. «Хороши бы мы были, если бы у моральной философии не оказалось других средств для обуздания злых порывов души, кроме трагической поэзии. К ней Аристотель обратился не потому, что она является законом или моральным поучением или моральным предписанием, а потому, что, как вымысел и образ человеческих действий (*umane operazioni*), она показывает, как умеет, некоторые примеры (*viste*), которые помогают очищению указанных аффектов; так, даже из забавных вещей извлекается некая польза».

Популярность пасторали в последних десятилетиях XVI века объясняется без труда. Казалось необходимым возродить любыми мерами античную трагедию, но из всех попыток на этом пути ничего не вышло: общественно-политическая обстановка была не та. А так как в падуанских академических кружках было кое-что сделано по части разложения греческой трагедийной техники на приемы, доступные подражанию, то дело возрождения античного жанра пошло иным путем: если нельзя целиком, то, быть может, возможно частично. Ведь было установлено следом за Аристотелем, что важнейшими приемами Софокла и Эврипида являются перипетия, узнавание и все, что с ними связано. Почему же не попробовать хотя бы этим способом вернуть к жизни трагедию. Но так как для возрождения трагедии требовалось, кроме техники, другое состояние духа, другие общественные настроения, то вместо драмы широкого размаха, напряженного действия, проблематики, отражаю-

щей важнейшие стороны действительной жизни, драмы, насыщенной социальной и политической правдой, получилась изящная, от жизни далекая, никакой действительности не отражающая, надуманная драма, которая пришлась как раз ко двору безвременью. И гений Тассо, нездоровый и капризный, расцвел первым своим цветком как раз на перипетийной клумбе и отразил неясные, мерцающие образы – тени его фантазии: в «Аминте», ставшей основоположной пьесой этого жанра, последнего жанра ренессансной драматургии Италии. Но «Аминта» прекрасна так, как она есть, ибо она – произведение великого поэта, вопреки своей насыщенности перипетиями. Ее потомство такими достоинствами не обладает. Быть может, поэтому Гуарини пришлось так много рассуждать по поводу «Верного пастуха»: Тассо рассуждал меньше. Никто из них не понимал, что подлинная трагедия, переживавшаяся Италией, заключалась в том, что в стране была невозможна трагедия, как драматический жанр. Оттого рассуждения Гуарини были так поразительно поверхностны и равнодушны. Недаром теперь «академия» Воспламененных переименовала название и звалась уже академией Эфирных. Так было лучше: выше и выше над земной юдолью, чтобы в поэзии не отражалось ничего человеческого важного и ценного.

Гуарини хотел, чтобы на драматическое произведение не наваливали никаких задач, посторонних поэзии, и не делали ее учительницей морали. Больше того, он хотел, чтобы драме дали право даже не изображать жизнь, а показывать видения голой фантазии, как тот же «Верный пастух». Пусть поэт создает бездумно и беззаботно вещи, в которых – только красота, которые не отражают никакой действительности, которые чужды всякого реализма.

И тут раскрылось самое неожиданное. Церковные верхи приняли эту новую теорию драмы. Шли и подходили к концу восьмидесятые годы. Натиск реформации в романских странах был отбит. Наиболее важные в принципиальном отношении идеологические схватки миновали. Теоретические позиции католической реакции в Италии, казалось, были твердо завоеваны, несмотря на оппозицию таких людей, как Кастельветро.



Индекс запрещенных книг очень обогатился, тюрьмы инквизиции основательно пополнились, кое-где зловещим пламенем засветились костры. Как будто реакция могла успокоиться. Как будто ренессансные настроения были изжиты или подавлены. И в этих условиях церковь сделала такой вывод, который подсказывала ей действительность. Если нельзя заставить писателей создавать произведения, отвечающие требованиям реакции, пусть они пишут вещи, далекие от жизни и общественной борьбы, пусть культивируют красоту и не трубят в ренессансные трубы, восхваляющие человека и его борьбу, его стремления к свободе и совершенству. Поэтому когда Гуарини рискнул послать своего «Верного пастуха» одному из самых влиятельных князей церкви, кардиналу Шипионе Гонзага, тот ответил ему таким любезным письмом: «Если и можно в чем упрекнуть ваше удивительное произведение, то только в том, что оно превосходит всякую меру прекрасного. Можно сказать, что это – такой пир, где единственное угощение – сахар и мед».

Эта новая установка не сразу стала известна. Ученые жандармы продолжали усердствовать. Де Норес к счастью скоро умер. Но он завещал не доведенную им до конца полицейскую миссию своему ученику и другу Фаустино Суммо, который и продолжал атаки против Гуарини и стал еще более лютым его врагом, чем был даже де Норес. Когда он увидел, что его писания на Гуарини не действуют и вообще отклика не вызывают, он перешел к боевым операциям: отправился к местному инквизитору и предложил ему принять меры. Но времена были другие. Инквизитор, имевший директивы, его прогнал с таким красноречивым напутствием, что бедный ученый доносчик не знал, как унести ноги.

## VI

Эта новая тенденция идеологического руководства католической реакции сопровождалась в Италии еще одним парадоксальным поворотом. В то время как Лодовико Кастельветро, неустанно доказывавший с позиций гедонизма несостоятель-

ность охранительных тенденций теории Маджи-Варки, все время подчеркивал свою верность аристотелевскому учению, именно этот источник реакционной идеологии начал подвергаться прямой критике в Италии. Во Франции против Аристотеля ополчились давно. Рамус, тогда еще совсем молодой, напал на него в 1536 году, Ортензио Ланди, итальянец, долго живший во Франции, поддержал Рамуса в 1543 году. В Италии это было время зарождения самого горячего интереса к «Поэтике», и авторитет «Философа» был непоколебим. Он поколебался, когда церковь перестала защищать маджи-варкианскую ортодоксию, и Шипионе Гонзага с Эфирными академиками начали сдавать позиции. И тогда разразилась атака в лоб: в книге Франческо Патрици «О Поэтике» (1586). Опираясь на данные «истории, разумных оснований и на авторитеты видных мужей древности», Патрици, старый платоник, доказывает, что «Поэтика» Аристотеля – сочинение темное, несообразное и не заслуживающее доверия. Любопытно, что приблизительно в это же время, годом раньше (1585) на другом конце Европы вышла еще одна итальянская книга, где Аристотелю тоже было посвящено несколько резких слов. Это были «Героические неистовства» Джордано Бруно, великого мыслителя, гостившего в те годы в Англии. На вопрос, кому же нужны аристотелевы правила, там дается такой ответ: «Тому, кто не в пример Гомеру, Гесиоду, Орфею и другим не может петь без аристотелевых правил и, не имея собственной музы, кокетничает с музой Гомера».

Аристотель еще по старой памяти, как учитель перипетийной техники, правил пасторалью, но уже вдохновения, как в медовые дни Воспламененных, не вызывал. То были уже затверженные зады. Интереснее, что он утратил поддержку главнейшей католической реакции, хотя это очень понятно. Аристотель сделал свое дело. Теория катарсиса, которая породила общественную идеологию реакции, была уже не нужна, потому что эта идеология сейчас существовала совершенно эмансипированная от своего источника. У нее были свои формулы, и она уже претворялась в политическую практику. Не стоило уделять внимание каким-то двум корявым греческим строчкам в «Поэтике», тем более, что они теперь уже ни научного интереса, ни литера-

турных отголосков не вызывали. Ни трагедии с волнующим идейным содержанием, ни комедии с резким и беспокойным аппозиционным настроением не существовало. Играла *commedia dell'arte*, идейная нагрузка которой была незначительна. В пасторалях, по сцене проносились в идиллической дымке пастушки и пастушки, радуя глаз своим хороводом. И намечалось какое-то движение, обещающее столь же бесплодно и безжизненно наполнить итальянскую драматургию побледневшими подражаниями испанской романтической трагикомедии.

Аристотель перестал интересовать католическую реакцию и, подобно тому, как единства в Италии перестали защищаться сколько-нибудь энергично и должны были искать защиты во Франции, так и Аристотель, возведенный на все троны Скалигером вместе с громоздкой доктриной его «Семи книг», сделался не итальянским, а французским авторитетом. И классицистская теория, где союзником Скалигера оказался опять-таки очень противоречивым образом, вместе с двуликим Минтурно, не кто иной, как Лодовико Кастельветро, – тоже стали французской теорией. Во Франции, начиная с Генриха IV создавалась такая почва, которая была этой теории необыкновенно благоприятна. А общественно-политическая обстановка Италии, утрачивавшая устойчивость все больше и больше, уже ничего не могла определять сколько-нибудь твердо. Реакция в Италии, духовная и светская, толкала литературу и искусство все больше и больше в область голой даже не красоты, а красоты, в область формалистических выдумок и вразумляла писателей и художников на свой лад. В том же направлении действовало еще и испанское влияние, дарившее Италию не только трагикомедиями. Оно укреплялось по мере нарастания военных успехов испанского оружия, особенно после женитьбы Козимо Медичи на дочери испанского вице-короля Элеоноре де Толедо, пропитавшей культуру старой столицы Ренессанса испанскими настроениями, испанскими нравами, испанскими вкусами. Празднества при флорентийском дворе, начиная с конца 30-х годов до исхода столетия, неудержимо заполнялись пышными, дорогими, но пустыми, бессюжетными пантомимами с музыкой, с танцами, с замысловатыми декорациями и машинерией, с показами всяких

диковин, всего непохожего на действительность, но грандиозного, звонкого, слепящего и оглушающего, призванного породить не эстетическое наслаждение, а ошеломляющее восхищение. Это—то же, что стало целью маньеризма в живописи, кончеттизма и маринизма в литературе, всего того, из чего должна была сложиться художественная культура Сеченто, самого несчастного во всех отношениях столетия в истории Италии. Идеалом его была *la maraviglia*, то именно ошеломляющее восхищение, которое было главной задачей всякого искусства в глазах законодателя изящств кавалера Марино, придумавшего это словечко, вывеску упадка вкуса, творчества, мысли, общественного сознания. Единственная область Италии, которую миновала эта беда, была Венеция, где удержалась буржуазная государственность и сохранились фрагменты ренессансной культуры. Их хватило на то, чтобы создать оперу и театр *commedia dell'arte*.

Во всей остальной Италии католическая реакция добилась того, что было нужно новым хозяевам страны: феодальному классу и его господам, испанцам и испанским вассалам. В области драматургии это было освобождение драмы от всякой проблемной идеологии и от всякой реалистической сюжетики: вакханалия всего, что было *la maraviglia*.

Известия АН Арм.ССР. Общественные науки. 1952. N 2.

## МАСКИ<sup>1</sup>

«МАСКИ» народной Итальянской комедии совсем не то, что маски античного театра. Там это всегда – вещественная маска, закрывающая лицо актера. В Италии маска имеет и это название, т. о. представляет собой сделанное из картона или клеенки изображение человеческого лица, и эту маску некоторые актеры постоянно носят во время представления. Но не все актеры комедии дель арте играют в масках. Женщины, почти без исключения, играют без масок: любовники – тоже. Маски – обычный атрибут комических персонажей, да и то не всех. Иногда маску заменяет густо набеленное лицо, или огромные очки, или приклеенный нос. Маска служит комическому эффекту.

Но основное значение свое «маска», от которого театр итальянской комедии получил одно из своих названий, другое. Маска – это образ актера, который он принимает раз и навсегда и в который воплощает свою артистическую индивидуальность. Это – ключ, в котором актер ведет мелодию своей роли.

Если собрать все маски, которые когда-либо появлялись на подмостках театра итальянских комедиантов, их наберется значительно больше сотни. Но это богатство больше кажущееся. Огромное большинство из них – лишь видоизменение основных масок. И нет необходимости перечислять их все. Составление подобного каталога масок, быть может, является очень почтенной историко-театральной задачей, но в этом едва ли есть необходимость. Чтобы получить представление о масках, достаточно проанализировать два квартета, северный и южный, и несколько отдельных масок. Северный квартет – это: Панталоне, Доктор, Бригелла, Арлекин; южный: Ковиелло, Пульчинелла, Скарамучча, Тарталья. Важнейшие отдельные маски: Капитан, Влюбленные, Фантеска.

Маски комедии дель арте – все комические с буффонным или лирическим оттенком; трагических масок не существует. Сценарии могут быть какого угодно содержания: и пастораль-

---

<sup>1</sup> Часть главы из монографии А.К.Дживилегова «Итальянская народная комедия».

ные и трагические; в пьесе могут быть нагромождены тысячи ужасов и кровавых катастроф, самых потрясающих, но вся компания масок, иногда за исключением Влюбленных, всегда выступает в своих постоянных ролях: в комических, иногда с уклоном в буффонаду и лирику.

Особенность комедии масок та, что актер всегда выступает в одной и той же роли. Пьесы меняются. Они могут меняться каждый день. И во всех пьесах, которые чередуются на подмостках того или другого театра, Панталоне, Бригелла, Скарамучча, Коломбина и все маски вообще имеют всегда одних и тех же исполнителей. Совершенно исключается возможность, чтобы актер сегодня играл Панталоне, завтра Арлекина или даже Доктора. Один играет Панталоне и сегодня, и завтра, и всегда, другой играет Арлекина и сегодня, и завтра, и всегда. Возраст не имеет никакого значения. Знаменитый Антонио Сакки играл Труффальдино до глубокой старости, а столь же знаменитый Колальто начал играть Панталоне в молодости. То, что в нынешнем театре называется «переходом на другое амплуа», – вещь незнакомая комедии масок. Там нет «амплуа», есть маски.

И там нет ролей, есть роль. Одна роль, которую актер играет во всех пьесах, как бы разнообразно ни было содержание. Все маски, какие имеются в труппе, участвуют во всех пьесах. Если в труппе нет Панталоне, или Тартальи или Пульчинеллы, то этих масок нет и в сценариях, потому что сценарии строго приспособлены к силам труппы. Никому не придет в голову поставить сценарий, где есть, например, маска Ковиелло, в то время как Ковиелло нет в труппе; никто из актеров не станет играть не свою маску. Играть роль, не творя ее здесь же на сцене, в процессе представления, не может ни один актер. А творить он может только одну роль, свою: ту, чью маску и костюм он всегда носит на сцене.

Маска и есть творимая роль. Задача, которая ставится актеру в комедии дель арте, совсем иная, чем задача, которая ставится актеру, играющему роль и писанной пьесе. В писанной пьесе актер должен выучить свою роль и вжиться в нее, воплотиться в лицо, которое он изображает. Сегодня это Гамлет, завтра – Чацкий, послезавтра – Бранд и т. д. Его идеал – уйти от себя, как говорили у нас не так давно в закулисных кулуарах. У

актера комедии дель арте задача иная. Если он, например, Панталоне, то художественное задание, им разрешаемое, таково: изобразить, что должен чувствовать, говорить, делать такой персонаж, как Панталоне, если он поставлен в условия, определяемые сценарием пьесы. Это задача каждого спектакля, и от спектакля к спектаклю меняются только условия, определяемые сценарием, т. е. сюжет пьесы. Актеру не нужно «уходить от себя». Он раз навсегда выбрал роль, наиболее отвечающую его данным, и ее играет. Характер роли остается один и тот же. Это постоянная величина в маске. Переменная величина – импровизация, то творческое орудие, которое сливается в гармоническое целое с характером сценария. Ибо комедия дель арте есть комедия импровизации. Она не знает писанных ролей. Она знает только сценарий, т. е. голый остов пьесы. Текст пьесы, т. е. монологи и диалоги, иначе говоря, роли создаются актером в процессе представления, импровизируются.

Этим объясняется одна существенная особенность масок комедии дель арте. Художник-драматург создаст комедийные типы с углубленной, острой психологической характеристикой. Художник-актер, импровизируя на сцене, идет другим путем. Роли ему никто не пишет. Он играет по сценарию, который очень часто бывает чрезвычайно кратким. Слова своей роли он импровизирует. Он должен творить их тут же, не сходя с места, немедленно. У него нет времени на углубленное построение образа. Поэтому характеристика у него внешняя. Психологический анализ, сколько-нибудь выдержанный, отсутствует. Глубины человеческих страстей ему недоступны, большие движения души, хотя бы только отрицательные, на исследовании которых драматург-художник строит порой такие великолепные комические эффекты, – вне творческих достижений актера-художника. В его характеристике есть острота, но она почти всегда остается на поверхности.

Ему нужен более всего сценический эффект. Он все усилия направляет в эту сторону, и оцениваемые с точки зрения сценического эффекта, созданные им типы великолепны.

Комический эффект масок достигается социальной сатирой, воздействие которой особенно подчеркивалось диалектом. До сих пор в работах, посвященных комедии дель арте, о диа-

лекте говорилось не с достаточной обстоятельностью, а элемент социальной сатиры еще совершенно не подвергался сколько-нибудь внимательному анализу. Между тем именно в этом элементе социальной сатиры больше всего материала для выяснения культурно-исторической роли и культурно-исторического смысла итальянской комедии масок.

\*\*\*

История знает, что социальная эволюция часто превращает положительные, полезные в свое время для общества типы в бесполезные или вредные, прогрессивные – в ретроградные. Каждая эпоха выдвигает свои задачи, и люди этой задаче служат. Это нормально. Но когда задачи решены и время изжито, а люди еще цепляются за старое, за то, чего уже нет, – их удел один: они фатально будут волочиться в хвосте жизненного потока и вызывать насмешки. Таких людей очень скоро улавливает сатира, заостряет и художественно ограняет все, что в них есть смешного, и превращает в комический тип. Именно это делали творцы комедии дель арте, и на анализе отдельных типов мы увидим, как они это делали.

Но тут необходимо помнить одно. Время, когда действовала комедия дель арте, было гораздо богаче типами, представляющими комический материал, чем об этом можно судить по галерее масок. Чем это объясняется. Почему на сцене комедии масок мы видим только купца, воина, чиновника, нотариуса, крестьянина? Почему мы не видим там ни попа, ни монаха, ни дворянина? Разве со времен новеллы и литературной комедии, с особенным удовольствием выведивших на сцену эту тройку, исчез материал для ее комического показа? Конечно, нет. Но с тех пор, как Макиавелли выводил в «Мандрагоре» своего Фра-Тимотео, Аретино – своего «лицемера», а Банделло – бесконечную галерею своих монахов, попов и дворян, многое изменилось. Литература и театр попали под цензуру. Католическая и феодальная реакция сделали свое дело. Нужно еще удивляться, сколько контрабанды проносила на сцену комедия дель арте. Но создать маски монаха или дворянина, было уже нельзя. А когда



они появлялись, от них скоро приходилось отказываться – за этим зорко следили сбирь неаполитанского вице-короля и наместника Ломбардии, а еще больше – агенты инквизиции. Переезд во Францию помогал очень мало, потому что там тоже была и полиция абсолютистско-феодалного государства и инквизиция католической церкви. Приходилось ограничивать круг объектов сатиры.

Труппа в количестве актеров, минимально необходимых для правильного ее функционирования, сложилась раньше всего на севере, на венецианской территории и примыкающих к ней ломбардских областях. Этот строго необходимый состав включал в себя Влюбленных, развитие отношений между которыми создавало сюжетную интригу, стариков, роль которых сводилась к тому, чтобы не дать интриге развернуться слишком быстро, создавать в ней дразнящие зрителя задержки, и дзани, которые должны были в борьбе со стариками приводить интригу к благополучному концу. В интересах углубления сатиры и усложнения сюжета было придумано дублирование и пары Влюбленных, и пары стариков, и пары дзани. В таком составе труппа могла функционировать. Но опять-таки для углубления сатиры и усложнения сюжета в состав труппы постепенно вводились новые маски. Рядом с дамой из пары Влюбленных появилась Фантеска; вслед за дзани вышла на подмостки пожилая женщина; тут же, вызываяще закручивая ус и высовывая из-под плаща конец своей длинной, но неопасной шпаги, зашагал по сцене Капитан. И, в сущности, актерский состав труппы был готов. Музыкальная, вокальная и танцевальная часть состава масок не меняла.

Южные маски несколько опоздали по сравнению с северными, и ритм их появления на сцене был иной. Была и существенная разница в выборе характеров для масок и в их фиксации в сценариях. Если на севере маски строились с тем, чтобы сценарий сохранял какой-то драматургический канон, то на юге больше заботились о том, чтобы сценарий санкционировал бурное веселье. Поэтому романтическая сторона сюжета разрабатывалась там не так внимательно. Пафос южных сценариев был иной. Он определялся непрерывным фейерверком лацци, и маски должны были служить этой цели. Поэтому хотя на юге, как и

на севере, присутствовали первый и второй дзани, их функции отличались тем, что буффонный элемент в них подчеркнут больше. И старики на юге играли не столь значительную роль, что, в свою очередь, приводило к убыстрению темпа представления.

Типичных стариков в южных сценариях в сущности не было. Ибо Тарталья, единственная маска пожилого человека, не обладал необходимыми для этого чертами. Поэтому в тех сценариях, авторы которых старались держаться ближе к драматическому канону, стариков приходилось заимствовать из состава северных масок или придумывать новые, не сообщая им постоянных «стариковских» функций. Южным маскам в одном отношении повезло несравненно больше, чем северным. Они нашли конгениального художника в лице Жака Калло. Путешествуя по Италии, отмечая в своих зарисовках все, что казалось ему типичным, французский рисовальщик нашел и оставил потомству великолепную галерею масок, фигурировавших в оценках, которые он назвал «Фесценийскими плясками». Тут нашли место все наиболее типичные южные маски, показанные иногда даже на фоне той обстановки, в которой они действовали.

Маски, по крайней мере те, которые появились в первые, лучшие времена комедии дель арте, носили определенно реалистический характер, ибо создавались в процессе изучения живых типов современности. Этот процесс создания масок представляет собою один из наиболее интересных и значительных моментов истории комедии дель арте. Он определяет место театра в культурной эволюции Италии от Ренессанса к феодальной и католической реакции. Он же определяет народно-демократическую направленность театра в те же первые, лучшие времена.

Это положение как раз одно из тех, с которым буржуазная историография театра никак не хочет соглашаться. Буржуазное театроведение не признает тесной связи между жизнью и искусством и стремится даже там, где эта связь совершенно очевидна, отвергнуть ее во что бы то ни стало по тем или другим надуманным мотивам.

Типичным в этом роде является такое, например, заявление Иренео Санези, автора большой двухтомной монографии по

истории комедии в Италии: «Пульчинелла, как и Арлекин, и как почти все остальные маски комедии дель арте скорое имя, чем тип. Функции, им приписываемые, – соединять в себе и быть, так сказать, живым олицетворенным нравов и характеров того или другого города или того или другого народа – лишь видимые или по крайней мере более видимые, чем реальные». Автору очень не хочется признать правоту того положения, с которым он полемизирует, но он чувствует, что не прав в своем упорстве. На это указывает самый конец его заявления: «более видимые, чем реальные» и вставленное в начале коротенькое слово «почти», ограничивающее слова «все остальные маски». И Санези в этом мнении не одинок.

Мы понимаем, почему буржуазным историкам не хочется соглашаться с этим положением. Согласиться с ним, значит при анализе комедии дель арте как театрального организма признать наиболее важным в нем не форму, а существо, т. е. то, что связывает театр с современной ему действительностью. Поэтому никто из буржуазных историков не анализирует маски в связи с той исторической обстановкой, из которой они выросли. Мы попробуем это сделать.

## ПАНТАЛОНЕ

Венецианец со своим типичным диалектом. Старик купец, богатый, почти всегда скупой. Хворый и хилый, хромает, охает, кашляет, чихает, сморкается, болеет животом. Самоуверенный, но всегда одураченный. Считает себя умнее всех, но на каждом шагу становится жертвой чьих-нибудь проделок. Несмотря на годы и недуги, любит волочиться за женщинами, терпит неудачи, но остается неисправимым ловеласом. Костюм: красная куртка, красные обтянутые панталоны, желтые туфли с пряжками, красная шапочка, большой черный плащ. Маска землистого цвета, длинный, горбатый нос, седые усы, седая борода. Таков Панталоне.

Что социальная сатира завладела в конце XVI в. венецианским купцом, вполне понятно. В XII, XIII, XIV и даже XV в. никому не пришло бы в голову сделать из венецианского купца

комическую фигуру. В те времена, при Пьетро Орсеоло, при Энрико Дандоло, при Карло Зено, при Франческо Фоскари венецианский купец был фигурой энергичной, воинственной. На своих галерах он завоевывал Левант, обращал крестоносцев в своих наемников, устраивал раздел Византийской империи, заводил связи с мусульманами, пробирался в Черное и Азовское моря, находил дорогу в глубь Азии, своим золотом ковал цепь, связывавшую культуру Европы с культурой Востока. Он был полон жизни и боевого задора. Он был молод и смел. Он так же хорошо владел мечом, как весами и аршином, никогда не отступал перед врагом и умел грудью встречать опасность. Разумеется, в течение всего этого времени он продолжал оставаться жадным и хищным приобретателем, рыцарем наживы, но общего его облика, воинственного, открытого, смелого это не меняет. Венецианский купец XII–XV вв. сделал то, что крохотное население на группе лагунных островов выросло в огромную колониальную державу и сделалось самым сильным и самым устойчивым из итальянских государств.

В середине XV в. начался упадок. Турки завоевали Византию. Пал Константинополь. Торговля с Левантом оборвалась. Приходилось напрягать все силы, чтобы отстаивать владения в Архипелаге, в Ионийском море, на восточном берегу Адриатики. Испанцы открыли Америку. Португальцы нашли морской путь в Индию. Снабжение Европы восточными товарами перешло в другие руки. Полоса удачи кончилась безвозвратно. Начались банкротства. Богатства стали убывать. Дела пошли мелкие. Былой пыл угас. Смелость, размах, широкий почин, уверенность в собственных силах пропала. Венецианский купец составил.

Тут его и ухватила сатира своим острым когтем. Молодой, полный сил и энергии купец XIII и XIV вв., закованный в броню, с горящим взором, был для сатиры недосыгаем. Она обломала бы об него свои зубы. Старый, еще богатый, но уже лишенный былых источников непрерывного обогащения, и потому скупой, купец XVI в. сделался жертвой сатиры. Сначала она называла его по-другому: Маньифико, Мессер-Бенедетто, как в песенке Ласки, но потом присвоила имя Панталоне и обессмертила его, как комическую фигуру на театре.

Откуда произошло имя Панталоне? Об этом есть много гипотез, но ни под одной из них нет надежной научной почвы. Наиболее правдоподобна та из них, и которой лучше отражаются элементы социальной сатиры. Купцы XVI в., за неимением настоящих больших дел, тешили себя иллюзиями. Плавали по ближним морям, отыскивали крошечный островок или безлюдный берег, никому не принадлежавшие и никакого ни политического, ни торгового интереса не представлявшие, гордо водружали там знамя св. Марка с изображением льва и, вернувшись в Венецию, делали об этом пышный доклад Синьории или ее органам. Им объявляли благодарность, но все понимали, что эти оккупации ни для республики, ни для ее торговли ничего не дают. Таких купцов звали «водружателями льва» (т. е. знамени св. Марка), *pianta leoni*. Из *pianta leoni* постепенно получилось Панталоне. Другое объяснение выводит имя Панталоне из ходового христианского имени Панталеоне. Во всяком случае комическая фигура старого венецианского купца была окрещена.

В Панталоне много общечеловеческих черт. Богатый старик, скряга, похотливый не по летам, вечная жертва всяких проделок – тип старый, как мир. В греческом фарсе он звался *Pappos*; в ателланах, которые пересадили его на римскую почву, он стал зваться *Pappus* и тут же получил своего двойника в лице *Casna*’а. У Плавта и Теренция он выводится чуть ли не в каждой комедии. В новеллах, начиная от «Старых новелл» и кончая Банделло, он фигурирует несчетное количество раз. В итальянской художественной комедии от Биббены и Макиавелли до Джордано Бруно он постоянный предмет сатиры.

Для комедии дель арте характерно то, что своего комического старика она сделала венецианским купцом. Этим она показала свою социальную чуткость. И так как венецианский купец после XVI в. все мельчал, то Панталоне до конца не потерял своей жизненности. Он умер – в сказках Гоцци – накануне падения Венецианской республики. В комедии дель арте Панталоне выступает и холостым и семейным; иногда у него молодая жена, тогда он неминуемо бывает обманут; иногда жены у него нет, но есть сын или дочь, либо сын и дочь. Если у него дети, он старается устроить их судьбу по-своему, вопреки их склонностям, и интрига поэтому ведет к тому, чтобы дать молодым людям со-

единиться с любимыми. Панталоне при этом бывает вынужден, несмотря на свою скупость, раскошелиться и устроить детей прилично. Иногда интрига сложнее. Панталоне сам влюблен и девушку, которая отдала любовь другому, собственному сыну Панталоне или еще какому-нибудь молодому человеку. Нужно его обмануть и помочь влюбленным пожениться. Когда Панталоне убеждается в том, что он одурачен, он делает вид, что сам хотел того, с чем боролся в течение всей пьесы. Старик спасает свое ущемленное самолюбие. Если он влюблен, он старается показать, что он полон сил, пытается делать грациозные пируэты, скрывая подагру или ревматизм, но тут же с гримасою хватается за больную ногу или падает в кресло с жалобным стоном. Желание добиться любви поправившейся девушки у него вступает в борьбу со скупостью. Он тратит деньги на подарки и серенады и не замечает, как ловко пользуются этим другие. Он считает себя кладзем мудрости и жизненного опыта. Если он слышит где-нибудь пререкания, он сейчас же вмешивается в них, но его вмешательство немедленно превращает самый невинный спор и бурную ссору, и Панталоне не всегда выходит из нее с целыми боками. Вообще никому не достается столько колотушек, как Панталоне, и ни над кем интриги слуг не изощряются так победоносно, как над ним. Профессиональное естество Панталоне почти незаметно. Он не выступает как купец. Но его купеческий опыт часто помогает ему разглядеть некоторые чересчур прозрачные проделки Арлекина или еще кого-нибудь, особенно если тут замешаны деньги.

Маска не дает забыть, что Панталоне – купец, но настойчиво напоминает, что он такой купец, который уже погоды ни в делах хозяйственных, ни в делах общественных не делает. Поэтому она показывает его только как человека: тип создается из черт социально-бытовых, а не профессиональных.

Основные черты образа Панталоне были созданы, по видимому, актером труппы Джелози, Джулио Паскуати из Падуи, земляком Беолько. Его современники и преемники, Брага, Бенотти, Арриги, Тури, вносили в облик маски лишь изменения деталей. Если в труппе не было актера, владеющего венецианским диалектом, то старик называется по-другому: Кассандро, Уберто и т. п. Иногда ему придавались характерные черты дру-

гой местности. В Неаполе была популярна маска Панкрацио, il Bisceliese, жителя маленького города Бишельи в Апулии, где был характерный говор.

По основным типом масок этой группы был, конечно, Панталоне.

## ДОКТОР

Столь же естественно, как и венецианским купцом, социальная сатира комедии масок завладела болонским ученым.

Болонья, начиная с XII в., была центром учености и Италии. Ее университет был старейшим в Европе. Болонские юристы создали себе громкую славу грандиозной работой над приспособлением римского права к политическим, торговым. и гражданским отношениям средних веков. Ирнерий, Аккурсий и его ближайшие ученики считались светилами в области юриспруденции – и по заслугам. Они помогали Фридриху Барбароссе обосновать его теорию императорской власти. Они подвели юридический фундамент под новую полосу экономической эволюции, в которой торговля и кредит постепенно выдвигались на первый план. Они были окружены почетом в обществе, ибо они несли нужную, большую и ответственную работу. Во Флоренции с XII в. в числе семи старших городских корпораций, самых почетных и самых влиятельных, был цех юристов (*gindici e notai*). Их авторитет, их репутация, сознание общественной необходимости их деятельности сделали то, что юристы вплоть до XV в. стояли очень высоко в мнении общества. Конечно, социальный облик вмещал в себя и другие особенности. Они были в конечном счете слугами процесса первоначального накопления, но в глазах современников, которые не умели вглядываться в глубокое нутро общественного деятеля, эти особенности, поощрявшие эгоистическую хватку, заслонялись пользой, ими приносимой и всем видной. Позднее, когда работа болонских юристов была завершена, когда рецепция римского права<sup>2</sup> дала не-

---

<sup>2</sup> Рецепция римского права — возобновление в XIII в. и позднее изучение римских правовых источников с целью выработать юридиче-

обходимые для жизни результаты, сознание общественной важности, и общественной необходимости роли юристов стало ощущаться меньше и меньше. С ними вступили в победоносную борьбу гуманисты. Юристы стали часто объектами насмешки в новелле и в художественной комедии и в довершение всего обогатили очень популярной маскою комедию дель арте.

Что же произошло? Произошло то, что болонский юрист, как и венецианский купец, из фигуры передовой и ведущей превратился в фигуру комическую. Поток жизни обогнал его. Он уже перестал идти впереди общественной эволюции. Уже не он, а другие снабжали рвущуюся вперед жизнь лозунгами и идеалами. Он топтался на месте, бездарно и беспомощно. В науке, в которой он когда-то творил новое, он стал ремесленником. Социальная сатира не могла упустить такой благодарный объект, и комедия масок использовала его по-своему.

Само собою понятно, что Доктор в комедии дель арте сделан болонцем. В XVI в. Болонья продолжала оставаться важным университетским центром со старыми традициями. Но эти традиции от славных старых времен сохранили почти одни только голые формы. Жизнь отлетела от них. И все то, что было смешного в юристе вообще, в болонском юристе становилось еще более смешным из-за несоответствия между традиционными притязаниями и фактической бессодержательностью. Кроме того, Болонья славилась своим грубоватым, жестким диалектом, который при умелом подчеркивании давал такой комический эффект. Вот почему мантия болонского доктора, которую некогда прославляли Годофредусяи Бальдусы, появилась на подмостках театра итальянских комедиантов. В свое время она служила предметом почти благоговейного почитания. Теперь она должна была вызывать веселый смех.

Черная мантия ученого – главная принадлежность костюма Доктора. И вообще черный цвет – его цвет. Под мантией на нем черная куртка, черные короткие панталоны, черные чулки, черные туфли с черными бантами, черный кожаный пояс с мед-

---

скую основу для современных экономических, социальных и политических отношений.



ной пряжкой. На голове черная ермолка (Serratesta) и черная шляпа с огромными полями, приподнятыми с двух сторон. Эта черная симфония костюма слегка оживляется большим белым воротником, белыми манжетами и белым платком, заткнутым за пояс. Маска Доктора чаще всего покрывает только лоб и нос. Она тоже черная. Щеки, не покрытые маской, преувеличенно ярко нарумянены – указание на то, что Доктор всегда разгорячен вином или похотливыми мыслями.

Профессиональный момент в Докторе подчеркнут несколько больше, чем в Панталоне. Как и полагается болонскому уроженцу, Доктор чаще всего юрист: ученый или практик. Он сыплет латинскими тирадами, но перевирает их нещадно. У него в голове все спуталось: мифология, дигесты, Квинтилиан, Цицерон, поэты. Он путает трех Граций с тремя Парками, Ахиллеса с Геркулесом, в стих Горация вставляет слова латинской молитвы. Получается самая забавная мешанина, и то, что зритель способен понять и оценить комический эффект такой мешанины, показывает, что итальянская и французская средняя публика еще не совсем позабыла уроки гуманистов или начала проникаться вкусом к классицизму. Голова Доктора вмещает в себе довольно много обрывков учености. Но из нее вынут логический аппарат. Поэтому, когда содержимое этой странной головы начинает сыпаться в виде речи, построенной по всем правилам риторики, получается фейерверк прописных афоризмов, лишенных какой бы то ни было связи и самого элементарного смысла. Вот маленький образец его речей: «Флоренция – столица Тосканы; в Тоскане родилась красная речь; королем красной речи был Цицерон; Цицерон был сенатором в Риме; в Риме было двенадцать цезарей; двенадцать бывает месяцев в году; год делится на четыре времени года; четыре также стихии: воздух, вода, огонь, земля; землю пахут быками; быки имеют шкуру; шкура дубленая становится кожей; из кожи делают башмаки: башмаки надеваются на ноги; ноги служат для ходьбы; в ходьбе я споткнулся: споткнувшись, пришел сюда: пришел сюда, чтобы вас приветствовать».

Ничего нет удивительного, что Арлекин или Коломбина, перед которыми выкладываются такие плоды учености почетного Доктора, сначала слушают внимательно, потом начинают

проявлять признаки нетерпения и трясти головами, чтобы отогнать от себя назойливый град ученой бессмыслицы, и в конце концов обращаются в бегство, крича, что у них мигрень. Доктор, который преисполнен глубочайшего пиетета к своей собственной эрудиции, бросается вдогонку и, если ему удастся, ловит свою жертву, приводит ее назад и, держа за пуговицу или на какую-нибудь ленту, заставляет выслушать себя до конца. После этого он, довольный, удаляется, а жертва в изнеможении падает на землю в диких корчах или начинает иступленно биться головою о стену.

Если Доктор – практик и ведет чье-нибудь дело, горе тому, кто это дело ему поручил. Речь его на суде построена так, что противная сторона может ни о чем не волноваться. Суд, самый предубежденный, решит в ее пользу. Поэтому сценарии очень любили сцены суда. Доктор в качестве адвоката, судья со своими комическими атрибутами. Арлекин и Бригелла в качестве свидетелей, Панталоне и какой-нибудь Лелио или Леандро в качестве истца и ответчика – все это давало канву для самых забавных положений и диалогов. Речь Доктора была обыкновенно центром всей сцены, и эффект, производимый ею на других участников суда, заставлял публику хохотать до упаду.

Но Доктор иногда бывал не юристом, а врачом. При этом болонский диалект был необязателен. Тогда к его костюму прибавлялись принадлежности врача, прежде всего, огромная клистирная трубка. На сцене фигурировали ночные горшки, грязное белье, сыпались фантастические цитаты из Гиппократата и Галена, перевирались славные имена врачей из Илиады: Махаона и Подалирия; здоровый человек заболел благодаря медицинским советам Доктора; больной выздоравливал вопреки этим советам. И если никто не умирал, то только потому, что все успевали вовремя оценить меру учености доморощенного ученика Эскулапа.

Профессиональный момент в характере Доктора, так же как и в характере Панталоне, выдвигается наряду с его особенностями как человека. В этом отношении у него много общего с его венецианским товарищем. Так же, как и Панталоне, он старик. Так же, как тот, он богат, скуп и падок до женщин. Так же, как тот, он простоват, несмотря на свою ученость, и не воору-

жен ничем против интриг Бригеллы и проделок Арлекина. Одно только его качество подчеркнуто больше: он очень любит выпить. Его участь предрешена во всех сценариях: он фатально должен быть одурачен. Особенно забавны те сцены, где фигурируют и Панталоне и Доктор. У одного сын, у другого дочь, которые, разумеется, любят друг друга. Один из стариков сам хочет жениться на девушке, другой всячески ему в этом содействует. Слуги на стороне молодежи и помогают влюбленным разрушить козни отцов. Или иначе: Доктор и Панталоне почему-нибудь ненавидят один другого, а их дети друг в друга влюблены. Получается история Монтекки и Капулетти, забавно стилизованная и закапчивающаяся отнюдь не трагически. Задача маски Доктора – вкрасить в такие сценарии отдельные моменты своего профессионального облика и слить их с чертами своего человеческого характера. Маска Доктора поэтому считалась одной из трудных. Актер должен был быть образованным человеком, потому что только образованный человек мог создавать комические эффекты с обрывками знаний. И комбинация моментов профессионального и бытового требовала очень большого искусства и очень большой тонкости. Кроме того, актер должен был в совершенстве владеть болонским диалектом. Соединение всех этих качеств встречалось сравнительно редко. Вот почему маска Доктора была далеко, не во всех труппах.

Маску Доктора создавали многие актеры. Первоначальные ее контуры наметил комедиант из труппы Джелози Лодовико до Бьянки. Тип был пополнен талантливым актером Бернардино Ломбарди, который был драматургом. Образованный человек, он положил много трудов для того, чтобы довести образ до полного правдоподобия. Имя Ломбарди настолько связалось с маскою Доктора, что, когда в комедиях Гольдони фигурирует Доктор, он чаще всего носит фамилию Ломбарди. Большой популярностью пользовался уже к концу XVII в. Марк Антонио Романьези, который в иконографии Доктора оставил наиболее богатые следы.

## ДЗАНИ

Феодальная реакция в Италии привела к тому, что промышленность и кредитное дело во второй половине XVI в. стали быстро свертываться. Князьям было необходимо окружить свои не очень надежные престолы такой опорой, при которой они могли чувствовать себя более или менее прочно. Такую опору они видели в одном лишь дворянстве, ибо буржуазия с ее незабытыми антифеодальными традициями никакого доверия в них не вызывала. И князья, ориентируясь на аристократию, старались перетягивать на свою сторону буржуазные верхи общества. И буржуазия на это шла, она естественным ходом событий была вынуждена с начала XVI в. изымать капиталы из промышленности и кредитного дела, ставших уделом постоянных кризисов, и вкладывать их в землю: земельная рента не так высока, как прибыль в промышленном или банковом предприятии, но зато помещение капитала более верное и образ действий вполне «патриотический».

И промышленность сокращалась. Сокращалась и торговля. А это вело к тому, что на улицу выбрасывались массы рабочих. Это было особенно заметно на севере, в ломбардских, венецианских и тосканских городах. Куда было деваться рабочим? Только туда, где есть еще надежда как-нибудь устроиться. Торговля не так быстро ощущала последствия итальянского кризиса, и большие торговые города, совершавшие сделки европейского масштаба, могли давать занятия рабочим доков, арсеналов, выгрузочных и погрузочных операций. Поэтому тяга в такие большие порты, как Венеция, Генуя, Неаполь, скоро стала явлением обычным. Туда и потянулись жертвы безработицы.

Но дела в этих городах не стали лучше. Хорошо, если они не стали хуже. Местными ресурсами должны были кормиться местные трудящиеся. А нашествие безработных из внутренних областей заставляло их вступать в борьбу с неожиданной и сильной конкуренцией. Разумеется, отношения между местными и пришлыми рабочими не могли быть при таких условиях дружественными. Борьба приводила к прямым столкновениям. Городские люди – народ бывалый, пообтертый на карнавалах и

вкусивший какой-то культуры, – открыли огонь против конкурентов в виде насмешек литературного характера. Этот новый социальный фактор как бы освежил старую традицию.

Пришлые люди издревле являлись из деревни, и это давало мотивы для насмешек. Деревенские жители не могут равняться с городскими: город, разумеется, просвещеннее и культурнее. Сельские жители часто стилизуются сатирически. Мужик попадает сначала в карнавальные куплеты, потом в новеллу и в комедию дель арте. Он – крестьянин, а крестьянин для города с давних пор был объектом вышучивания. Достаточно вспомнить, как изображает крестьянина новелла. Там он часто или дурак, или, если он умный, – вор, мошенник и пройдоха. Новелла – типичное создание городской литературы, отвечавшее вкусам и настроениям горожан и находившееся под большим влиянием городских буржуазных слоев населения. А горожанин XIII–XV вв. по разным причинам имел споры с крестьянином. Между ними идет экономическая борьба, и так как литература – орудие культурного города, а не отсталой деревни, то она изображает крестьянина в смешном и неприглядном виде. Комедия масок по литературной линии идет от новеллы. И маски дзани в значительной мере являются стилизацией многочисленных типов крестьян в новелле.

Совершенно несомненно, что когда дзани попали впервые на сцену, они носили яркий отпечаток сатирического творчества. Это крестьяне, так же как и в новелле, либо окончательно глупые (Арлекин), либо умные, но преисполненные всяких противобщественных затей (Бригелла). Эволюция типа в дальнейшем сделала то, что Арлекин перестал быть непроходимым дураком, а Бригелла стал более тонок и не так полон злых козней. Этого, разумеется, требовали и условия сцены, и более утонченное представление о комическом эффекте. Но главное составлял дух оппозиции политическому порядку в Италии, который стремился перенести общественное сочувствие на представителей угнетенного класса. Испанское владычество в Ломбардии и Неаполитанском королевстве, давившее одинаково и город и деревню, сделало союзниками вчерашних противников. Вот почему наиболее популярные дзани, олицетворяющие победоносную интригу, чаще всего родом из Ломбардии (Бергамо, родина

Бригеллы и Арлекина) и из Неаполитанского королевства (Ачерра, родина Пульчинеллы). Театр XVI в. мог изображать по-другому классовую борьбу, но то, что он изображал, выводя дзани, несло в себе самые настоящие элементы классовой борьбы.

Сценарии предоставляют дзани вести активную интригу, в противоположность Панталоне, Доктору и вообще старикам, которые являются носителями пассивного комизма.

Названий для дзани много десятков, но среди типичных масок дзани немного. На севере на первом месте по завоеванной ими популярности стоят Бригелла и Арлекин. Оба они уроженцы Бергамо и говорят на отрывистом, односложном, съедающем окончание, бергамасском диалекте. Бригелла – житель нагорья, Арлекин – уроженец равнин. Первоначально они звались просто «дзани», без уточнения в именах, как Ганасса и Симоне да Болонья. Почему их родиной оказался Бергамо? «Прикрепление» к таким городам, как Бергамо, Ачерра или Кови, объясняется близостью создателей комедии дель арте к той действительности, которая была их учителем и первый, самый плодотворный период их работы.

Бергамо до феодальной реакции был одним из крупных промышленных центров Ломбардии. По мере свертывания ломбардской промышленности жители Бергамо, легко находившие раньше работу у себя дома, стали разбредаться по Италии. Они выбирали такие города, где была надежда найти работу. И мы находим следы их пребывания в очень многих местах. Нетрудно собрать в современной литературе целый ряд свидетельств, указывающих на то, что бергамасцы устраиваются всюду, где находят хотя бы ничтожно оплачиваемую работу. Чернорабочими (факинами) в Италии в это время являются почти сплошь бергамасцы. Ариосто рассказывает в своих сатирах, что когда его патрон, распутный кардинал Ипполито д'Эсте, заставлял его дожидаться своего возвращения, ему случалось досидеть до утра и слышать, как на улице бергамасцы принимаются за свою работу. В комедии Аретино «Таланта» есть сценка, где слуга одного из действующих лиц, чтобы внушить к себе доверие, выдает себя за бергамасца, ибо они считались самыми точными исполнителями черной работы. И у Гарцони мы находим штри-

хи, характеризующие карнавальных факинов до их переселения на сцену и превращения в комедиантов-дзани: «Они чернят одежду, руки, лица и все, что с ними, ибо таскают на плечах тяжелые мешки с углем, черные и бесформенные»... «А говорят они так, что дзани в комедии присвоили себе их язык на потеху всей компании». Но наиболее полную характеристику бергамасцев мы находим в одной из новелл Маттео Банделло, писателя второй половины XVI в., наблюдательного, осведомленного и вдумчивого, хорошо разбиравшегося в деталях общественного кризиса, породившего запутанные и смешные авантюры бергамасцев.

«Из восьми бергамасцев, – рассказывает Банделло, – пятеро отправляются странствовать по миру, зарабатывая потом и кровью сколько смогут. Они всячески сокращают расходы на еду и одежду, когда приходится оплачивать то и другое самим, но зато, когда живут у других, жрут, как хорошие волки. И я готов поклясться, что нет на свете такого отдаленного уголка, где нельзя бы было найти бергамасца, чем-нибудь промышляющего. Они часто прикидываются шутами, хотя это их кормит плохо, а чтобы добиться своих целей, они готовы сносить тысячи обид и жадны к деньгам больше, чем медведь к меду... Они большей частью подозрительны, завистливы, упрямы, готовы затеять драку и ссору по всякому поводу: они доносчики, ябедники и всегда полны новых затей. Пороков и недостатков у них так много, что один из них испортил бы любого человека, хотя бы он был наделен лучшими качествами... Задевают они окружающих походя и устраивают над всеми всевозможные проделки. Назойливы они, как мухи осенью, и никогда хозяин не может поговорить с кем-нибудь по секрету, чтобы они не совали носа в разговор. Они вмешиваются в него и отвечают за всех, как им вздумается».

Характеристика Банделло, вероятно, раздувает грехи бергамасцев и несомненно окарикатуривает тип. Но кое-что в словах новеллиста и достоверно. Иначе он не решился бы предавать гласности такой яркий коллективный портрет. Мы можем верить многому. Бергамасцы оказываются более или менее вездесущими по всей Италии. Они успели прославиться плохим характером, что, по-видимому, не очень мешало их репутации

трудолюбивых и добросовестных работников, которая за ними укрепилась. В комедию дель арте они перешли с общим названием «дзани». Это слово – бергамасское и венецианское произношение имени Джованни. Русским его эквивалентом было бы просто «Ванька».

Как маски, дзани чаще всего зовутся «слугами», но это название чисто условное. «Слуги» могли не быть, а вначале просто и не были слугами. Слугами они стали, когда более или менее твердо кристаллизовалась архитектоника комедии дель арте. Вначале же они были, как и полагалось по их социальному статусу, крестьянами. На них была крестьянская одежда, которая лишь с течением времени начала стилизоваться под некое подобие ливреи. Много в этом вопросе напутала чрезмерная ученость буржуазных историков комедии дель арте. Они нашли, что в римских народных представлениях были типы слуг, которые назывались *Saniones*, и немедленно сблизили это слово со словом *Zanni*, что не имело решительно никакого основания.

В характеристике обоих дзани, которая далеко не всегда замечается буржуазными историками, а если замечается, то ведет за собой туманные толкования, имеется одна особенность: им чуждо холуйство. Его нет ни у того, ни у другого. Даже у второго, когда оно проявляется, то это чаще всего маскировка, либо инстинктивно наивная, либо откровенно хитрая. Дзани не пресмыкаются. У них есть свое достоинство. Они терпят побои, но внутренне не сдаются. Отмечая этот факт, один из историков комедии дель арте, Марио Апполонио, в книге «История комедии дель арте» сопровождает его следующим глубокомысленным рассуждением: «Этот отпор, не очень лукавый, не вполне бессознательный, хотя и придает вес карикатуре на хозяина, не разрешает себе полной свободы сатиры. Веселая аудитория – всегда аудитория молодая, и молодые хозяева терпят насмешку над хозяином лишь потому, что он старый. Таким образом, комический дуэт слуги и хозяина – старого, наделенного легкими характеристиками: скупой, педант, ворчун, *laudator temporis acti*<sup>3</sup>, горациевой формулы, – проходит через смену социальных форм и случайных обусловленностей. Его простота, его жиз-

---

<sup>3</sup> Хранитель старого времени.



ненность, серьезность комического освобождения, глубокий смысл распределительной справедливости, вдохновляющий и оправдывающий его, делают его живым и вечным. Он лежит в основе первых комедийных представлений. От него идет комедия дель арте».

Это вычурная формула «классовой борьбы» в истолковании буржуазного театроведения, очень типичная для автора, является некоторым «научным открытием». Классовая борьба, в которой на одной стороне стоят молодые слуги, а на другой стороне – старые хозяева, призвана объяснить социальную основу комедии дель арте. Мы привели ее как курьез, как заумную попытку игнорирования и «простоты» и «жизненности» того круга явлений, который отражает в комедии дель арте порождающие ее социальные отношения. Ибо дзани пришли на сцену нового театра как представители трудящегося народа, недовольного своим положением. Поставленные лицом к лицу с хозяевами, они не разбирают ни старых, ни молодых. Они борются против социальных отношений, которые их угнетают, и отражение этой борьбы выплеснуто на подмостки театра. Там она показана в рамках театральной условности, но понимать, что это – борьба, может всякий, не привлекая для этого таких надуманных «обусловленностей», как «серьезность комического освобождения» или «смысл распределительной справедливости». Дело идет просто о классовом антагонизме, который маски дзани совершенно определенно выражают. Театр пользуется для этого теми способами показа, какие ему в это время доступны. И то, что он показывает, несет в себе подлинную классовую определенность. Ибо, бродя по закоулкам Венеции, по ее рынкам, вокруг ее Арсенала, проталкиваясь мимо прилавков, с которых раздавались возгласы карнавальных зазывал, можно было видеть сколько угодно людей, олицетворяющих недовольство и готовых вести борьбу за достойное человека существование. Перенесенные на сцену, они стали называться «дзани». Их двое: первый и второй. Позднее они станут называться: первый – Бригелла, Бельтрамо, Буффетто, второй – Арлекин и его многочисленные разновидности. Они земляки, оба из Бергамо, но по характеру разные.

## БРИГЕЛЛА

Его крестьянская одежда такая же, как на всех почти дзани: белая полотняная блуза, такие же панталоны, длинные на-выпуск, белый плащ, белая шапочка, желтые кожаные башмаки, такой же пояс, белые чулки. За поясом кинжал, иногда деревянный, чаще настоящий. У пояса кожаный кошель. Плащ, блуза, панталоны, шапочка обшиты зелеными галунами – легкая стилизация ливреи, прибавленная позднее. Маска – волосатая, темного цвета с черными усами и черной, торчащей во все стороны бородой.

Бригелла – первый из дзани, в то время как Арлекин второй. Это деление совершенно каноническое. Каждый из них – на свой образец. Горные жители умны, хитры, злы; долинные – наивны, простоваты, веселы. Это – непререкаемое наблюдение итальянского горожанина. Оно определило облик обоих дзани в комедии дель арте.

Вначале Бригелла являл собою тип умного крестьянина, каким изображала его новелла, но еще более сгущенный. Он не только ловок и изворотлив. Он себе на уме и чувствует себя как бы на боевом посту в жизненной борьбе. Он никому ничего не простит, и он умеет ненавидеть. Недаром ему дан кинжал с роговой рукояткой. Если он уверен в безнаказанности, он не задумается пустить в ход это свое оружие. Его опасно обидеть. Он злопамятен и нелегко прощает палочные удары, которые ему попадают по его маленькому положению. Когда нужно сплести интригу, Бригелла тут как тут. Никто не оборудует ее с такой тонкостью. Его голова богата на всякую выдумку. Он никогда не станет орудием. Напротив, всех, даже кому он служит, он сумеет сделать своим орудием. Он знает, с кем и как нужно разговаривать. Язык у него подвешен отлично. Приспособляться к положению он великий мастер. Развязный с женщинами, наглый со стариками, храбрый с трусом, – он готов наружно пресмыкаться перед всяким, чью силу он чувствует. Крикливый и многоречивый всегда – его отец, оказывается, был нем и завещал ему неиспользованный капитал слов и речей, который нужно израсходовать, – он умеет, когда нужно, говорить самым вкрад-

чивым голосом медоточивые речи. Искусство льстить у него такое же оружие, как и фанфаронада, как и кинжал, и он знает, где чем пользоваться. Он не верит ни в бога, ни в черта, любит золото, вино, женщин, боится только одного – веревки, на которой его когда-нибудь повесят за все его художества. Если господин хорошо ему платит, Бригелла будет верно служить ему, но только в меру того, что получает, не больше. Он презирает слуг, преданных хозяину искренне. Любовь к хозяину – чепуха. Существуют договорные отношения. Если бы Бригелла знал латынь, как Доктор, он говорил бы: *do ut des*<sup>4</sup>. В то не вполне. Где можно пожить за счет хозяина, Бригелла не задумывается. Если у него хозяина нет, Бригелла работает па свой риск и страх, и когти у него тогда еще острее. Он берет свое добро там, где его находит, не ломая себе голову над глубоким анализом понятия собственности. Что значит украсть? Это значит найти вещь прежде, чем ее потерял тот, кому она принадлежала. Что такое краденое добро? Это вещь, которую наследуют прежде, чем умер ее владелец. Что за беда, если бедный человек, одаренный некоторой ловкостью, даст свободу двум-трем пленным кошелькам или часам. Нужно ведь как-нибудь бороться из-за куска хлеба и из-за свежего белья. И то ведь его рубашка стала чем-то похожим на рыцарский роман: она полна странствующими паладинами.

Таков Бригелла по первоначалу. Мрачный шут и опасный нигилист. Потом он становится не таким злым, более мягким и веселым. Кинжал заменяется безобидной палкой. Призрак веревки перестает пугать. Правда, ему и везет меньше, но он принимает это без больших жалоб па судьбу. Нужды нет, что долги заставляют его превратиться в звезду, ибо он показывается только ночью, чтобы не попасться на глаза кредиторам. И он так же неистощим на выдумки. Его многочисленное потомство – веселые и изобретательные слуги Лопе де Вега, Шекспира и Мольера – народ совсем не мрачный. Скапен – его прямое перевоплощение, и сам Фигаро не более как один из его правнуков или праправнуков.

---

<sup>4</sup> «Даю, чтобы получить столько же».

Маска Бригеллы – одна из самых ответственных и трудных. Он должен завязывать и развязывать узел интриги, запутывать и распутывать извилистую нить сюжета, быть смешным, играя на острых положениях, быть скорым на ответ, на хитрую проделку, на крепкое слово. Он должен знать отлично сценарий, и, устраивая свои лацци, отрывающие внимание публики от основной нити сюжета, быть всегда наготове, чтобы вернуть зрителя к сюжетной интриге, составляющей существо пьесы. Он должен уметь играть по крайней мере на гитаре и уметь проделывать элементарные акробатические трюки.

Маска первого дзани появилась, несомненно, очень рано, хотя имя Бригеллы приурочивается к ней не сразу. В картине Порбуса, о которой будет речь ниже, фигурирует дзани, пристающий к Фантеске. У него все признаки Бригеллы. Следовательно, такая маска входила уже в труппу Ганассы, игравшей во Франции в 1571 г. И в это же время в других труппах маску первого дзани исполнял Джованни Пелезини по прозвищу Педролино. Но наиболее знаменитые первые дзани появились позднее. Это были, во-первых, Пикколо Барбьери – Бельтрамо, известный нам как автор красноречивой апологии актерского дела. Он входил в разное время и в труппу Конфеденти и в труппу Джеджи. Об его игре сохранились многочисленные воспоминания современников. Гораздо меньше сведений осталось у нас о другом славном первом дзани: Карло Канту, по прозвищу Буффетто. Это был, по-видимому, очень яркий актер с интересной биографией, но неясным артистическим обликом. За него вышла замуж, овдовев после первого мужа, мать Доменико Бьянколелли, и именно Канту воспитал и посвятил театру этого замечательнейшего актера. Прекрасным первым дзани были Франческо Габриэли – Скапино: его обессмертил Калло.

Ни одна из этих масок не пережила комедии дель арте. Совсем по-другому сложилась судьба второго из северных дзани.

## АРЛЕКИН

Арлекин – второй дзани. Главное его отличие от Бригеллы даже не в характере, которым театр наделяет его. Арлекин, в противоположность Бригелле, не так умен, не так коварен, не так зол, не так изворотлив. Он весел и наивен, в нем много непосредственности и какой-то забавной беспомощности. Но это не все. Арлекин как бы витает над действительностью, несмотря на то, что он по-настоящему живой образ и в бытовом и в социальном отношении. Бригелла хорошо умеет освоиться с положением всяких дел в своем ближайшем окружении и извлечь пользу, где можно. Арлекин не умеет подойти к действительности так, как этого требует его собственный интерес. И это – главная причина тех колотушек, которые он от действительности, в разных ее проявлениях, получает. Говоря проще, Бригелла умеет все взвесить и наметить свои ходы. Арлекин ничего не взвешивает. Он действует наугад, по вдохновению, почти всегда нескладному, делает второй шаг, не сделавши первого, за что и платится постоянно. Но он не утрачивает веселости светлого, наивного взгляда на вещи. Бригеллу актер должен играть так, чтобы вызывать восхищение его ловкостью, Арлекина – так, чтобы вызвать сочувствие к его смешным невзгодам и ребяческим горестям.

Каким образом крестьянский паренек оказался стилизованным именно в таких красках? И откуда он получил свое имя? Одним из первых создателей маски Арлекина – он еще не носил этого имени, а звался просто дзани – был, не кто иной, как Альберто Назелли, известный нам дзани Ганасса, один из первых пропагандистов мастерства нового театра за пределами Италии. В труппе Джелози (Gelosi) маску Арлекина играл Симоне да Болонья, но и он не носил еще имени Арлекина. Первым актером, который твердо дал маске это имя, был Тристано Мартинелли. Где он его нашел?

Оно появилось в несколько иной транскрипции совсем не в театре, а во французских inferнальных легендах, несомненно, до 1100 г., т. е. без малого за полтысячелетия до появления комедии масок, и в этой транскрипции читалось как Эллекен. Эллекен в средневековой адской иерархии занимал одно из очень

видных мест как предводитель сонма дьяволов. Вместе с ним они составляли нечто вроде штата «дикой охоты», т. е. носились над землей, производя всякие бесчинства над людьми. Мимоходом имя Эллекен прозвучало в одном из ранних театральных произведений Франции, «Игре в беседке» арраского трувера Адама де ла Аль, во второй половине XIII в. Не очень ясен путь, который привел прозвание Эллекена или уже Арлекина, снизив бесконечно функции его носителя, на буффонную сцену комедии дель арте, под буффонную маску второго дзани.

Конечно, Эллекен, вождь «дикой охоты», как адский чин нес на себе трагическую, а не комическую окраску, и потребовались века, чтобы облик его, постепенно мельчая, стал под стать Арлекину. Какой путь проделало имя? Едва ли оно попало в Италию еще в средние века и оттуда в новом значении, вместе с комедией дель арте, вновь вернулось во Францию: лингвисты считают такую кривую неприемлемой по языковым соображениям.

Прежде чем попасть в компанию итальянских комедиантов, это создание мрачной фантазии средневековых людей, родственное мистерийным дьяволам и сонму дантовых чертей, вооруженных вилами – среди них ведь тоже ярится против грешников демон по имени Аликино – Арлекин соприкоснулся с ранними формами театральных представлений до своего, так сказать, официального выступления: в мистериях, где он был бесом и мучил грешников в аду. Второй дзани, крестьянский парень из-под Бергамо, веселый, наивный и неудачливый, получил в наследство от средневекового дьявола какие-то оборвыши адской ливреи. Она успела потрепаться за эти пять столетий, лохматая шкура расплзлась, разлезлась в клочья и осталась где-то на пыльных каменистых дорогах, по которым бродили в средние века гистрионы всех наций. От нее осталась только волосатая маска с шишкой, напоминавшей о том, что на голове исконного носителя имени были рожки, полагавшиеся по штату адскому чипу.

Где же был окрещен в это бесовское имя, которому суждено было приобрести такую популярность, бергамасский мужичок? Скорее всего, все-таки в Париже, где Тристано Мартинелли решил сделать это имя своей театральной кличкой. Этот

комедиант, прежде чем попасть на положение одного из членов придворной труппы герцога Мантуанского, долго странствовал, вместе со своим старшим братом Друзиано, за рубежами Италии, побывал в Испании, где мог подобрать кое-что от свежих воспоминаний о Ганассе, что несомненно обогатило его маску, и, быть может, даже в Англии. Во Франции его гастроли начались одновременно с появлением на престоле второй жены Генриха IV, Марии Медичи. Тристано Мартинелли был ее любимцем. Он играл при французском дворе вплоть до двадцатых годов XVII в.

От Тристано Мартинелли началась европейская слава Арлекина, ибо он прочно соединил это бесовское имя с маской бергамасского дзани. Но от него же пошло и вырождение этой славной маски.

Первые дзани были масками, воспроизводящими живые социальные типы. Они были строго реалистичны. Эта печать реализма сохранялась еще в ранних заграничных гастролях и находила свое выражение в костюме второго дзани. На нем была крестьянская рубаха и длинные панталоны, то и другое из грубой белой материи, но обшитые многочисленными разноцветными лоскутами. Они должны были изображать заплата и символизировать крайнюю бедность дзани. На голове у него была шапочка, украшенная заячьим хвостиком: указание, что обладатель ее был таким же трусом, как и зверек, хвост которого перешел на его головной убор. Облаченный в такой костюм, дзани не мог отойти от реалистического, бытового и социального, рисунка и, худо ли, хорошо ли, изображал крестьянского парня. И итальянская публика так на него и смотрела, зная, что он родом из-под Бергамо и что ему полагается быть таким, каким молва ославила бергамасского крестьянина равнинных районов.

Мартинелли и его последователи в частых и длительных гастролях в Париже стали разрабатывать образ этой маски уже для французской публики, притом аристократической, близкой к придворным кругам. В этих условиях маска стала подвергаться отвлеченно-театральной стилизации, в процессе которой произошел отрыв от национального итальянского быта и от социальных особенностей, характеризовавших бергамасско-

венцианского крестьянина. В этом отношении очень много сделал, завоевывая себе громкую славу и завершая отрыв маски от родной почвы, знаменитый Доменико Бьянколелли. Его Арлекин был настолько далек от исконной маски дзани, что у него не мог сохраниться и исконный крестьянский костюм. Он тоже оказался стилизованным. Теперь это был пестрый, сшитый из разноцветных, геометрически правильных лоскутков в форме треугольников и ромбиков костюм, плотно облегающий невысокую стройную фигуру комедианта. Его черная маска лишилась почти совсем волосяного покрова. Французы называли его без затей и по-своему: Доминик.

Бьянколелли умер сравнительно молодым, но игра его была настолько замечательна, что маска Арлекина уже никогда не могла вернуть себе национальных итальянских особенностей. У последующих арлекинов она осталась такой же отвлеченно-стилизованной, какой сделал ее Бьянколелли.

Созданный Доменико Арлекин стал наиболее славным выразителем старой маски. Доменико отбросил многое, что было особенно типично для первых исполнителей маски второго дзани. Напротив, он соединил в созданной им маске многие черты как первого, так и второго дзани. Он сохранил Арлекину его веселость, его чудесную наивность, но присоединил к этим качествам умение выворачиваться из неприятных положений, а также ловкость в достижении целей. И, кроме того, сделал его влюбчивым и очень настойчивым в проявлении своих любовных чувств.

Преемники Доменико, Эварист Герарди и следующие, сохранили все особенности образа, им созданного. И те арлекины, которые играли в Италии в последние десятилетия XVII и в первой половине XVIII в., разрабатывали свои маски, не приближая их к исконным итальянским чертам, а воспроизводя тот образ, который был создан Доменико.

Маска Арлекина не всегда носила имя Арлекина. Вариаций этого имени было очень много. Существуют даже стишки, в которых двенадцать строк, где каждая включает имена двух масок, отклоняющихся от маски Арлекина лишь постольку, поскольку это определялось местными, в частности, диалектальными, особенностями. В их число имеются: Труфальдино, про-



славленный Антонио Сакки, Пасквино, Табарино, Граделлино, Меццетино (знаменитый Мецетин, не раз популяризированный на картинах Ватто и Ланкре), Траканьино, Фрителлино, созданный Пьером Мариа Чеккини. О каждой из этих масок можно было бы говорить много, характеризуя индивидуальность и игру крупных актеров, по основной образ более или менее единый.

На маске Арлекина, слой за слоем, накладывались краски, созданные мастерством целой плеяды очень крупных актеров: Симоне да Болонья, Ганассы, Мартинелли, Бьянколелли, Гарарди, не говоря уже о других менее выдающихся, но, тем не менее оставлявших на образе этого деревенского парня то ту, то другую удачно найденную черту. Потому так богато оказалось наследие Арлекина и во Франции и в Италии. Была, однако, значительная разница в том, как жил, Арлекин на французской сцене и как – на итальянской.

Во Франции, в той драматургии, которая поставила репертуар для театров итальянской комедии и других театров, в драматургии Нолана де Фотувилля, Дюфрени, Реньяра, Мариво Арлекин жил как сценический образ вольной жизнью по капризу своих создателей и еще больше своей публики, теряя народные черты, теряя реалистическую сердцевину и стилизуясь согласно вкусам, складывавшимся в упадочной атмосфере рококо.

В Италии, напротив, в реалистический массив драматургии Гольдони Арлекин, как и другие маски, получил доступ в результате своеобразного компромисса. Гольдони желал вернуть своим персонажам реалистическую сущность, утраченную ими в период упадка комедии дель арте. Поэтому он принимал маски как бы в перековку и старался вдохнуть в них подлинную жизнь, отражавшую картину современного ему общества. А оно находилось в процессе классовой борьбы и плодотворного роста. Гольдони удерживал маски нехотя, уступая упадочной консервативной настроенности своей венецианской публики, твердо зная, что в условиях времени невозможно сделать из масок живых людей. Но, сохраняя имя, он находил для его носителя место в той или другой социальной ячейке и придавал ему реалистически убедительный характер. Маска Арлекина не мешала арлекинам Гольдони быть живыми людьми. Такой Арлекин, например, который фигурирует в комедии «Феодал», чувствует

себя великолепно в роли слуги деревенского совета. И все-таки Гольдони от масок отказался, как только получил возможность. Тогда они постепенно исчезли из драматургии большого стиля. Во Франции Арлекин жил еще некоторое время в возрожденной Луиджи Риккони Итальянской комедии, жеманно проходя по комедиям Мариво и постепенно превращаясь в чисто французский сценический образ.

Крестьянский паренек из-под Бергамо прожил на сцене насыщенной жизнью больше двух веков. Аренами его воплощенный были, главным образом, Италия, а затем Франция. Но он не остался чужд и сценическому искусству других стран. Когда Германия стала выходить постепенно из политического и культурного хаоса после Тридцатилетней войны и у нее в тот момент не хватало полноты творческих сил для создания собственного театра, она, сооружая постепенно остов своего национального театра, лихорадочно пересаживала на свою почву достижения театров других народов. И тут, наряду с созданиями английской и французской драматургии, переваливая через Альпы с юга, пришла комедия дель арте со своими масками. Среди них на первом месте был Арлекин, который первоначально сохранял свое итальянское обличье, но постепенно национализировался, принимая образы более привычные для немецкого народа разных общественных слоев, и стал называться, иногда сохраняя свой национальный костюм, а иногда меняя его на немецкий, то Гансом Вурстом, то Никелем Гаринтом. Он сделался настолько популярным на немецкой сцене, что в XVIII в. потребовалось, для освобождения от засилья арлекинов всех национальностей, предать его чучело всенародному сожжению на сцене театра Каролины Нейбер. Да и то люди, умевшие здраво судить о театральных делах и прежде всего великий Лессинг, относились к арлекинам всех наименований без всякого предубеждения и, наоборот, приветствовали в них представителей реалистического отражения жизни в борьбе с условностями французского классицизма. А несколько раньше Арлекин вдохновил замечательного австрийского комедианта Страницкого, который приспособил его маску к национальным особенностям своей родины и, придав ему некоторые детали тирольского костюма, создал тип веселого зальцбургского крестьянина.

Арлекин сделал свое дело и мог с честью уйти с большой сцены. Однако популярность его оказалась так велика, что он продолжает в середине XX в. с подмостков маленьких театров своей родины делать то дело, которое он так хорошо начал в XVI в. П.А.Павленко в своих «Итальянских впечатлениях»<sup>5</sup> рассказывает, что ему пришлось вести со знакомыми разговор о том, как Ватикан боится всяких народных выступлений на театре и пытается с ними бороться при помощи отлучений. В разговоре участвует некий католический священник. Кто-то из собеседников говорит: «Арлекина тоже, по-моему, отлучили». – «Арлекина! – подхватил священник. – Отлучены все актеры, игравшие, играющие или собирающиеся играть Арлекина». Таким образом, маска бергамасского второго дзани, причинявшая столько хлопот дельцам католической реакции в XVI в., и сейчас еще заставляет нервничать столь-же сердитую католическую реакцию – ватикано-американскую.

Такая славная концовка стала возможной только потому, что старые маски продолжают на родине свой век в окружении полного жизни диалектального театра.

## ФАНТЕСКА

Фантеска или Серветта значит – служанка. Но маска первоначально, так же как и маска всех дзани, могла не быть и часто фактически не была служанкой. В той галерее образов, где Фантеска родилась, в фарсе, в театре Беолько, она имеет свое определенное социальное лицо. Она – крестьянка. Многочисленные крестьянские девушки и женщины фарсов: Фьямметта, Носнола, Паскуэлла, Спинетта, или те же персонажи Беолько: Бетта или Беттия, Джитта, Беза – все крестьянки. Они думают, чувствуют и действуют по-крестьянски. И нет ничего удивительного, что образ, уже после того как выдохлись фарсы, а Беолько сошел со сцены, перекочевал из Падуи в Бергамо на родину – тоже крестьянскую – обоих северных дзани. Получилось некое естественное сближение, не выходящее из театрального

---

<sup>5</sup> Новый мир, 1951, N2.

круга. Когда в труппе Джелози появилась Сильвия Ронкальи под именем Франчески из Бергамо, естественная традиция как бы закрепилась. Среди персонажей комедии дель арте появилась женская параллель к обоим дзани, и этот факт, так же как и появление самих дзани, фиксировал процессы, происходящие в действительности.

Хозяйственный кризис второй половины XVI в. выгонял из деревни в города в поисках заработка не только мужчин, но и женщин. И вполне понятно, что, попадая в городскую обстановку, женщины чувствовали себя гораздо более беспомощными, чем мужчины. Они терялись в непривычной для них суматохе большого города и не знали, куда им приложить свои силы, чтобы заработать кусок хлеба. И эта растерянность крестьянки, попавшей, в город, стилизовалась в первых образах крестьянской девушки или крестьянской женщины с тем же сатирическим уклоном, как и образы дзани. Фантеска выступала на сцене, как Арлекин в юбке, как деревенская дуреха, беспрестанно становившаяся жертвой своей наивности. Маска подчеркивает, что Фантеска не хочет идти по торной дорожке, где мимолетные радости превращают девушку в куртизанку. Она хочет оставаться честной и вести борьбу за жизнь, не утрачивая честности и к тому же не теряя хорошего настроения и веселого нрава.

Но это было только начало. У театра свои требования, и маска не могла удерживаться в такой стилизации долгое время, ибо женский образ должен был развернуть черты, дающие полноту женских ощущений, женских чувствований. Пока Фантеска жила на сцене как тип родной итальянской земли, ее крестьянская природа не складывалась сколько-нибудь заметно и мало осложнялась чертами, крестьянке не свойственными. Но когда театр попал за границу и предстал перед французской публикой, перед зрительным залом другого социального состава, актрисам, воплощавшим образ Серветты, пришлось подумать о психологическом обогащении его, таком, которое уже не считается с крестьянской природой исконной маски.

Если Франческина, созданная Сильвией Ронкальи, еще не могла забыть о первоначальном бытовом рисунке образа, то чем чаще появлялись на сцене новые носительницы маски, тем больше выступали новые, некрестьянские, психологические де-

тали. Притом эти детали уже складывались под влиянием зрителей, как черты женщины, рожденной не под итальянским небом. Фантеска офранцузивалась и постепенно приобретала городской облик. С точки зрения требований сцены и вкусов аристократического общества, составлявшего основную часть публики комедии дель арте, это было естественно.

С течением времени требования сцены, особенно французской, не считавшейся с национальными особенностями образа, привели к тому, что маска как бы раздвоилась. В одних и тех же сценариях стали появляться две Фантески, одна постарше, другая помоложе. Та, которая постарше, часто бывала замужем с самого начала представления, а молодая становилась активным орудием интриги. Так появилось имя Коломбина. Первой ее носительницей была одна из самых старших актрис семейства Бьянколелли – Тереза в 1560 г. В семье сохранился ее портрет, изображающий ее с корзинкой в руках, в которой две голубки. Эти голубки были как бы гербом актрисы и объясняли наименование маски: по-итальянски *la colomba* значит – голубка. Но самую знаменитую Коломбиною была внучка Терезы – Катерина Бьянколелли, дочь Доменико. Хроника комедии дель арте полна воспоминаний и рассказов об игре этой маленькой, смуглой, веселой, зажигательно-талантливой актрисы. Она была не последней Коломбиною в семье. Это же имя носила ее дочь. А когда семья Бьянколелли перестала выдвигать на сцену Коломбин, имя перешло к другим актрисам и до сих пор не исчезло окончательно с маленьких сцен в Италии, где еще играют странствующие труппы.

Другие популярные маски Фантески зовутся в разных сценариях Кораллинами, Змеральдинами, Арджентинами и многими другими именами, которые сохранялись в числе действующих лиц не только комедий Гольдони, но и позднейших итальянских драматургов. У них естественным образом тенденция построения образа Фантески совершенно противоположная той, которую он переживал во Франции. Гольдони и его преемники, продолжавшие его реалистическую линию, стремились вернуть Фантеске подлинные черты итальянского характера, но, разумеется, не XVI в., а XVIII в. и позже. В то время как во Франции на сцене Итальянской комедии и у Мариво от иско-

ной итальянской Фантески осталось только имя, а сама она превратилась в типичную французскую субретку, в Италии она обрела вновь свои национальные черты, с замечательной яркостью сказавшиеся в Мирандолине из «Трактирщицы» Гольдони.

## КОВИЕЛЛО

Ковиелло – первый дзани среди неаполитанских масок. Он – южная параллель Бригеллы. Современники, особенно те, которые либо работали в театре, либо были к нему близки с самого начала, проводили различие между северными и южными масками. Для них «ломбардские» маски и «неаполитанские» строго различались. Это различие ощущалось в обоих концах итальянского полуострова. Приоритет севера в истории комедии дель арте был для всех бесспорным. И северные комедианты воспользовались этим для того, чтобы с самого начала создать искусственные преимущества для своих масок. Это признавали те из теоретиков и историков комедии дель арте, которые хотели сохранить беспристрастие в оценках северных и южных комедиантов. Одни из крупнейших актеров первой четверти XVII в. Пьер Марии Чеккини, на сцене Фрителлино, в книге «Плоды современных комедий и сонеты их исполнителям» (1628) говорит о том, как показывались северными комедиантами на сцене образы южан. Чеккини был родом из Феррары, но это не мешало ему видеть и критиковать недостатки северных комедиантов. «Среди наших ломбардских актеров, – говорит он, – рассыпаны различные образы, сделанные под неаполитанцев, но так как сами актеры – не неаполитанцы, то они не могут играть так, как свойственно уроженцам юга. У них искажается и язык, и манеры, и разговоры, присущие югу. Остаются только имена: Ковиолло, Кола, Паскуариолло и другие. Их заставляют действовать на сцене так, что извращается жизнь, вносится бесстыдство в танцы, непристойность в жесты и в результате получают люди, которые не заслуживают ничего, кроме тюрьмы».

Южные образы в северных спектаклях естественно не могли принадлежать к лучшим достижениям сценического искусства комедии дель арте. В них сатира осуществлялась без подлинного знания показанных образов. Конечно, все было по-

другому на юге, где местные комедианты представляли типы своей родины. Южные комедианты имели возможность присмотреться к технике своих северных товарищей, которые их опередили по времени. И некоторый параллелизм с тем, что было на севере, естественно появился в сценической работе «неаполитанцев». Полного параллелизма, разумеется, выдержать было нельзя, ибо свойственное сцене чувство реального заставляло избегать таких заимствований, которые действительностью не могли быть оправданы. Но там, где действительность не препятствовала, параллели возникали сами собой. Так было с масками дзани. Бригелле и Арлекину «неаполитанцы» создали свою пару: Ковиелло и Пульчинеллу. Тот же Чеккини, характеризуя Ковиелло, говорит, что он представляет свой образ «с такой правдивостью, которая не имеет ничего похожего во всей Италии. Этот Ковиелло, – продолжает он, – даже, когда он не говорит, уже нравится. А когда он начинает разговаривать, то сочетание слов и жестов образует такого человека, что трудно надеяться увидеть и услышать что-нибудь лучшее». Чеккини дает эту свою хвалебную аттестацию превосходному актеру Амброджо Буонуоно.

Путь, которым складывается тип Ковиелло, недостаточно ясен из того, что сообщают о нем современники и ближайшие потомки. Когда о нем говорят актеры, как тот же Чеккини, они обращают внимание, главным образом, на технические особенности его игры, на его комедийное мастерство. Остаются в тени его социальные корни. Установить их с большей или меньшей вероятностью помогает то, что в сценариях комедии дель арте он очень скоро попал в пару с Пульчинеллой, социальное лицо которого вполне ясно. И взаимные отношения обеих масок сразу приобретают определённый характер. Ковиелло командует, Пульчинелла повинуется. Это особенно хорошо видно по наиболее типичным южным сценариям – рукописным сценариям графа Казамарчано. В каждом, где фигурируют Ковиелло и Пульчинелла, их положение ясно: Ковиелло – первый дзани, Пульчинелла – второй. Ковиелло действует хитростью, напором, ловкой выдумкой, умом; Пульчинелла ему подыгрывает подобно тому, как в северных сценариях Арлекин подыгрывает Бригелле, обнаруживая беззаботность, веселую глупость, забав-

ную беспомощность. Чаще всего и Ковиелло и Пульчинелла – слуги. И по аналогии с тем, что мы видели на севере, и по тому, что мы знаем о Пульчинелле уже по южным данным, мы можем заключить, что в слуги они попали как дзани, т. е. придя из деревни и обменяв свой крестьянский статус на статус городского плебея. Фольклор, окружающий Ковиелло, не так богат, как фольклор, окружающий Пульчинеллу, но путь маски и ее социальное лицо становятся для нас все же ясными. Ковиелло – крестьянин с юга. Он принес на сцену комедии дель арте черты крестьянина из окрестностей Неаполя, быть может, из Кавы или из Аччеры, и они дали ему облик первого дзани. Те же сценарии дают иногда Ковиелло, так же как и Пульчинелле, совсем неожиданные роли. В собрании Казамарчано есть сценарий, который называется «Император Нерон». В нем Ковиелло и Пульчинелла помещены в рамки трагической истории римского императора, вокруг которого действуют исторические лица: два будущих императора Оттон и Гальба, философ Сенека, Тиридат – царь Армении, Агриппина, Попея и т. д. Обе неаполитанские маски играют роль придворных Нерона и выполняют все его кровавые повеления. Но это не мешает им оставаться дзани со всеми особенностями, присущими маске каждого.

Ковиелло занимает большое место и в других собраниях южных сценариев, например, в сборнике Плачидо Адриани. Сборник хранится в Перуджинской библиотеке, но сам Адриани принадлежит целиком южной культуре. О нем известно, что он принимал участие в импровизированных спектаклях, которые ставились в Монтекассинском монастыре. Это был веселый монах, который охотно играл Пульчинеллу и забавлял своих зрителей ярким неаполитанским диалектом, которым владел прекрасно. В его сценариях Ковиелло и Пульчинелла, как и в сценариях собрания Казамарчано, исполняют роли обоих дзани.

После Амброджо Буоиюомо маску Ковиелло исполняли другие актеры, о которых мы знаем еще меньше, чем об этом выдающемся комедианте. О них упоминает в своей книге (1699) Андреа Перуччи. И без большого одобрения: напротив, он говорит о том, что современные ему Ковиелло не выдерживали образа. Они вводили в свою игру особенности, характеризующие больше Пульчинеллу. Из этого замечания ясно, что Перуччи



отмечает один из признаков упадка комедии дель арте. Если маска перестает выдерживать тип, это значит, прежде всего, что она разрывает с тем реальным образом, типичность которого и определенное место в современной социальной среде открыли ему дорогу на сцену комедии дель арте. Реальное содержание маски стало затемняться техническими сновками актерской игры.

В путях эволюции маски Ковиелло был один особенно яркий момент. Маской овладел и последние десятилетия XVI в. один из самых ярких представителей итальянской интеллигенции, художник Сальватор Роза. Все знают, что это был гениальный живописец, произведения которого – мрачные пейзажи с разбойничьими сценами, батальные картины, бурные жанровые наброски – хранят лучшие галереи Европы. Но, кроме того, что Роза был гениальным художником, он был по природе своей бунтарь, которому всю жизнь приходилось вести борьбу с представителями государственного порядка, церкви и аристократии. Веселый человек, музыкант и певец, ничего в жизни никогда не боявшийся, Роза пользовался всяким случаем, чтобы бросить в лицо властям предрержащим и респектабельному обществу своей озорной протест. И он стал выступать на сцене, присвоив себе одну из самых популярных на юге масок – Ковиелло. Роза начал свой бунтарский поход из родного юга, и по мере того как его выступления на сцене делали невозможным пребывание его в каком-нибудь городе, он бежал и другой и там продолжал свою борьбу. Из Неаполя в Рим, из Рима во Флоренцию – так проходила путь маска Ковиелло, которой Роза придавал особый характер, синьора Формики. В то время как другие Ковиелло на юге сохраняли исконную маску, разнообразя ее каждый по своей индивидуальности, Роза, отнюдь не становясь профессиональным комедиантом, обогащал ее пением и виртуозной игрой на гитаре. Трудно определить сколько-нибудь конкретно, в чем сущность протеста Сальватора Розы. Ясно одно: он одиночка, у него нет группы, от имени которой он действует. Просто это очень порядочный человек, импульсивный и не умеющий сдерживать свое негодование против царящего зла и выбрасывающий искры этого негодования в лицо власти имущим, приходящим в театр смотреть на выходки Ковиелло. Синьор Формика

умер, когда Сальватору Розе надоело спасаться отовсюду и убежать от тюрьмы, а может быть, и от чего-нибудь похуже. История первого южного дзани была не столь богата, как его приятеля Пульчинеллы.

## ПУЛЬЧИНЕЛЛА

Маска Пульчинеллы появилась в Неаполе в последнее десятилетие XVI в. О ее происхождении существует множество гипотез. Довольно долго имела хождение теория, защищавшаяся многими авторитетными учеными и писателями, начиная с XVIII в. и кончая нашими днями (Альбрехт Дитрих). Теория эта гласит, что маска Пульчинеллы, второго дзани южного квартета комедии дель арте, воспроизводит в XVI в. образ и тип древнеримского Маккуса, персонажа народных ателлан. Внешнее правдоподобие этой гипотезы в том, что фигура и лицо Пульчинеллы, как и его костюм, воспроизводят близко фигуру, лицо и костюм Маккуса и некоторых других персонажей римских народных представлений. И как будто бы еще больше подкрепляет эту гипотезу то, что маска Пульчинеллы появилась в тех же областях южной Италии, где в римские времена процветала оскская народная комедия, породившая Маккуса. Однако совершенно ясно, что для полного правдоподобия, не только внешне, этой гипотезы нужны были бы доказательства непрерывного, нигде не оборванного на сколько-нибудь продолжительное время преемства между римскими мимами и масками комедии дель арте. Этими доказательствами наука не располагает. Маккус – Маккусом, а появление маски Пульчинеллы и его имени приходится искать не за полторы слишком тысячи лет от конца XVI в., а где-нибудь поближе.

И тут тоже гипотез сколько угодно. Едва ли есть необходимость их перечислять. Естественно будет остановиться на той, которая дает наиболее реалистическое объяснение маски.

Прежде всего не нужно забывать, что маска появилась, когда комедия дель арте на севере Италии уже действовала около тридцати лет. Следовательно, общий тип представлений этого театра был на юге Италии уже хорошо известен, а социаль-

ные корни северных масок, таких, как Панталоне, Доктор и дзани, еще не могли быть забыты. Комедия дель арте, перенесенная на юг, должна была получить в глазах местных зрителей тот характер, который был ей присущ в начале ее деятельности на севере. И так как там были представители крестьянства, сатирически стилизованные,— Бригелла и Арлекин, то в процессе классовой борьбы здесь, на юге страны, было естественно дать такую же сатирическую стилизацию местных представителей крестьянства.

Но тут было одно обстоятельство, характерное для юга и отсутствовавшее на севере. На юге Неаполь вбирал в себя все плебейские потоки, которые возникали в его окрестностях и неизбежно испытывали тягу влиться в огромный людской котел, который представлял собой этот город, самый многочисленный в Италии. Поэтому чистота крестьянского типа и в литературе и в искусстве на юге нарушалась гораздо больше, чем на севере. Крестьянин в неаполитанской провинции Испании урбанизировался. Попадая в Неаполь, он иногда просто сливался с городским плебейством и обогащал славную рать лаццарони. Поэтому нам кажется кое-что правдоподобным в объяснении маски Пульчинеллы, которое мы находим в писаниях знаменитого публициста XVIII в. аббата Галлиани. У него есть об этом длинный и обстоятельный рассказ.

Галлиани знает о римских ателланах, но никакого значения для данного случая им не придает. А рассказ такой. Однажды группа актеров комедии дель арте шла в Неаполь, разумеется, пешком, возвращаясь с какой-то очередной, гастроли. Идти им где-то пришлось мимо крестьян, занятых сбором винограда, и так как плоды этой жатвы веселят сердце, крестьяне, и мужчины и женщины, были настроены игриво и стали задевать комедиантов. Те, разумеется, не остались в долгу, ибо словесная перепалка была, можно сказать, их профессиональным приемом. Пошли в ход богатые актерские запасы остроумных словечек, обидных эпитетов и просто ругательств. Крестьяне не в силах были сопротивляться и начали смолкать один за другим. Только маленький крестьянский парень не только не сдавался, но и непрерывно переходил в наступление, осыпая актеров градом язвительнейших острот. Актерам было недосуг. Они пошли даль-

ше, но спросили имя своего противника и, пока дошли до Неаполя, решили пригласить его в свою труппу. Парень не отказался и, примкнув к труппе, вскоре выдвинулся на одно из первых мест. Звали его Пуччо д'Аньелло. Когда он стал популярен, это сложное название упростилось и превратилось в Пульчинелла. Талантливый актер прожил недолго, но после его смерти осталась маска, им созданная.

В этом рассказе, повторяем, имеются некоторые признаки правдоподобия. Вызывала возражения только лингвистическая деталь. Лингвисты считают невозможным превращение имени Пуччо д'Аньелло в Пульчинеллу. Галлиани взял свои данные в одном итальянском справочнике 1789 г. Но задолго до него Андреа Перуччи в книге «Об искусстве представления» (1099), которая является одним из главных источников наших сведений об этом театре, рассказал о возникновении маски Пульчинеллы, не разбавляя рассказ анекдотом. Перуччи говорит: «Маска Пульчинеллы – слово, которое по-гречески означает похитителя кур, – воспроизводила образ крестьянина из Ачерры, древнего города неподалеку от Неаполя. Соединяя придурковатую физиономию с соответствующими ей действиями, Пульчинелла стал так популярен и своей маской и своим костюмом из грубой пеньковой материи, что на карнавале теперь всюду полно Пульчинеллами, ибо каждый хочет развлекаться под этой личиной. Но они так безобразничают, что было бы великим благодеянием, если бы их всех отправили на галеры. Они позволяют себе в присутствии дам, кавалеров и воспитанных людей говорить такие гнусности и делать такие вещи, что по сравнению с ними показались бы чем-то очень скромным бесстыдства древних ателлан и гадости античной комедии».

Окончательную отделку маске, и во внешности и в характере, придал выдающийся комедиант Сильвио Фиорилло, который сменил на этот образ свою прежнюю маску Капитана Матаморос. По-видимому, некоторую шлифовку маске придал актер-любитель Андреа Кальчезе, по прозвищу Чуччо, не то бывший юрист, не то очень заслуженный портной.

В течение первых десятилетий XVII в. маска получила большое распространение и быстро перебралась за границы не только Неаполитанского королевства, но и Италии. Она стала

одним из любимейших персонажей карнавалов, народных игр и даже беллетристики. Французский Полишинель, английский Панч и многие другие разными путями заимствовали у неаполитанского шута много счастливых выдумок, найденных первыми создателями маски.

Но все это внешняя история. Гораздо интереснее проследить судьбу Пульчинеллы по неаполитанским и вообще южным сценариям, ибо они отмечают социальную эволюцию образа, т. е. держат читателя и зрителя в курсе живой истории этого представителя южного плебейства. По сценариям мы можем проследить, ибо они дают подлинный материал, в какие профессии бросает судьба этого исконного крестьянина, получившего крещение в купели неаполитанского люмпен-пролетариата. Он выступает и как огородник, и как булочник, и как сторож, даже сторож в монастыре. Он может быть и торговцем, и художником, и солдатом, и контрабандистом, и вором, и бандитом. Преобладающей чертой его характера является, конечно, глупость, но не всегда. Он может быть и умен, и ловок, и хитер, как Бригелла. Для людей, которые знакомились с ним впервые, он казался олицетворением неаполитанских народных низов. Но это не совсем так. Пульчинелла, как по первоначальному Бригелла и Арлекин, несет в себе сатирическую стилизацию. И отрицательные его качества – глупость, лень, обжорство, преступные наклонности – все они от сатиры.

Однако каноническая эстетика театра требовала определенного единства в изображении Пульчинеллы. На этом очень настаивал Андреа Перуччи. Он категорически протестовал против тех комедиантов, которые, играя маску Пульчинеллы, позволяли себе показывать в нем то глупость, то хитрость и лукавство, т. е. качества, выдающие ум. Пульчинелла должен быть последовательно глупым. Перуччи приводит в пример упомянутого выше Чуччо. Этот актер, перебравшись из Неаполя в Рим, выступил перед римской публикой в такой двойственной личности. Он играл одновременно то круглого дурака, то умного лукавца. Публика, по словам Перуччи, почувствовала фальшь, и под градом неодобрительных демонстраций Чуччо исправил характер своей маски. Он стал играть глупца, так сказать последовательного, и вернул себе благосклонность зрителей.

Если сравнить Пульчинеллу с северными дзани, обнаружится очень типичное различие. Север культурнее, чем юг, север пережил продолжительную полосу промышленного роста. Среди трудящихся классов севера успел вырасти более культурный слой. Наряду с представителем трудовых классов, вынужденным идти в чернорабочие, выдвинулся тип «тертого калача», парня с хитрецей, которого трудно поддеть на удочку и который, напротив, сам сумеет перехитрить кого угодно. И ощущает к тому же с великим удовлетворением чувство своего превосходства. Таков Бригелла рядом с Арлекином. Он как бы подчеркивает ту дифференциацию в северном плебействе, до которой юг не дорос. На юге Пульчинелла не имеет рядом с собой более развитого партнера, ибо Ковиелло, с которым он во многих сценариях стоит рядом, не отличается от него ни умом, ни практической сметкой. Существует еще одна разница, уже чисто бытового, не социального порядка. Северные дзани почти всегда неженаты. Бригелла – убежденный холостяк. У Арлекина жена появляется лишь в поздних сценариях, и то не часто. Напротив, Пульчинелла женат, нередко даже в ранних сценариях, и комедианты в этих случаях играют его ревнивцем, ворчунном, тираном и в конце концов всегда обманутым. Он может жаловаться, кричать и драться, но это ему не помогает. Жизнь его несчастная, и это иногда усугубляется еще тем, что около него трутся маленькие Пульчинеллята, которые плачут и просят хлеба.

С точки зрения общей истории комедии дель арте Пульчинелла наряду с Арлекином – самая популярная из масок. И не в итальянском только, а в мировом масштабе. Если слава Арлекина опережала иной раз славу Пульчинеллы на сцене, то Пульчинелло опередил его в литературе, особенно в повестях и рассказах для детей. Этот смешной паяц с петушиным носом издавна является любимцем детей: и тогда, когда он попадает им в руки в виде деревянной игрушки, и тогда, когда они с волнением следят за его судьбой по книжкам.

Многоликость Пульчинеллы повела за собой большую запутанность сценариев, в которых он участвует. Изобилие таких плохо построенных сценарных сюжетов со множеством параллельных интриг сыграло в истории комедии дель арте отрицательную роль. Актеры привыкли не стесняться, выдумывая,

нужно – не нужно, всякие лацци, путая развертывание сюжета, и этим самым содействовали упадку интереса к своим представителями к своему театру вообще.

Сложилось противоречивое положение. Публика любила маску Пульчинеллы, а популярность маски портила сценарии и ускоряла упадок театра.

Ежегодник института истории искусств. Театр. М. 1953.

## О КНИГЕ ГЕОРГ ГОЯНА «2.000 ЛЕТ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА»

Русская и западноевропейская наука, не говоря уже об армянской, не первый десяток лет занимается исследованием многовековой культуры Армении. Советские ученые развили арменистику, подняли ее на более высокую ступень и обогатили новыми, весьма ценными трудами. Однако древнеармянский театр, если не считать двух-трех скромных попыток, до сих пор оставался вне поля зрения исследователей. Более того, считалось установленным, что театра в его подлинном смысле, то есть преемственно бытующего и развивающегося профессионального театра, ни в древней, ни в средневековой Армении вообще не было, за исключением немногих затей венценосных властителей.

В предлагаемом труде Георга Гояна опровергается этот взгляд и устанавливается непрерывное развитие армянского театрального искусства на всех этапах истории армянского народа. Театр этот развивался двумя противоборствующими потоками: во дворцах и замках знати, с одной стороны, и в самой народной гуще, на городских площадях и рынках, на празднествах, связанных с сельскохозяйственными работами, — с другой стороны.

Написанные два тома охватывают лишь первую половину двадцативекового пути армянского театра. Но автор в конце исследования дает «предварительное сообщение», в котором говорится о втором тысячелетии жизни армянской сцены. В этом «предварительном сообщении» можно ясно видеть, какими историческими фактами обосновывается существование театра у армян и в этот период.

Таким образом уже сейчас можно сказать, что Г.Гоян доказал непрерывное существование армянского театра на протяжении 2000 лет. Одно это делает очевидным научное значение данного труда не только для театроведения, изучающего историю мирового театра, но и для общей арменистики, которая уже приняла этот вклад [в «Истории армянского народа», опубликованной в 1951 году Академией наук Армянской ССР, а также в



статье «Армения» во втором издании БСЭ, изложение истории армянского театра от его возникновения до XIX века опирается на работу Г.Гояна].

Написанные до этого времени работы по истории армянского театрального искусства, в которых говорилось о древнем периоде, даже не ставили вопроса о непрерывном существовании армянского театра с 69 года до н.э. по сей день.

Я и многие мои товарищи, интересующиеся вопросами арменистики, были свидетелями того, как создавалась предлагаемая читателю работа. Она складывалась постепенно. Ее автор не знал, что он завтра найдет в «Матенадаране», не знал, что найдет в запасах негативов Ереванского исторического музея Армянской академии наук, в фондах московского Исторического музея, ленинградского Эрмитажа. Но он искал настойчиво и упорно, потому что обнаруженные им факты вселили в него уверенность в успехе предпринятых изысканий.

Исследователь пошел по пути внимательного изучения того, что можно было поднять на поверхность из архивов и из того неисчерпаемого богатства ереванского хранилища древних рукописей — «Матенадарана», где сложены сокровища, до которых рука ученого часто еще не прикасалась.

Сопоставляя и исследуя свидетельства древних авторов, памятники материальной культуры, труды знатоков древнего мира, данные филологии и лингвистики, нередко обнаруживая неизвестные доселе факты, автор преодолел много трудностей и воскресил ряд эпизодов из 2000-летней истории армянского театра.

Многие материалы, приводимые в данной книге, давно известны науке. Но они исследовались в иных аспектах. А при новом и пристальном взгляде на вещи, они засветились изнутри совершенно неожиданным светом и восполнили зияющий пробел в наших знаниях о древнеармянской культуре. Вместе с этим автору книги удалось обнаружить ряд фактов, наукой доселе никак не освещенных.

Первый том исследования проф. Г.Гояна начинается с разбора материалов, относящихся к событиям, происходившим 2.000 лет тому назад, когда в 53 году до н.э. в столице Армении

была сыграна трагедия Эврипида «Вакханки». Этот давным-давно известный факт изложен Плутархом в жизнеописании Красса. Однако, как ни странно, во всех многочисленных пере­сказах у историков и исследователей сообщение Плутарха пере­дается неправильно, даже искажён­но. При этом, как весьма убе­дительно показано в книге, дело не может ограничиться точным переводом и устранением ошибочных толкований слов Плутар­ха.

До наших дней сохранилось не только замечательно инте­ресное описание Плутархом спектакля в древней Армении, ко­гда бутафорская голова Пентея была заменена отрубленной го­ловой римского полководца Красса. К счастью, до нас дошел текст той пьесы, которая тогда исполнялась, то есть дошла поч­ти целиком сама трагедия «Вакханки». Но никогда и никем не делалось сопоставления содержания трагедии с тем, что было сказано в ее постановке. А ведь это элементарное требование каждой работы по вопросам театра.

Если только есть возможность прочитать текст пьесы, если есть возможность сопоставить его с описанием представления, то такое сравнение позволяет реконструировать спектакль и е­сли не полностью, то хотя бы в некоторых чертах позволяет во­очию представить себе постановку. Сопоставление слов Плу­тарха с текстом трагедии Эврипида, проделанное в данном ис­следовании, дало совершенно неожиданный результат.

Но, разумеется, автор не мог ограничиться упомянутыми двумя источниками — текстом Плутарха, и текстом Эврипида. Шаг за шагом автор восстанавливает картину события (посколь­ку позволяет материал), причем само это событие берется не изолированно, а в тесной связи со всей обстановкой обществен­но-политической жизни эллинистического Востока, борющегося с экспансией хищного Рима.

Результаты своего исследования автор опубликовал еще в 1945 году в печати<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Георг Гоян. «2000 лет античного театра Армении»; Газета «Комму­нист», Ереван, 6 июля 1945.

В 1949 году в издании Государственного Эрмитажа был опубликован автореферат докторской диссертации Георга Гояна «Эллинистический

Читатели увидели, что рассказ Плутарха повествует не о случайном явлении, не о находке изобретательного греческого трагического актера. На самом деле все было сложнее и гораздо содержательнее, чем казалось до сих пор. Начало истории армянского театра предстало в новом свете. И сама личность Артавазда выросла в интереснейшую историческую фигуру.

Но было доказано и нечто большее: доказано, что армянский театр не начинался в день представления в Арташате при Артавазде II, а имел свою предысторию, свои местные глубоко народные корни и что после театра Артавазда не было пустого пространства, что в течение двух тысячелетий армянский театр существовал в тесной, неразрывной связи со всей жизнью армянской культуры.

Первый том данного исследования показывает, что армянская культура не являлась продуктом механического заимствования извне, а была результатом внутреннего развития страны, когда в ее социальной и экономической жизни появились все предпосылки для формирования нового варианта эллинистической культуры, имеющего много общего с культурами соседних эллинистических стран, но в то же время не теряющего своих собственных индивидуальных особенностей.

В настоящее время можно с полным основанием говорить, что Армения также прошла эллинистическую стадию развития. Как теперь устанавливается, для Армении ее эллинистический этап характеризуется завершением процесса разложения первобытнообщинного строя и становлением государства, углублением классового расслоения, развитием рабства и появлением городских центров, вовлеченных в мировую транзитную караванную торговлю.

---

и средневековый театр Армении по памятникам материальной культуры и древним текстам».

В 1950 году в № 3 журнала «Вестник древней истории» была опубликована его же статья «Черты своеобразия армянского эллинистического театра»

Этот процесс в Армении и в соседних странах совпал со временем, когда само античное хозяйство, исчерпав все возможности своего дальнейшего развития, переживало глубокий кризис. Рабовладельческое общество Средиземноморья через колонат шло к феодализации. В этих условиях в эллинистической Армении происходил не дальнейший переход восточного рабовладельческого общества к развитому античному, а протекал быстрый процесс феодализации, характеризующий позднеэллинистическое общество Армении в эпоху царствования династии Аршакуни (I—IV века).

Вывод автора рассматриваемого нами исследования, что «в Армении был не эллинский, а эллинистический театр, со своей четко выраженной индивидуальностью», соответствует перечисленным выше фактам гражданской истории страны. Явления в области культуры, особенно театра, говорят о развитом эллинистическом обществе в Армении.

Как правильно замечает автор данного труда, «буржуазно-клерикальная арменистика во имя возвеличения церкви и усиления ее влияния умаляла дохристианскую, эллинистическую культуру языческой Армении и создала легенду о «золотом веке», якобы наступившем после принятия армянами христианства». Для научного развенчания этой легенды о пресловутом «золотом веке» книга дает новый богатый материал.

Термин «эллинизм», введенный буржуазной наукой, не может нас полностью удовлетворить. Поэтому следует приветствовать уточнение, сделанное в данной работе. Вводя в научный обиход термин «армянский эллинистический театр», автор переносит акцент с эллинистического на местное, самобытное. Автор правильно говорит, что в действительности наряду с армянской эллинистической культурой существовала отличная от нее сирийская эллинистическая культура, пергамская, бактрийская и т. д.

Автор разбираемого нами исследования устанавливает наличие в Армении театрального искусства, корнями уходящего в местную седую древность, в старинные религиозно-культурные обряды армянского народа, имеющие трудовое происхождение

— тесно связанные с земледельческими работами и бытом пахарей и виноградарей.

Вместе с тем автор отмечает связь между процессом развития лицедейства, — то есть театрального искусства, — в церемониале погребальных обрядов, во время которых происходило «наглядное изображение подвигов умершего», с одной стороны, и процессом классового расслоения общества, с другой. Автор пишет: «армянская знать желала видеть такой церемониал культа ее предков, который был бы достоин «дюцахарнов» (родственников богов, буквально — «помеси полубогов»), был бы «помесью культа богов», то есть заимствовал бы некоторые черты из культа общепризнанных богов. Совершенно очевиден классовый интерес правящих слоев общества, стремившихся найти во всем этом дополнительные «внеэкономические средства» укрепления своего классового господства... Специализировавшиеся в лицедействе люди были наследниками жрецов и гиеродул бога Гисанэ (=Диониса) и бога Тира (=Меркурия — «проводника» душ умерших)».

На этой местной основе создается армянский вариант эллинистического театра, в котором эллинская трагедия и комедия творчески были восприняты и развиты на базе уже наличных в самой Армении самобытных трагедийных и комедийных действий. Автором убедительно устанавливаются и четко разграничиваются три вида высокоразвитого профессионального театрального искусства в древней Армении: 1) трагедийный театр, дзайнарку-гусанов или вохбергаков; 2) комедийный театр катакагусанов или катакергаков; 3) фарсово-буффонный театр гусанов-мимосов.

Книга Г.Гояна свидетельствует, что не только древнегреческая культура важна для понимания некоторых явлений культуры Армении, но и армянская культура представляет большую важность для научного разума многих из сторон греческой. Автор сообщает в своей книге ценный для эллиниста материал новых объективных фактов и наблюдений. Он убедительно говорит об архаических сарыкамышских и арциваникских статуэтках в связи с культом мертвых и попутно входит в анализ армянского термина «вохбергютюн», термина, который в передаче

на русский язык дословно значит «воплетение» и который существует до сих пор, как он сам и указывает в своей работе, в качестве армянского слова, выражающего античное понятие «трагедия».

Знаток античной культуры академик И.И.Толстой по данному поводу говорил, что для античника это драгоценнейший факт и что тому, кто занимался изучением начала истории античного театра, ясна его ценность. В филологии нового времени все яснее и все настойчивее высказывается утверждение, что античный театр зародился в условиях культа мертвых; Таков смысл слова «вохбергютюн». Этот новый, столь важный факт впервые указан Г.Гояном. Об изображении собак на серебряной чаше царя Пакора академик И. Толстой заметил, что в античных дионисовских сценах, действительно, собак, насколько ему известно, нет.

Вывод, основанный на подробном анализе этих археологических материалов и истории термина «вохбергютюн» («трагедия»), делает невозможным оспаривать правильность следующего утверждения автора книги: «Еще до появления греческих трагиков в Армении там существовало то, что позволило армянам усмотреть в привезенном извне театре античной трагедии нечто уже хорошо знакомое, имеющее свое местное, при этом прочно установившееся наименование». Этим, между прочим, автор совершенно правильно и убедительно объясняет причину бытования вплоть до наших дней, термина «вохбергютюн», более древнего, чем трагедии Артавазда и современные ей театры Тигранакерта и Арташата. Другие народы, как всем известно, заимствовали греческий термин «трагедия».

В этой связи большой интерес представляет обширный экскурс в армянскую языческую мифологию, подкрепленный оригинальным толкованием памятников материальной культуры. Серебряная чаша армянского царя Пакора (Бакура), на которой изображены среди театральных масок и сценических аксессуаров две собаки, сопоставляется автором книги с группой бронзовых статуэток, найденных и находимых на территории Армении и в других районах. Речь идет о маленьких бронзовых

фигурках в остроконечном рогатом головном уборе, с каким-то неясным предметом в поднятой правой руке.

Этим статуэткам посвящена довольно большая литература, однако не идущая дальше указания на загадочность их назначения, на их votивный (посвятительный) характер и вероятную связь с умилоствительными или погребальными обрядами. Неожиданность истолкования статуэток как изображений дзайнарку-гусанов, то есть первоначально служителей культа, певцов, оплакивающих умершего во время погребального обряда, со временем превратившихся в актеров армянского трагедийного театра, может вызвать сомнение именно в силу своей новизны. Но автор исследования детально обосновывает это положение.

Установив, что предмет в правой руке статуэток — голова собаки, автор правильно сопоставляет данное изображение собачьей головы с верованием в псоглавых богов — аралезов. Затем он сопоставляет его с вышеупомянутыми изображениями собак на серебряной чаше армянского царя Пакора, помещенных среди театральных атрибутов. А все это, вместе взятое, прекрасно иллюстрирует слова Мовсеса Хоренаци о псоглавых божествах, воскресавших павших в бою героев зализыванием их ран.

Изучение бронзовых статуэток натолкнуло автора на путь, идя по которому он пришел к интересному объяснению первоначального смысла ряда атрибутов античного театра. Такое толкование их впервые дается в мировой театроведческой литературе, давно занимающейся вопросом происхождения онкоса, котурнов, тирса у античных актеров, шутовского колпака и шутовского жезла у средневековых лицедеев; Следует отметить совершенно новую и во многом весьма неожиданную трактовку вопроса возникновения и развития онкоса из прически, символизировавшей хвост кометы, и котурнов из постамент-пьедестала, на который становился актер, играя роль античного бога.

Все это выходит далеко за пределы интересов одного только армянского эллинистического театра и относится уже к

всеобщей истории мирового театрального искусства, определяя в то же время и место армянского театра: в этой истории.

Второй том, посвященный истории средневекового театра Армении, представляет собой так же большую научную ценность.

Путем сопоставления филиппик отцов армянской церкви против театрального искусства с текстами средневековых армянских философов, грамматиков и историков автор довольно точно восстанавливает не только факт существования армянского профессионального театра, но и такие подробности, как конструкция театральных зданий, классовый состав публики, репертуар и эстетические каноны того времени.

В смысле результатов, далеко выходящих за пределы истории театра, заслуживают особого внимания разделы второго тома, посвященные речам Иованна Мандакуни, книге «Гирк питоиц», Давиду Ан'ахту (Непобедимому), Давиду Керакану (Грамматику), Товме Арцруни и Анануну (Анониму) Арцруни. Все эти сочинения, относящиеся к V—VII и IX—X векам, написаны на древнеармянском языке, грабаре, и на современный армянский язык не переведены.

Знаменитое «Слово о беззаконных театрах дьявольских» армянского католикоса V века Иованна Мандакуни многократно цитировалось не только в трудах по общей истории Армении, но и в специальных исследованиях, посвященных древнеармянской литературе и истории искусства. Однако никто и никогда не подвергал этот древний текст такому тщательному и глубокому анализу. До сих пор не обращали внимания на тот бесспорный факт, что страстная филиппика армянского католикоса против театра передавалась отцами армянской церкви из поколения в поколение. Одно это обстоятельство, как правильно заключает автор, служит верным доказательством, что столь популярное «Слово о беззаконных театрах дьявольских» имело злободневное значение и полностью соответствовало идеологии господствующего сословия светских и духовных феодалов Армении, которые вели упорную борьбу против театров, театральных деятелей и многочисленных «гусанамолов» (театрофилов).



Это «Слово» только теперь сделалось предметом детального анализа со стороны исследователя, который неотступно, фразу за фразой интерпретирует текст и раскрывает реально историческое содержание этого памятника. В частности, он устанавливает факт отражения классово-политической борьбы на подмостках древнеармянского театра (анализ терминов «хехкатак», «хацкатак» в сопоставлении со свидетельством Иованна Мандакуни о том, что в V веке театральные спектакли делали «слуг врагами господ»).

Таким же методом автор настоящего исследования изучил по времени близкий к «Слову» замечательный памятник древнеармянской литературы — «Гирк питоиц». Эта книга традиционно приписывается Мовсесу Хоренаци, армянскому историку V века. Некоторые исследователи прямо считают Мовсеса Хоренаци автором этого памятника. «Гирк питоиц» вообще плохо изучен. Им весьма мало занимались и историки и литературоведы. Однако появление на армянском языке в V веке такой книги несомненно соответствовало запросам армянской общественности того времени.

«Гирк питоиц» — эта книга правил сочинительства — наряду с другими проблемами касается также театра и, подвергая анализу драматические жанры, поддерживает традиции неувыдаемого искусства классической античности общественно-полезные спектакли: «назидательные» комедии Менандра и «героические» трагедии Эврипида». Но здесь же подвергаются критике вредные по понятиям того времени драматические произведения. Этот памятник по своему значению не уступает «Слову» Иованна Мандакуни.

Задача каждого исследователя заключается в том, чтобы найти точки соприкосновения в разнообразных литературных памятниках одной и той же эпохи, если время создания некоторых из этих памятников не уточнено. Путем анализа и сопоставлений как соответствий, так и расхождений между ними может быть установлена эпоха, к которой относится изучаемый древний текст. Г. Гоян интересно разрешил эту задачу.

Он справедливо заявляет: «Сопоставление «Гирк питоиц» с речами Иованна Мандакуни позволяет понять то, что без тако-

го сопоставления оставалось до сих пор неясным: для чего армянам в V веке понадобилась книга, трактующая о постановках пьес Менандра и Эврипида и вообще об их драматургии, если ее читатели не видели таких постановок и не знали таких драматургов...»).

Работа, проделанная автором, позволила ему ответить на поставленный им вопрос, и он с полным основанием утверждает: «Опираясь на свидетельство Иованна Мандакуни, мы вправе считать, что репертуар древнеармянского театра содержал произведения, по тематике совпадающие с традиционными темами пьес Эврипида и Менандра». Этот вывод проливает свет и на всю древнеармянскую литературу и ставит перед ее историками и исследователями новые задачи.

Однако и во втором томе, как и в первом, несмотря на исключительно интересные анализы древних текстов, не им принадлежит первое место. Наибольший интерес по новизне и неожиданности результатов представляют главы, базирующиеся на археологическом материале.

Уникальное произведение армянской архитектуры, знаменитый Ахтамарский храм, построен в начале X века на одноименном острове Ванского озера. Храм украшен горельефами, на которых при ближайшем рассмотрении, как оказалось, изображены явно театральные игры со всеми их атрибутами, в том числе театральными масками.

Ахтамарский храм является весьма сложным комплексом архитектурного и изобразительного искусства. Украшения этого храма недостаточно изучены, и во многих случаях лаконичность ученых, писавших об этом храме, объясняется именно его сложностью и трудностью анализа. Г.Гоян представил читателю раскрытие внутреннего смысла многих украшений Ахтамарского храма, в частности, виноградного фриза и верхнего фриза, состоящего из изображений человеческих лиц.

Исчерпывающие по своей полноте объяснения тех украшений на Ахтамарском храме, которые являются материальным памятником средневекового армянского театра X века, позволили автору разбираемой книги с полным правом опубликовать две великолепные коллекции армянских театральных масок: во-

первых, 25 масок, подтверждающих вышеупомянутые литературно-исторические данные о существовании в средневековой Армении армянского театра менандровского типа, и, во-вторых, десятка два масок, изображающих животных, под личиной которых выступали актеры площадного театра — армянские скomorохи-ряженные (цахрацу).

Плодотворным оказалось произведенное автором сопоставление рельефов Ахтамарского храма с миниатюрами, извлеченными из фолиантов никогда не публиковавшихся древнеармянских рукописей: например, сопоставление четырехглазой маски слона на Ахтамарском храме X века с четырехглазыми масками козы и козла на лицах актеров, изображенных на киликийской армянской миниатюре XIII века.

Таким образом истолкованными оказались и тот и другой материал. Данные, представляемые архитектурным памятником, подтверждены средневековыми миниатюрами. А вместе взятые, они служат наглядной иллюстрацией разысканных автором древних армянских текстов.

Древнеармянское изобразительное искусство феодальной эпохи носило почти исключительно культово-христианский характер, и казалось, что нечего искать в нем отражений театрального искусства. Однако, окунувшись в неисчерпаемо богатый мир древнеармянской живописи и скульптуры, исследователь извлек материал, поразительный по своей яркости и убедительности. Он смог показать такие, казалось бы, навсегда исчезнувшие стороны средневекового армянского театра, как костюмы актеров, их головные уборы, маски и другие театральные атрибуты. Ему удалось подсмотреть даже характерные позы и движения актеров.

Новое осмысление ряда древнеармянских миниатюр XI—XVII веков как отражения современного армянского театра позволило автору книги составить и опубликовать в качестве иллюстраций к истории армянского театра обширную коллекцию снимков и срисованных в красках копий с этих миниатюр (в книге они воспроизведены на десяти многоцветных таблицах и 45 фотографиях). Почти все они разысканы лично Г.Гояном среди неопубликованных рукописей Матенадарана и государст-

венной картинной галереи Армении. Но и те, которые были опубликованы, никогда не рассматривались с точки зрения театроведения, если не считать попытки советского ученого Гарегина Левоняна, сделанной им в его небольшой книжке, изданной в 1941 году в Ереване.

К стыду арменистов и к стыду искусствоведов, давно интересующихся армянским искусством, только теперь этот материал впервые отмечен Г.Гояном. Армянские миниатюры с изображением актеров театра мимов и актеров театра комедии, танцовщиков и танцовщиц в театральных человеческих и звериных масках, которые при углубленном сопоставлении с произведениями Фрика и Нагаша или баснями Мхитара Гоша и Вардана Айгекци (о чем говорит автор в «предварительном сообщении» о третьем томе данного исследования), раскрывают не театра, но и многие яркие страницы реальной истории Армении и Передней Азии.

Или другой пример, характеризующий метод работы жизни армянского автора над памятниками материальной культуры: в «предварительном сообщении» о подготавливаемом третьем томе своего исследования, говоря о существовании в эпоху расцвета феодализма армянского театра пантомимы, продолжавшего традиции античной пантомимы, Г.Гоян в качестве доказательства приводит изображение актера с двойной маской на голове, обнаруженное им в неопубликованной древней армянской рукописи, проиллюстрированной в 1288 году Торосом Рослином.

В хитроумном талантливом плетении заставки армянского средневекового художника исследователь обнаружил указанную голову актера с двойной маской и, сопоставив с изображением античной пантомимы, вырезанной на слоновой кости (берлинская коллекция), доказал существование в XIII веке в Армении театра пантомимы.

Можно было бы продолжить перечень примеров того, как оригинально определяются в рассматриваемой нами книге памятники армянского изобразительного искусства. Но и сказанного вполне достаточно для того, чтобы сделать вывод: данная

книга внесла новое не только в историю армянского театра, но и в историю древнеармянского изобразительного искусства.

Говоря об интересующей нас книге, следует отметить еще одну характерную особенность. Чем бы советский специалист ни занимался, первым ли веком до нашей эры, когда выступал Артавазд II и ставил спектакли, направленные острием против экспансии Рима, или средневековьем, когда на подмостках сцены протекала ожесточенная классовая борьба, он понимает, что все это он делает в 1950 году, что он — советский ученый, призванный все делать так, чтобы наука служила нашему народу, была бы ему полезной.

Никто из нас не может забывать, что наш враг всячески стремится использовать науку. И автор разбираемой нами книги напоминает общеизвестный факт, говоря, что враги Советского Союза, стремящиеся всячески принизить всю нашу культуру и в настоящем и в прошлом, в качестве некоей идеологической предпосылки обращаются и к истории, стремясь в истории найти мнимые доказательства того, что народы Советского Союза якобы являются неполноценными, «не историческими» народам» по сравнению с западноевропейскими народами.

Остатки этих реакционных и антинаучных взглядов Г.Гоян справедливо усматривает в том, что история мирового театра до сегодняшнего дня излагается как история, построенная по принципу пресловутого «европоцентризма», что всеобщая история, театра в той форме, в какой мы изучали и преподавали ее нашим слушателям и в которой она посей день пропагандируется, страдает очень большим недостатком: мы начинаем изучать театр в Греции, переходим к Риму, затем, пропустив очень большой промежуток времени, продолжаем изучать историю, опять-таки ссылаясь на театр в западных странах, и так постепенно доходим до наших дней. Восток все время остается в стороне. Мы не обращаем внимания, что после того, как Западная Римская империя погибла, Восточная Римская империя, известная под именем Византии, держалась еще около тысячи лет и ее культура продолжала так или иначе развиваться.

По существу, мы не знаем целого большого периода в истории мирового театра, а ведь Византия есть наследница всей

мировой культуры. Начиная с момента падения Западной Римской империи, Византия стала в центре высокой культуры, унаследовав от эллинистического мира все то, что он оставил. При этом следует иметь в виду, что Сирия и Западная Армения все время участвовали в развитии византийской культуры, которая создавалась и поддерживалась группой народов, объединенных в одно государство — Византию.

Общеизвестно, что западные страны подвергались колоссальному влиянию византийской культуры, которая внесла очень много ценного в общую европейскую культуру.

Буржуазные ученые не желают признавать этого влияния. А мы должны восстановить истинную историю театра и в древние времена, так же как и в новое время, когда русский театр оказал влияние на западноевропейский. Это по плечу нашим ученым, которые восприняли славные традиции русских византиологов, всегда занимавших видное место среди всех византиологов.

Проф. Г.Гоян правильно требует, чтобы в преподавании истории мирового театра не забывался византийский театр и связанные с ним театры Армении и Грузии. Ведь в Византийской империи представления продолжались до конца XV века. Когда они кончились в Византии, на Западе уже существовал театр нового времени. Если учесть историю византийского театра и связанного с ним армянского, обнаруживается такая картина, какой мы еще не видели: перед нашим взором открывается новый, до сих пор остававшийся неизвестным этап развития мировой театральной культуры.

Разбираемый нами труд заполняет один из существенных пробелов во всеобщей истории театров и наносит сильный удар по ошибочному представлению о путях развития мировой театральной культуры. Несомненно, эта работа привлечет к себе внимание историков культуры, в частности, историков театра братских республик советского Востока и Юга. Автор рассматриваемой книги прав, высказывая уверенность, что там будут созданы работы, показывающие существование древней театральной культуры не только в Армении, поскольку Армения не

была изолирована, а была тесно связана со всем комплексом культуры Закавказья и Средней Азии.

Предлагаемая читателю работа представляет ценность не только для истории театра. Она с удовлетворением будет принята арменоведами как исследование об армянском искусстве вообще. Богатая армянская культура оставила огромное наследство, которое далеко еще не выявлено. Только в нашу сталинскую эпоху, в связи с возросшим у нас научным интересом к прошлому, началось глубокое изучение культуры народов СССР, в том числе и армянского народа.

Достижения советских историков — одно из проявлений общего расцвета советской науки, расцвета, который отражает рост могущества нашей Родины и связан с неутомимой деятельностью выдающегося корифея науки великого Сталина.

А в это время в капиталистических странах деградирующая буржуазная наука, как известно, превращена или в средство изготовления разных орудий уничтожения культуры или в средство идеологической подготовки к грядущему уничтожению плодов многотысячелетнего труда человеческого общества. Среди разнообразных видов подготовки империалистами новой мировой войны не последнее место занимает фальсификация истории, причем не только прошлых столетий, но и весьма глубокой древности.

Работы советских историков разоблачают различного рода манипуляции псевдоученых наемников мирового империализма, наносят сокрушающие удары по лживым космополитским теориям национального нигилизма, причудливо сочетающимся с проповедью шовинизма и расизма.

В какой бы области науки ни подвизались мракобесы и реакционеры, в том числе в области искусствознания, все они должны быть до конца разоблачены, а их фальшивкам должны быть противопоставлены труды, освещающие прошлое человеческой цивилизации с действительно научной точки зрения исторического материализма.

Предложенный вниманию читателя труд из области истории искусств нашего Отечества относится к числу тех работ советских историков культуры, которые наносят удары по «евро-

поцентризму» и пренебрежительному отношению к культурным достижениям народов Азии.

Автор данной работы удачно избрал эпиграфом к своему исследованию замечательные слова В.М.Молотова; «Все действительные достижения культуры народов, как бы они далеко ни уходили в прошлое, высоко ценятся в социалистическом государстве и встают теперь перед своим народом и перед народами всего Советского Союза возрожденными, в своем действительном идейном блеске. Большевики не из числа людей, не помнящих родства с своим народом». Двухтысячелетняя театральная культура армянского народа — это действительно одно из достижений культуры народов СССР.

Разумеется, как во всяком исследовании, прокладываящем новые пути, и в тех двух томах, которые лежат перед читателем, наряду с бесспорными фактами немало гипотез и догадок. Вероятно, некоторые из них в будущем отпадут, но несомненно и то, что многие получают прочную базу в грядущих археологических находках. Смелые гипотезы сообщают свежесть научному труду. Приведу только один пример.

Анализируя древнеармянский текст «Истории дома Арцруни» (IX—X вв.), проф. Г.Гоян усматривает в нем указание на сооружение амфитеатра армянским царем Гагиком Арцруни в построенном им городе на острове Ахтамар.

Толкуемый отрывок текста до сих пор понимался как описание устройства парка и цветников на нижней части склона горы. Некоторые из ученых, ознакомившиеся с толкованием проф. Г.Гояна, целиком согласны с ним, другие — возражают. Вопрос остается дискуссионным.

Что же из этого следует? Выбросить эту главу из книги? Ни в коем случае. Потому что вслед за главой, разбирающей текст «Истории дома Арцруни», проф. Г.Гоян дает, как я уже отмечал, анализ археологических данных. Они со всей неопровержимостью доказывают существование в Васпуракане в IX—X веках высокоразвитого армянского театрального искусства.

Дискуссионное толкование текста в сопоставлении с бесспорными доказательствами памятников материальной культуры становится гипотезой, заслуживающей серьезного внимания,



превращается в путеводную нить для археологов, которые и разрешат спор, поднятый проф. Г.Гояном. А сейчас его свежий глаз увидел то, чего не видят глаза приглядевшиеся, не говоря уже о глазах, которым мешают смотреть шторы научных пред-  
рассудков.

Конечно, будущие изыскания обогатят наши знания о древнем театре, прольют свет на множество темных вопросов, наполнят материальным содержанием то, о чем порой приходится только догадываться. Все это неизмеримо дополнит добытые проф. Г.Гояном результаты, кое-что, пожалуй, будет и опровергнуто, но одно несомненно: общая схема развития армянского театра, основные его линии и главные его вехи, — так, как они определены Георгом Гояном, — останутся прочным фундаментом всех дальнейших построений.

Исследование написано ясным простым и доступным языком, делающим работу интересной не только для специалиста, но и для каждого культурного человека.

Советскому читателю предлагается труд, автор которого выступил пионером в совершенно не изученной области истории отечественного искусства. Доказав существование самобытного армянского театра на протяжении 2000 лет, этим он отодвинул начало общей истории театра народов СССР на много веков назад и поставил задачу — в новом свете пересмотреть доступные материалы о древнем театре соседних с армянами братских народов советского Юга и Востока.

Труд доктора искусствоведения Г.Гояна представляет собой значительный вклад и в общую историю культуры народов Советского Союза. Он раскрывает глубокие исторические корни многонациональной советской культуры, демонстрируя высоту культурного развития народов СССР уже в далеком историческом прошлом, и служит наглядным разоблачением клеветнических выдумок буржуазной историографии, которая тщетно пытается умалить заслуги народов нашей Родины перед цивилизацией.

Георг Гоян. «2000 ЛЕТ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА. Т. I: Театр древней Армении». М., ГИЗ, Москва. 1952.

## НАРОДНЫЕ ОСНОВЫ ФРАНЦУЗСКОГО ТЕАТРА

### (ЖОНГЛЕРЫ)

*(Работа подготовлена к печати Г. Н. Бояджиевым)*

Первыми и непосредственными творцами французского театра, как и всего европейского театра в целом, явились площадные жонглеры. В истории театра жонглеры выступают в двух планах. Прежде всего жонглер – изначальное явление в эволюции зрелищной культуры в истории европейского театра. А затем жонглер на более поздней стадии развития своего искусства – уже драматург, создатель драматических произведений, занимающих свое место в истории драматической поэзии.

Трудно сказать, которое из этих двух качеств творчества жонглера более важно. Важны оба. Как представитель зрелищного искусства жонглер принадлежит истории театра целиком. Что бы он ни делал перед собравшимися зрителями – это все зрелище, момент театрального показа. Как создатель литературных произведений жонглер целиком театру не принадлежит, ибо его творчество включает в себя не только драматическую поэзию, но и другие поэтические жанры: лирику и эпос. И не только поэзию, но и прозу, притом очень широкого диапазона. Поэтому, если жонглер как представитель зрелищного искусства должен найти на страницах, посвященных истории театра, очень широкое место, то творчество слова, поскольку оно создается жонглером, принадлежит истории театра лишь в той мере, в какой оно посвящено драматическому жанру. Интерес наш к проблеме жонглера усугубляется еще тем обстоятельством, что именно сюда восходят национальные истоки западноевропейского театра.

В истории жонглерского искусства мы сразу же встречаемся с трудным вопросом его происхождения. Совершенно ясно, что это искусство, по крайней мере на исходных своих фазах, несет в себе все признаки народности. По первоначальному в нем нет ничего книжного и школьного. Наоборот, все в нем говорит о близости к народным обрядам и народным играм. И быть может не было бы ничего дискуссионного, если бы попытки восстано-

вить исторический путь жонглерского искусства не наткнулись на вопрос о филиации, т.е. о далеких источниках его. Ведь нечто подобное искусству жонглеров, т.е., говоря о самых общих чертах, искусству, ставящему себе целью развлечение разнообразных слоев народа, можно встретить в любом обществе, вышедшем из состояния дикости. Поэтому в науке уже давно делались попытки установить связь между различными видами жонглерского искусства, разделенными между собою большими промежутками времени. Пока историческая наука не была способна искать корни культурного явления в социальных условиях эпохи, исследователи стремились отыскать его корни в предшествующих стадиях того же или однородного явления. Не умея найти необходимой связи между базисом и надстройкой, историки обращались к прошлому и там искали происхождения того, чему не находилось сразу корней в настоящем. Такие методические заблуждения приходится встречать в идеалистической науке постоянно. Извращение истории жонглеров дает этому компаративному методу лишний пример.

Совершенно несомненно, что и в классической древности, в Элладе и в Риме, и в государствах древнего Востока, и в «темные века» зарождения европейской культуры в варварских государствах эпохи переселения народов были развлекатели и забавники. Значит ли это, что гистрионы и жонглеры, появившиеся, как можно считать установленным, не раньше IX в. в государствах Западной Европы, произошли от римских мимов или от германских певцов-сказителей – скопов. Было время, когда на эти вопросы буржуазная историография искусства твердо, но ошибочно давала положительный ответ. Прежде чем идти дальше, необходимо заняться этими вопросами.

После падения Западной Римской империи оказалась разрушенной и распыленной вся сложная театральная организация римской державы. От нее остались только уцелевшие кое-где амфитеатры и цирки да мимы, низшая разновидность римских актеров. В амфитеатрах не давалось никаких представлений: исчезли гладиаторские бои, навмахии и вообще все зрелища широкого плана. А мимы бродили по городам и весям, стараясь заработать кусок хлеба своим мастерством. Мастерство это было

примитивным: актеры более высоких жанров тоже исчезли давно. Но мимы свое искусство берегли; оно их кормило. Они тщательно удерживали и свое старинное греческое название, которое характеризовало их профессию, ибо оно было еще привычно и импонировало зрителям. Но они любили присвоить себе и классическое римское наименование актерской профессии: гистрионы (*histriones*), а значительно позднее, не раньше самого конца VIII в. их начинают именовать тем прозвищем, которое определяло их действительное положение в эти «темные века», в столетия, протекавшие в крупных племенных передвижениях и в войнах, приводивших к дроблению империи и к трагическому угасанию римской культуры. Слово *ioculatores* стало вытеснять старые: «мимы», «гистрионы». Оно означает просто «забавник». И оказалось настолько точным и удобопонятным, что вскоре стало проникать в народные языки романизованных стран. Во Франции оно получило первоначально форму *jogleor, jogler*, из которой вышло более распространенное и фиксировавшееся окончательно – *jongleur*. В Италии соответствующим словом было *giullare*, а в Испании – *juglar*. Так как самый образ жонглера теснее всего был связан с Францией, французское слово сделалось общим обозначением профессии на всех языках. В чем состояло первоначально существо профессии жонглеров?

Самым важным было то, что на жонглеров смотрели как на людей, существующих целиком от своего искусства. Конечно, очень естественно, что непосредственно после крушения империи мимы, еще не растерявшие технику низового актерства, продолжали выступать перед публикой там, где эту публику можно было найти. Но в эти «темные века» число поселений, в которых можно было собрать зрителей, было ничтожно. Поэтому *ioculatores* стремились оседать там, где обнаруживалась хотя бы некоторая готовность позабавиться их искусством. Такими местами были прежде всего княжеские дворы, замки феодалов, хоромы церковных служителей высшего ранга. Но в этих случаях *ioculatores* превращались просто в буффов, шутов, застольных развлекателей. Об этом существуют достоверные современные свидетельства. Летописец меровингских королей, Григорий Турский (VIв.) сохранил сведения о таком придворном шуте,

который «был мимом короля» (*mimus regis*) и своими «забавными словесами» (*verba ioculatoria*) умел его развеселить. И немного позднее (середина VIIв.) в благочестивом поучении («*Sermo ad regem*»), обращенном к юному королю Хлодвигу II его наставниками, говорится: «Не слушай забавников. А когда ты ведешь беседы с мудрыми людьми... пусть забавники безмолвствуют». «Забавники», значит, находились тут же.

Документальные сведения о мимах, гистрионах и жонглерах, относящиеся к этому раннему времени, чрезвычайно редки. Нужно думать, что непосредственные преемники римских мимов и преемники их преемников стали исчезать вследствие распада культуры, последовавшего за крушением империи. Одной из главных причин этого было отсутствие населенных мест, где искусство забавников могло пустить корни. Но остались имена, которые пристали позднее к профессии более или менее аналогичной. Мимами и гистрионами стали называть жонглеров. Имя – и *только* оно – протянуло нить между римскими мимами и европейскими жонглерами, когда сами мимы исчезли. Ведь где-то в том хронологическом перерыве, когда потерялись мимы и появились жонглеры, имели место два факта очень большого исторического значения.

Прежде всего изменился язык. Вместо забавников, говорящих по латыни, появились забавники, говорящие на народных языках. Это еще раз указывает на связь жонглеров с народом. Вторым новым фактом, изменившим многое, было умножение населенных мест и рост городов, питомников городской культуры.

Если оставить в стороне Италию, то в других романизованных странах народные языки стали господствующими к IX веку. Во Франции, в частности, нужно думать, что через сто лет после Страсбургской присяги в населенных местах говорили на наречиях французского языка, а еще через сто лет французский язык в бытовом обиходе вытеснил все остатки латинского. Конечно, забавники могли приспособиться к перемене языка, но связь всякого зрелища, в котором участвует слово, с тем или иным языком, особенно если это такой язык, как латинский, носитель многовековой культуры, – не может быть разорвана без

того, чтобы зрелище не утратило многих своих особенностей. Так было и в этом случае. Тем не менее гипноз неумиравшего имени – мимы, гистрионы – сделал свое дело. Он дал толчок ученым историческим разысканиям, когда стали пытаться решить вопрос о происхождении жонглеров.

Настойчиво начала складываться гипотеза о непрерывном преемстве между античными мимами и жонглерами. Казалось, так соблазнительно связать разорвавшиеся концы нити между низовой зрелищной культурой античного театра и вновь возникшей, которая таила в себе зерна будущего расцвета этого жанра в новой Европе. Однако, как всегда бывает в этих случаях, вопрос постепенно стал осложняться. Наряду с гипотезой о происхождении жонглеров из античных мимов была придумана другая, которая вместо римских корней выдвигала германские. Аргументация разворачивалась примерно таким образом. На римскую культуру в эпоху переселения народов во многих частях Европы легла германская, которая навязала свои обычаи и установления населению романизованных стран. А у германских народов были свои певцы, развлекатели и забавники. Подобно кельтским бардам и северным скальдам, они выступали с пением эпических отрывков под аккомпанемент музыкальных инструментов. Впервые они появляются в VI в. у готов. Известно, что франкский король Хлодвиг просил короля остготов Теодориха прислать ему певца, аккомпанирующего себе на арфе. Об этом свидетельствует историк Кассиодор.

Но этот факт едва ли может послужить аргументом в пользу гипотезы о германском происхождении жонглеров, – он единичный. Вообще же в VI в. во франкском государстве, про королей которого будет повествовать Григорий Турский, о мимах ничего не слышно. Забавников приходилось выписывать из Равенны. Хотя после свержения Ромула Августа прошло всего несколько десятков лет и римские мимы едва ли успели перевестись, рядом с ними появились певцы-сказители. Они приобретали все большую популярность, распространялись из одного германского государства в другое и получили впервые у далеких англосаксов свое окончательное наименование: *scorae*, *scors* –

скопы. Это – факт. Но никакого твердого довода в пользу германистов он с собой не несет.

В историографии театра, однако, проблема скопов вызвала ряд домыслов. Некоторые исследователи высказывали предположение, что в профессии жонглеров сочетались обе традиции, и римская и германская, что жонглеры, выступавшие с более серьезным репертуаром, идут от скопов, а те, мастерство которых носит более низменный характер, от римских мимов. Английский театровед Эдмонд Чемберс защищает гипотезу о двойственном происхождении жонглеров и подчеркивает значение скопов как родоначальников более благородной отрасли забавников. В основе этой аргументации лежит мысль о более важном значении в родословной жонглеров германских корней. Эту мысль энергично оспаривает французский историк театра Эдмон Фараль. Он находит сближение жонглеров со скопами недоказанным и, указывая на абсурдность этой гипотезы, говорит, что родство жонглеров со скопами столь же достоверно, как их родство с аэдами гомеровской Греции и гриотами негритянских племен Африки. Он решительно «отказывается признать скопов предками жонглеров». И сейчас же подставляет вместо скопов в качестве предков жонглеров римских мимов. Аргументация Фаралья, одного из наиболее авторитетных специалистов в своей области, настолько характерна, что стоит привести некоторые из его положений. Вот что у него говорится: «Из отдаленных краев греческой культуры появляются персонажи странные и пестро одетые: итифаллы из Сикиона, дикелисты из Спарты, Этелонты из Фив... от Красного моря до Геркулесовых столпов они распространяются по древнему миру. Из Сицилии, которая, по видимому, была их первой родиной, они переправляются в Италию, обосновываются первоначально в Великой Греции, где принимают имя флиаков, двигаются дальше к северу, добираются до Рима, где их искусство успешно соперничает с поэзией трагиков и комиков. Мимы и гистрионы проходят веселым хором, обласканные императорами, обожаемые народом, через века заката римской культуры. А когда рушится римский мир, они двигаются дальше на север навстречу варварским племенам, чтобы развлекать также и их. Принятые там хорошо, они оснуют

племя мощное и благоденствующее: ибо они – подлинные предки жонглеров. И здесь, от дедов к внукам мы имеем все посредствующие звенья. От самых старых к более молодым, от перекрестков античных Сиракуз к дорогам Франции, они создадут непрерывную цепь, которую можно проследить взором до конца». Тут перед нами типичный образец перенесения в научную область национальной предвзятости, разбавленной к тому же компаративистскими фантазиями, отрицающими национальные истоки явлений искусства. Связь жонглера со скопами отвергается с иронической ссылкой на африканских гриотов, а связь с мимами утверждается, как достоверная в любом звене. Но дело обстоит, конечно, не так просто.

Мы видели, что мимы могут исчезать из поля зрения современных наблюдателей очень скоро после падения Римской империи. О периоде между V и XII вв., когда жонглеры становятся едва ли не главенствующим явлением зрелищной культуры, мы имеем чрезвычайно скудные данные, которых далеко не хватает на то, чтобы установить «непрерывную цепь», о которой говорит Фараль. Мы уже знаем, что разрозненные свидетельства VI и VII вв., упоминающие о мимах, гистрионах, шутах и забавниках в соответствующих латинских терминах, чрезвычайно редки. Ближайшие столетия тоже не очень богаты известиями о забавниках. Нам сообщают лишь об отдельных представителях жонглерской профессии во времена, когда орудием культуры и общения между людьми был латинский язык. Только от IX в. до нас доходят сведения несколько более определенные. И даже для той поры наши источники еще довольно смутны. Мы знаем, например, что Карл Великий запрещал епископам и аббатам держать у себя наравне со сворами охотничьих собак и охотничьих птиц также и скomoroxов. Но здесь речь идет скорее всего просто о шутах, которые развлекали пышных князей церкви во время их трапез и пиров. О них же говорит, по-видимому, в одном из своих писем (791г.) Алкуин, поэт и руководитель школьной политики Карла. Он вспоминает слова Блаженного Августина: «Человек, пускающий в свой дом гистрионов, мимов и плясунов, сам не знает, сколь великая стая нечистых духов входит за ними следом». И то же о забавниках низшего ранга говорит архиепи-



скоп лионский Агобард (*Liber de dispensatione rerum ecclesiasticarum*, 836v), укоряющий подведомственное ему духовенство за то, что члены его напаивают «гистрионов, мимов и непристойнейших пустейших забав-пиков (*mimos, histriones, turpissimosque et vanissimos ioculatores*) в то время, как бедные люди умирают с голода». И еще один прелат Хинкмар («*Capitula ad presbyteros*, 852г.») предостерегает против застольного разгула, не называя, впрочем, ни мимов, ни гистрионов, а лишь упоминая «недостойные игры с медведями» (*turpia ioca cum usgo*).

Во всех приведенных цитатах имеются в виду исключительно шуты, хотя они и называются *ioculatores*. Несколько иной образ раскрывается перед нами в стихотворении некоего Виталиса, которое представляет сочиненную им самим пространную эпитафию, повествующую о его профессии. Он был *ioculator* и, выступая перед публикой, разыгрывал сцены, говоря разными голосами. Эпитафия – латинская, написанная элегическим дистихом. В ней есть двустишие:

Лица, одежды, слова представлял с таким я искусством,  
Словно моим языком каждый свое говорил.

Стихотворение Виталиса, вероятнее всего, относится к тому же IX в. На это указывает и его метрическое строение, по размеру античное, а не средневековое, и самый язык. Совершенно ясно, что Виталис был человек образованный, которого никак нельзя поставить на одну доску с епископскими буффонами. Но, тем не менее, он самый настоящий *ioculator* – жонглер, ибо выступает перед публикой как исполнитель сенок.

Перечисленные упоминания забавников – все, что могли выловить в современных свидетельствах историки. Этого достаточно для того, чтобы установить, что первое появление жонглеров должно быть отнесено к IX в. Однако нельзя не признать, что количество упоминаний о забавниках ничтожно. Совершенно то же продолжается и в X в., для которого Эдмон Фараль, усерднейший собиратель данных о жонглерах, мог обнаружить только четыре случая. И даже для XI в. все упоминания о жонглерах сводятся к единственному почти случаю с битвою при

Гастингсе и выступлению Тайльфера, о чем будет речь ниже. Чем это нужно объяснить?

Прямой ответ на поставленный вопрос, который старательно запутывают буржуазные историки, заключается в том, что до XII в. забавники не представляли собою явления сколько-нибудь распространенного. Это происходило оттого, что они показывали свое искусство только во дворцах, замках, монастырях. Ибо еще слишком мало во Франции было крупных населенных пунктов с живой и разнообразной площадной жизнью.

Промежуток между VI и XI вв. в истории жонглерского искусства не принес ничего существенного. Были забавники, были развлекатели, но не сложилась профессия жонглеров, насчитывающая сотни и тысячи представителей.

Это мощное движение, охватившее многие страны, имело своим истоком, конечно, не единичные факты выступлений римских мимов. Восприняв некоторые традиции своих предшественников, новое широкое формирование развлекателей, несмотря на элементарный характер своего искусства, содержало в себе зародыши подлинного обновления. Откуда это шло?

\*\*\*

Народные игры, перераставшие в зрелища и создававшие забавников-одиночек, родились в селе. У нас не хватает материала, чтобы с полной обстоятельностью проследить за этим процессом. Но перед нами, тем не менее, ряд совершенно бесспорных фактов, которые дают нам право делать заключения.

Прежде всего вырисовывается рост населенных пунктов в результате крупных экономических сдвигов XI и XII вв. Населением обрастают замки, бургы, монастыри, речные, переправы, скрещения дороги и особенно рынки, возникавшие в пунктах, удобных для обмена с деревней. В населенных местах завязываются все более сложные формы хозяйства, зарождается общественное и политическое устройство, пробиваются ростки новой культурной жизни. Складываются города, растет их стремление к самостоятельности и к свободе. В обстановке активного развития хозяйства и культуры, в борьбе против аскетизма и за утверждение мирского духа, в условиях свободы от крепостной

зависимости и первых денежных накоплений – в городах развиваются новые противоречия, все отчетливей намечается социальный антагонизм между патрицианской верхушкой буржуазии и ремесленными и плебейскими слоями общества.

Таким образом город, монолитный в своей борьбе с феодалами, внутренне неоднороден, и это обстоятельство отражается на городской культуре, светской и антицерковной в целом, но выражающей свой мирской, оптимистический дух с особенной отчетливостью в культурной практике демократических масс города. И наиболее яркими носителями этого духа были площадные жонглеры.

Формирование городских потешников протекало в ходе общего передвижения деревенских жителей в город. Процесс разделения труда в феодальном поместье, четко обозначившийся в IX в., выделял из масс сельских тружеников значительное число ремесленников, которые всякими правдами и неправдами вырывались из крепостного плена и обосновывались в городах. Вместе с крестьянами-ремесленниками в город потянулись и сельские «игрецы»-развлекатели.

Деревенские забавники, которые и раньше пытались найти себе пристанище в наиболее крупных населенных пунктах, с расцветом городов уже безбоязненно устремляются под сень городской ратуши, в шумную суматоху городской площади.

Городская площадь была той средой, в которой созрело искусство жонглеров. Даровитые деревенские забавники, приходившие в город, были первоначально не более, как беглыми холопами. Чтобы избежать насильственного возврата в крепостное состояние, они должны были скрываться от своего помещика в течение одного года и одного дня. После этого «городской воздух делал их свободными». Этот год был, несомненно, труден для будущего жонглера, как и для будущего ремесленника или торговца, словом для всех крепостных людей, самовольно покинувших крепостное ярмо. Они все были в состоянии постоянной тревоги, пока в тайных местах города выжидали радостного дня своего приобщения к сонму свободных людей.

Жонглеры, обосновавшись в городе, упорным трудом совершенствовали свое искусство. Поэтому во всех свидетельствах, рисующих быт и профессию жонглеров в условиях развитой городской жизни, говорится о них, как уже о готовых искусниках. Но от нас скрыта техника совершенствования жонглерского ремесла, так же как процесс зарождения забавников в деревне. Но результат для нас ясен. Примерно к XII в. во Франции жонглерское искусство сложилось. Теперь жонглер уже не единичный буффон, подбирающийся по замкам и епископским трапезным, а профессионал, участвующий в общественной жизни и показывающий искусство, в котором заключены все признаки его народного происхождения, обогащенного городской культурой.

Современные свидетельства, как литературные, так и иконографические, показывают нам жонглера на фоне городской жизни.

Сердцем города была площадь, служившая одновременно рынком и административным центром. На ней высились обыкновенно друг против друга собор и ратуша. В середине ее находился фонтан, а с ним вместе, как символ свободы и самостоятельности города и права высшей юстиции, ему принадлежащего, — статуя «Роланда», рыцаря, закованного в латы, держащего обеими руками вверх острием обнаженный меч.

В рыночные дни на площади царил шумное оживление. От рассвета до сумерек толпились там люди всех сословий. Торговали все лавки, все прилавки, все лотки. Крестьяне стояли у своих возов, предлагая сельские продукты: зерно, зелень, фрукты, мясо, битую и живую птицу. Стучали в своих мастерских ремесленники, гремели оглушительные зазывы. Важный рыцарь на тяжелом боевом коне медленно прокладывал себе дорогу через толпу, в сопровождении оруженосца и слуг. Отец-эконом из соседнего монастыря вместе со служкой, на мулах, возвращались восвояси, запасшись ладаном. Сновали тут и там монахи с капюшонами, опущенными на глаза. Городские женщины и девушки, в одиночку и гурьбой, с разгоревшимися глазами ходили от лавки к лавке и с особенным интересом останавливались около повозки иноземного купца с заморским товаром. И тут же,

где-нибудь в тени, особенно густо толпился народ, раздавались довольные крики и смех. Выступал жонглер.

Он приходил на площадь, пестро одетый, в цветной куртке и разноцветных, обтягивающих ноги, коротких панталонах, в шляпе с разноцветными перьями, с гитарой наперевес, иногда с обезьянкой на плече и с собакой на сворке. Он находил какое-нибудь подходящее возвышение: бочку, пустой ящик или широкую каменную тумбу с ввинченными в нее железными кольцами для привязывания лошадей. Он взбирался на эту импровизированную трибуну, снимал шляпу, приветствовал публику, обращаясь к ней с веселым словом. Собачка его вторила ему столь же веселым лаем. После этого начиналось представление.

Приобщение жонглеров к культурной жизни французского общества по-настоящему началось около 1000г., т.е. в самом начале XI в., когда король Роберт Благочестивый вступил в брак с дочерью графа Аквитании Констанцией. Вместе с молодой супругой короля к французскому двору нахлынули живые, общительные, веселые южане, страстные любители светских развлечений, музыки, поэзии, – издавна заведенный строгий обиход дворцовой жизни был нарушен. Лица, сопровождавшие новую королеву, даже были одеты по-другому, чем северяне. Их костюмы были более яркие и вычурные. А образ жизни их и нравы – гораздо более свободные, чем к этому привыкли местные люди. Летописец Рауль Глабер рисует их очень неодобрительно: «Они не любили ни оружия, ни лошадей; волосы свои стригли коротко, ходили бритыми на манер гистрионов; и обувь у них была непристойная». Несомненно, в свите королевы были и настоящие жонглеры. С этих пор тон придворной жизни стал иным. В нем много места стали занимать развлечения. Духовенство хмурилось. Епископ делал представления королю, но изменить то, что сдвинулось с места и раскрыло столько соблазнов, было уже трудно.

По-видимому, с этого момента нужно считать появление все больших групп жонглеров по всей территории Франции. Как произошло, что первоначальное распространение забавников оказалось связанным с югом, с Провансом и с Аквитанией? Ра-

зумеется, Аквитания в данном случае играла роль лишь как соседка Прованса, а именно Прованс был подлинным питомником жонглерского искусства. Достаточно сопоставить север и юг Франции, чтобы это различие сделалось нам понятно. На севере городская жизнь была скудная, городов было меньше, культурные центры не так многочисленны. А жаркое солнце и культура юга привлекали людей с неотразимой силой. Ведь IX и X вв. знали торговые сношения между Европой и Левантом лишь по берегам Италии, южной Франции и Каталонии. Венеция, Амальфи, Генуя, Марсель, Нарбонна, Монпелье, Барселона были наиболее оживленными центрами торговли, хозяйственной жизни и культуры. Города французского юга быстро богатели и набирались сил. Культура легче пускает корни в центрах восходящего благосостояния.

Мы знаем, что порожденные народным искусством даровитые затейники порывали со своей деревенской родиной и пускались в рискованное, но увлекательное странствование в поисках сытой жизни и славы, и первым их пристанищем, удерживавшим их у себя, становились города. И разумеется, этим выходцам из народа было хорошо известно, куда направлять стопы. Культура юга влекла их к себе прежде всего, а попав в солнечный край, где уже звенели песни провансальских трубадуров, эти одаренные молодые люди проходили как бы высшую школу.

Продвижение на север было естественным новым этапом в истории французского жонглерства. Рост жонглерских кадров во Франции начался с особенной силою в XI в. и продолжался в XII в. В XIII в. количество жонглеров насчитывалось уже многими тысячами, и они заняли прочное место в культуре и искусстве Франции. Одновременно те же процессы происходили, хотя не столь интенсивно, и в других странах – в Италии, в Испании, в Англии, даже в Германии. Жонглерами интересовались короли, прелаты, высшая знать и, конечно, прежде всего население городов.

Искусство жонглеров было разнообразно, сами жонглеры представляли собою компанию такую пеструю и по жанрам своего искусства и по своим личным качествам, что вскоре яви-

лись попытки разобраться в этой разнохарактерной толпе и установить в ней известные градации. Попытки такого рода классификации у нас имеются. Они относятся к XIII в., когда особенно выросло количество жонглеров. Одна из них принадлежит Томасу Кэбхему, архиепископу Кентерберийскому. Он делит гистрионов на три группы. Первая – это те, которые показывают свое искусство либо обнажая свое тело, либо принимая какой-нибудь другой вид и надевая страшные маски, а потом скачут и двигаются самым постыдным образом с гримасами и вывертами. Этого сорта жонглеров благочестивый архиепископ считает достойными осуждения. Также, по его мнению, достойны осуждения и другие гистрионы, которых он называет бродячими затейниками (*scurrae vagi*). Они странствуют от города к городу, от замка к замку, не имея постоянного места жительства, и стараются понравиться людям злословием и наветами. Они негодны ни на что, разве только на жратву и поношение близких. Они подлежат осуждению, ибо апостол запрещает принимать совместно с ними какую бы то ни было пищу. Но есть и третий вид гистрионов, у которых имеются музыкальные инструменты, чтобы доставлять людям удовольствие. Среди них, правда, бывают и такие, которые тоже достойны осуждения. Это те, которые присутствуют на пирушках и непристойных собраниях. Там они распевают всякие песенки, возбуждающие людей к разврату. Есть, однако, и такие, которые зовутся жонглерами. Поют они о подвигах князей и баронов, а также о житиях святых и тем самым доставляют людям утешение в скорби, печали или в стесненных обстоятельствах. Эти не совершают никаких постыдных поступков, как те плясуны и прыгуны, носящие на лицах маски и кривляющиеся перед публикой. Поэтому они осуждению не подлежат, как об этом говорит и папа Александр.

Эта страница дает нам материал для характеристики положения жонглеров в XIII в., т. е. в период наибольшего распространения по Европе и особенно по Франции представителей жонглерского искусства. Но эта страница в театроведческой литературе никогда не была прочитана нужным образом.

Так, Кэбхем прежде всего различает гистрионов и жонглеров, и жонглеры, по его мнению, поддержанному авторитетом

папы Александра, являются единственно достойными одобрения. Это противопоставление в значительной степени совпадает с другим, несколько более ранним, которое мы находим в двух стихотворениях Гираута Рикье, провансальского трубадура. В 1272г. Рикье направил кастильскому королю Альфонсу X стихотворную просьбу, в которой просил короля оградить имя и достоинство жонглеров от поношения, и опубликовал это свое стихотворение вместе с ответом короля на его просьбу. Как признает авторитетная критика, этот королевский ответ, быть может, и восходил в какой-то мере к подлинным словам короля, но в целом несомненно представлял собою такое же произведение самого Рикье, как и первая его поэма. В основном содержание этих двух стихотворений провансальского трубадура таково:

В настоящее время под наименованием жонглеров смешивают самых разнообразных представителей этой профессии, начиная от канатных плясунов и глотателей пакли до поэтов, слагающих высокие стихи. Это – явление последних времен. В прежние времена этого не было, ибо тогда каждый жонглер был человеком разумным и образованным. Он своей музыкой услаждал слух высоких господ и воздавал им славу и честь, а трубадур повествовал о благородных подвигах рыцарей, пел хвалу героям и поощрял их к благородным делам. Но в дальнейшем в среду жонглеров затесались люди недостойные, и из-за них самое имя жонглеров потеряло свой почтенный смысл. И королю Кастилии, неизменному покровителю искусств, надлежит внести порядок в такое положение и воздать каждому из жонглеров по достоинству. Рикье умоляет короля не допускать, чтобы теперь «именовались жонглерами люди, которые владеют подлинным поэтическим талантом, которые умеют слагать стихи, канцоны и другие виды поэзии, поучительные и запоминающиеся, ибо их стихотворения держатся в памяти людей длительное время, – не то, что безделицы искусников низшего сорта». Даже музыка этого рода жонглеров совершенно иная, чем песни тех поэтов, которые умеют слагать красивые повествования, переживающие их самих. Нельзя не пожалеть о том, что у таких достойных поэтов не имеется своего собственного наименования. Рикье предпочитал бы, чтобы эти представители высшего ис-



куства среди жонглеров назывались трубадурами. Однако и он так же, как и Кэбхем, делает оговорку. Среди трубадуров, говорит он, бывают и такие, которые не могут стоять рядом с лучшими представителями этого искусства. Эти употребляют свое искусство на сочинение клеветы и злословия или слагают сирвенты и баллады просто для того, чтобы привлечь к себе внимание. Этим последним Рикье так же мало хочет защищать, как и жонглеров и акробатов, представляющих низшее площадное искусство.

В ответе, который влагается в уста короля, проводится желаемое провансальским трубадуром разделение. Королю будто бы принадлежит мысль о том, чтобы названия отмечали разновидности жонглерского искусства. Все те, которые демонстрируют низшие виды искусства, выводят дрессированных обезьян, собак и коз, которые подражают пению птиц, играют на разных инструментах для потехи простого народа и которые не могут показать ничего лучшего, должны бы носить наименование буффонов, как это принято в Ломбардии. Те, которые хотят и умеют нравиться представителям высшего общества, играют на разных инструментах, сочиняют новеллы, поют стихи и канцоны других поэтов, должны называться жонглерами. А те, которые обладают способностью сочинять стихи и музыку, создавать мелодии для танцев, петь свои собственные баллады, альбы и сирвенты, те – и только те – могут претендовать на почетное название трубадуров.

Мы слышали голос двух современников, характеризующих искусство жонглеров и пытающихся установить классификацию между разными их категориями.

Как Рикье, так и Кэбхем самое малое место отводят самой высокой категории жонглеров. И любопытно, что оба – и трубадур и прелат – как бы стараются очистить эту высшую группу от менее благородных ее представителей. Рикье боится, что среди трубадуров могут быть не настоящие, а Кэбхем как бы прикрывает рясою папы Александра ничтожную кучку избранных. Эта двойная спецификация жонглерского сословия может быть истолкована только одним способом. Огромное большинство этого сословия – это люди, которые несут свое искусство

широкой народной массе. Это их искусство народ любит, народ ценит, народ вознаграждает. И разумеется, едва ли большинство жонглеров, как это хотят показать Кэбхем и Рикье, так безнадежно низменно. Было бы совершенно невероятно, если бы перед народной аудиторией в городах пользовались успехом только канатные плясуны, дрессировщики животных, музыканты низшего сорта и акробаты. Мы твердо знаем, что многое из того, чем Рикье будто бы от имени короля Альфонса наделял трубадуров, прежде всего сочинение и чтение новелл, принадлежит к жанру, очень популярному среди народной аудитории. Об этом говорит и провансальская и итальянская практика. Поэтому мы можем признать, что огромное большинство жонглеров представляют собою артистический коллектив, ловкий на все руки, скорый на выдумку, музыкально одаренный и в достаточной мере талантливый. Эти люди находят ценителей своего искусства во всех кругах общества XII и XIII вв.

Нас естественно интересует вопрос о том, откуда эти люди появились. Если судить по заключительным определениям Кэбхема и Рикье, среди жонглеров была группа, которая отличалась, и, по мнению обоих, очень резко, от большинства. Это утверждение допускает только один вывод: среди жонглеров была определенная часть, по своему социальному положению не смешивающаяся с большинством. И, анализируя социальный состав общества XII и XIII вв., мы без труда найдем эту группу. Она особенно типична для юга Франции. Там, как мы доподлинно знаем, многие трубадуры выходят из дворянских и рыцарских семей. Но их, как это видно из разграничений Рикье, ничтожное меньшинство. Большинство же – люди поднимающиеся или поднявшиеся от низов. Когда мы установили это, нам становится понятно то, что иначе было трудно объяснить: появление многих и многих тысяч жонглеров в городах, замках, монастырях и при дворах в XII и особенно в XIII вв.

Путь, который проделали жонглеры, нам известен. Начало его мы проследили выше, где речь шла о народных корнях зрелищного искусства. Распространение городов и рост городской культуры создали для жонглеров плодотворную почву, на которой они могли совершенствовать свое искусство, общаясь

между собою и обучаясь друг у друга. Этим способом вышедшие из народа жонглеры могли достигать как в виртуозной игре на музыкальных инструментах, так и в словесном мастерстве таких высоких ступеней, что их искусство открывало им доступ всюду, где ценилось зрелищное искусство: вплоть до замков и королевских палат.

В рассуждениях Рикье обращают на себя внимание два пункта: один высказан самим поэтом, другой возникает у читателя, быть может даже вопреки намерениям автора, из всего, что у него говорится. Первый – это вопрос о сравнительной квалификации жонглера и трубадура, второй – о социальной природе обоих представителей зрелищного искусства.

Культура французского юга очень опередила культуру северных областей. И особенно Прованс далеко оставил за собой все другие области королевства. Нигде не было такой интенсивной жизни, как та, которая кипела в Провансе в городах и замках. Цветущее хозяйство, непрерывное появление в стране левантских торговых гостей, приносящих здоровые, прогрессивные идеи ересей, – все это становилось великолепным бродилом, двигавшим мощными толчками рост умственной жизни. Этому оживлению способствовало постоянное взаимодействие рыцарской и городской культуры. В Провансе раньше, чем где бы то ни было в Европе, родилась своеобразная лирика, необычайно богатая по жанрам. Провансальские канцоны, альбы, серенады, тенсоны, баллады, сирвенты стали школой для всей романской лирики. Провансальские «Суды любви» показывали одновременно и высокий уровень общей культуры общества и то выдающееся место, которое в этой культуре занимали женщины. Так дожил Прованс до 20-х годов XIII в., когда на него обрушилось свирепое нашествие северного французского рыцарства, натравленное на солнечный юг благочестивыми анафемами папы Иннокентия III. Это был так называемый альбигойский крестовый поход. После него культура Прованса была почти уничтожена. Там, где жизнь была ключом и все, можно сказать, цвело, обещая в дальнейшем еще более пышные всходы, все было затоптано копытами тяжелых рыцарских коней. Города были разорены, замки разрушены, а трубадуры, не по-

гибшие под мечом, разбрелись по другим странам. Провансальская поэзия была подрублена под самый корень. Те ее представители, которые пережили разгром и пытались осмыслить то, чему они раньше были свидетелями, несли за пределы Прованса свои размышления и свою поэзию. Рикье был одним из них.

У него более отчетливо, чем у других, рассуждавших на ту же тему, было формулировано основное представление о том, что такое трубадур. Провансальское слово *trobvar*, так же как соответствующие слова в итальянском и во французском языках (*trovar, trouver*), значит по первоначальному своему смыслу «находить». Но оно давно на всех трех романских языках стало синонимом слова «творить». И существительное от этого глагола, тоже во всех трех романских языках, стало синонимом слова «поэт». Таким образом, основой профессии трубадура стал именно творчество, сочинение. Раз это так, то сопоставление трубадура и жонглера естественно приводит к выводу, что трубадур творит, а искусство жонглера в основном представляет собою искусство исполнения. Таким образом, наряд с обычным типом жонглера-забавника, представителя синтетического искусства развлечения, выделяется как высший тип трубадур. Разумеется, на практике все время были оттенки, и с ними все считались. Трубадур начала XI в. Серкамон в списках представителей своей профессии, составленных в XIII в., называется жонглером, а его ученик, сумрачный гасконский лирик Маркабрю, уже фигурирует как трубадур. А трубадур XIII в. Арно Даниэль, стихам которого Данте Алигиери дал место в «Божественной Комедии», после крупных поэтических успехов, его прославивших, не будучи в состоянии поддерживать рыцарского образа жизни (*non pot mantener cavalaria*), должен был снизойти до положения жонглера. Маркабрю не был знатным, но искусством своим достиг положения, которое роднило его с рыцарями.

Вопросы о социальном происхождении и о ранге в искусстве постоянно путались в жизненной практике трубадууров. Высказывалось мнение, что различие между трубадурами и жонглерами покоилось на том, перед какой публикой кто выступает. Едва ли это было так. Провансальские условия как раз позволяют найти несколько более устойчивые разграничения. Жонглер

появляется раньше и воспитывается в городе. Трубадур чаще всего, во всяком случае на первых порах, выходит из знатных кругов. Жонглер, возвышающийся до положения трубадура, – явление более позднего времени. Жонглер начинает обучаться своему искусству и совершенствоваться в нем – в городе, в условиях трудных и тяжелых, очень часто в нужде. Трубадур, имеющий по своему социальному происхождению все возможности, получает солидное образование, направленное к тому же к определенной цели. Он готовится стать поэтом. Но оба могут выступать перед одними и теми же зрителями, ибо их равняет искусство. Жонглер имеет, особенно начиная со второй половины XIII в., доступ в замки. Трубадуру, естественно, никто не запрещает петь свои песни перед любой аудиторией, если это ему хочется. Тем не менее, именно в искусстве жонглера полнее всего представлены элементы, подготовляющие дальнейший рост зрелищной культуры.

Провансальская поэзия в XIV в. представляла собою жалкие остатки цветущего когда-то творчества. Она была слишком тесно связана с аристократической социальной средой и лишена возможностей роста в условиях городской и буржуазной культуры. А в искусстве жонглера полностью представлен профессионализм, противоположный дилетантству трубадура. Трубадур не знает нужды. Он пишет стихи и не требует, чтобы за их исполнение ему платили. Жонглер живет от своего искусства. Ярким показателем такого социального неравенства является факт, неоднократно засвидетельствованный современниками, что жонглеры становились прислужниками трубадуров в те времена, когда трубадуры находились в полной славе. К тому же искусство трубадура по существу остается всегда одинаковым, оно не разветвляется, а искусство жонглера очень разнообразно. Мы знаем, что есть жонглеры-певцы, жонглеры-музыканты, играющие на различных инструментах, жонглеры-рассказчики, жонглеры – исполнители сенок и, наконец, жонглеры низшего жанра: кукольники, акробаты, дрессировщики животных, канатоходцы, плясуны, фокусники, словом, развлекатели менее избранной аудитории, ненавистные знати, таким людям, как Кэбхем. Были и женщины жонглерки. Иногда

они выступали как партнерши мужчины, а иногда и самостоятельно. Их специальностью были танцы, а номером наиболее популярным – танец Саломеи, который нравился, если верить благочестивым современникам, тем больше, чем был разнuzданнее.

В ранний период жонглер обыкновенно владел многими развлекательными жанрами. Он мог быть одновременно и певцом, и музыкантом, и плясуном, и рассказчиком. Его искусство было синтетично. В дальнейшем он чаще всего специализировался. И тогда его положение, как мастера в определенном уже искусстве, становилось более прочным. Такой жонглер больше зарабатывал. Он получал богатые дары. В эпосе конца XII и XIII вв., например в поэмах «Рауль из Камбре» или «Юон из Бордо», мы встречаем упоминание о том, что пользовавшиеся успехом жонглеры получали в подарок коня, мула, богатые одежды, меха, золото. Нет ничего удивительного, что профессия жонглера привлекала все новых и новых адептов. Люди бросали свои профессии, если только чувствовали в себе сколько-нибудь обещающие способности, и устремлялись вслед за жонглерами, уже создавшими себе положение.

Как шла эволюция тех жанров, которые особенно прочно прививались в искусстве жонглеров? Во Франции не получила очень широкого развития та отрасль жонглеров, которая особенно процветала в Италии: жонглеры-рассказчики, сказители и новеллисты. Из Франции мы не слышим о таких фактах, отголоски которых сохранились еще в XV в. в Италии, хотя бы в фацетиях Поджо Браччолини: о том, как слушатели старались не допустить рассказ о поединке между Гектором и Ахиллом до рокового конца или как горько оплакивали они гибель Роланда в бою под Ронсевалем. Разумеется, сказители были и во Франции. Например, в связи с «Песней о Роланде» мы узнаем имена двух жонглеров: имя Турольда, которое стоит в конце поэмы, но которого все единогласно отказываются признать автором этого замечательного произведения, и имя Тайльфера, который, по словам нормандского поэта Роберта Васа (конец XIII в.), декламировал поэму перед битвой при Гастингсе (1066), подбрасывая вверх боевой топор и разжигая бранный

пыл рыцарей герцога Вильгельма. Были также жонглеры-сказители с благочестивой тематикой, повествующей о жизни святых угодников и славных мучеников за христианскую веру.

Но больше процветали во Франции другие разновидности жонглерского искусства, прежде всего исполнение поэтических произведений голосом в сопровождении музыкального аккомпанемента и просто музыканты-виртуозы. В более позднее время представители этого последнего жанра под особым названием менестрелей прочно прижились в виде непременных сопровождений членов замкового штата. Название, происходящее от латинского слова, означающего службу (*ministerium*), указывает на то, что менестрель, так же как и паж, является членом замковой семьи с тем отличием, что паж, как и оруженосец, всегда принадлежит к рыцарскому роду, а для менестреля это не обязательно. И менестрели оказались более долговечными, чем другие разновидности жонглеров, которые не пережили XIV в. Менестрели услаждали слух своих хозяев по крайней мере все следующее столетие.

Замок был не единственным приютом для жонглеров и менестрелей. Другим – были палаты высшего духовенства. Это как будто представляется парадоксальным, ибо церковь искони была враждебна актерскому искусству. Отцы церкви считали его делом бесовским. Такая традиция шла от римских времен, когда в пылу яростной борьбы с язычеством они кляли театр и все, что с ним было связано. Начиная от Тертулиана, проповедовавшего в III в., не было, можно сказать, ни одного из «отцов церкви», кто бы не изощрялся в анафемах на актеров и театр. Климент Александрийский, Киприан Карфагенский, Лактанций, Иоанн Златоуст, Блаженный Августин, Сельвиан, Амвросий Медиоланский, если назвать только крупнейших, не упускали случая, чтобы не разразиться проклятиями театру и его служителям и не постараться предостеречь против них добрых христиан. Следуя за отцами церкви, выносили соответствующие постановления и церковные соборы: Эльвирский (305), Арелатский (314), два Карфагенских (397 и 399) и т. д. Театр и актеров обвиняли в безбожии, в приверженности к язычеству и во всевозможных сквернах. Такого же рода постановления по-

стоянно фигурировали в решениях соборов более позднего времени, когда театра, такого, как в римские времена, уже не существовало, а мимы все более распылялись и исчезали из обихода городской жизни. Но церковь настороженно следила за ними, и когда на общественной арене появился жонглер, на него посыпались вновь проклятия и по тем же мотивам, благо ни слов, ни аргументов выдумывать уже не приходилось, ибо все, что можно было сказать, было сказано и могло повторяться сколько угодно.

Однако соборы соборами, а представители духовенства, чем выше был их ранг, по мере того, как совершенствовалось искусство жонглеров, все больше им интересовались. И подписывая грозные постановления, епископы и аббаты зазывали к себе искусников и заставляли их услаждать своим мастерством их долгие и скучные досуги. Особенно приверженны были по слабости своей человеческой природы эти жирные прелаты к жонглеркам, ставшим по-видимому желаннейшими их гостями. За это высшее церковное начальство грозило виновникам суровыми карами и на этом свете и на том, что, впрочем, едва ли преуменьшало аппетит к подобному типу развлечений.

Отношение церкви к жонглерам не могло остаться без влияния и на представителей светской власти. В делах королевских курий и в ведомстве канцлеров городских коммун мы находим постановления, осуждающие жонглеров и объявляющие их профессию позорной. Однако, чем больше разворачивается мастерство жонглеров и чем выше становится его художественный уровень, тем мягче звучат эти официальные неодобительные характеристики их. Позорной объявляется уже не профессия жонглера вообще, а профессия только того жонглера, который выступает за деньги перед толпой. Таким образом, на смену церковно-аскетическому отрицанию жонглерства в целом выступала критика деятельности его наиболее демократической части. Жонглер завоевал себе в обществе определенное место.

Рост городов и увеличение их богатства, усиление торговых связей с Востоком, приносящих все новые материальные ценности в Европу, роскошь, непрерывно увеличивающаяся при дворах духовных и светских князей, а также в городах, – все это со-



действовало подъему спроса на мастерство жонглера. До XIII в. никогда не бывало таких пышных пиров и празднеств, о которых в XIII в. то и дело сообщают современники. А чем пышнее пир, тем больше требуется жонглеров для его украшения. При таких пиршествах собираются сотни жонглеров. Цифры в тысячу и в полторы тысячи жонглеров не являются сколько-нибудь исключительными.

Усиленное развитие хозяйственной жизни города, рост плебейской оппозиции, зарождение новых культурных течений, начавшаяся ломка патриархального быта – все это видоизменяло нравы общества, порождало новые ритмы городской жизни. В этих условиях жонглер становился одной из наиболее ярких фигур, выражающих молодые и здоровые устремления времени. Из современных деловых и литературных свидетельств можно вынести впечатление, что образ жизни жонглера, его манеры, все его повадки влияли на нравы окружающих. В поэме начала XIII в. «Окассен и Николет» рассказывается, что некая знатная девушка оделась жонглером и пустилась странствовать, чтобы найти своего возлюбленного. И пела песенки, как заправский жонглер. Благочестивая монастырская легенда повествует о жонглере-акробате, который поступил в монастырь, чтобы замолить свои грехи. А будучи человеком малограмотным, владея только своим акробатическим мастерством, решил все свои таланты посвятить богоматери. И ежедневно давал свои представления в часовне наедине с ее статуей. Он не жалел своих лучших трюков.

И стал он прыгать-летать,  
Вперед, назад себя метать;  
Перевернулся раз он пять  
И, преклонясь, сказал опять:  
«Прими как дар, о мать Христа,  
Усердье бедного шута».  
И снова начал ряд фигур...

*(Перевод С. Пинуса)<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> «Французские поэты». Характеристики и переводы. Составил Сергей Пинус, т.1, 1914, стр. 106.

Это своеобразное акробатическое подвижничество возобновлялось каждый день. Когда жонглер умер, богоматерь спустилась в монастырь, чтобы принять его душу. И люди назвали его «жонглером богоматери».

Вступая в семью замковых обитателей, жонглер приносил туда не только свое искусство. До нас дошло стихотворение одного менестреля, который перечисляет все, чем он может забавить знатное общество.

Я умею спеть канцону,  
Рассказать вам фаблию  
Или сказку, повестушку,  
Или хором управлять.  
Спеть сирвенту, пастурелу,  
Дать совет в делах любви.  
Из цветов сплести веночки,  
Поясок любовный свить.  
О предметах куртуазных  
С увлеченьем говорить.

Из того, что современники рассказывают о жонглерах, мы узнаем, что светские таланты их далеко не ограничивались тем, что перечислил в своем маленьком каталоге провансальский менестрель. И в городском обществе, прежде всего в его высших кругах, и в рыцарском, особенно в Провансе, в хорошую его пору, жонглер как человек, имевший доступ в мужскую и в женскую половину, часто служил посредником в делах любовных. Он мог по заказу спеть сам канцону или серенаду под балконом дамы, или набрать для этого музыкантов, передать весточку, войти в доверие служанок, у которых он мог получить полезные ему сведения. Конечно, для этого жонглер должен был знать светское обхождение и обладать большим житейским опытом. Талант жонглера открывал ему многие двери. Его искусство поднимало его и обеспечивало ему положение в обществе. Мало того, его искусство становилось проводником определенного влияния, которое он мог оказывать. Это влияние выражалось двояко: как непосредственное воздействие ху-

дожественного таланта и как воздействие мировоззренческое, идейное.

Искусство жонглеров в своем разнообразии раскрывает иногда совершенно неожиданные стороны. Конечно, чаще всего жонглер был просто развлекатель, чем-то вроде эстрадного артиста, и зарабатывал себе популярность и деньги мастерством. Его зрители, ценя его выступления, разносили славу его имени так далеко, как могли.

Нам рассказывают, например, что в 1190г. канцлер английского короля Ричарда Львиное Сердце вызвал в Англию французских жонглеров и дал им определенный заказ – восхвалять короля, отправившегося в крестовый поход, и прославлять его подвиги. Из этого мы видим, что жонглеры могли выступать в роли своеобразных «агитаторов». Они отдавали свое мастерство служению определенным интересам. Если бы их популярность была меньше, а искусство их менее совершенно, к ним едва ли стали бы обращаться с такого рода поручениями.

Выступления в защиту определенных интересов жонглеры могли брать на себя независимо от того, сочувствовали они или не сочувствовали целям, которым служили. В случае, только что приведенном, они очевидно пели стихи, написанные трубадурами, друзьями Ричарда, которых было немало, т. е. были исполнителями. Совсем по-другому звучали их песни, когда они слагали их сами и когда в них звучали идеи, им дорогие. Тут исполнение поднималось на большую высоту, пронизывалось жгучим темпераментом и действовало сильнее. С такими выступлениями мы встречаемся очень часто на протяжении долгой истории жонглерского искусства. Те же трубадуры в стихотворениях, темы которых не носили любовного характера, многократно выступали с проповедью определенных идей. Это уже не альбы, не серенады, не канцоны, а сирвенты и тенсоны: стихотворения на общественные темы. Церковники ненавидели трубадуров за то, что они не только проповедовали радости жизни, но и издевались над церковью, старавшейся отворотить от них людей. В общественной лирике трубадуров могли звучать и неприкрытые еретические мотивы. Это было причиной, что церковники поднимали истерические крики о богоотступничестве и

неверии и призывали на певцов перуны отлучения и кровавой расправы. Мы знаем, что поэзия трубадуров именно по этой причине была задушена в Альбигойском погроме.

Менее трагически пронеслась гораздо более боевая и опасная для церкви атака вагантов, или голиардов. Так назывались странствующие школяры, покидавшие свои монастырские школы до окончания учения. Это были великовозрастные парни, здоровые, ловкие, голосистые, накопившие немало знаний; им надоело сидеть на жестких монастырских скамейках и проходить многолетнюю муштру. За пределами своей школы они слышали соблазнительные зовы жизни, до них доносились малящие вести о радостях городского бытия, о красивых девушках, нарядах, цветах, пирах и музыке, т.е. обо всем, что им было совершенно недоступно. И они бежали из школ.

Первые беглые школяры появились рано, уже в XI в. Но в это время количество их было незначительно, что и понятно. Городов было мало, и жизнь в городах еще не развернулась сколько-нибудь широко. В следующие столетия число их непрерывно множилось. Что представляли собою странствующие клирики?

Это прежде всего были люди, которые стремились перелицевать ту церковно-школьную культуру, которой начинали их в монастырях. Их обучали тому, что должно было принести пользу церкви, а они обращали этот свой багаж лицом к жизни, на зло церковному затворничеству. Их наука должна была готовить их к благочестивому служению. Они повертывали ее к веселью. Они убегали из монастыря, зная, что им будет нелегко бродяжить, не имея надежного пристанища и сытного куска. Но они не колебались. Их звала сама жизнь. И они врываются в жизнь, наполняя ее, поскольку это было в их силах, задорным и дерзким восхвалением земных радостей. Они пели латинские стихи, именно латинские. Они пускали в ход полученные в годы учения знания, но в целях гораздо менее благочестивых, чем те, к которым готовили их наставники. А знания их были по тем временам значительные. Ваганты хорошо знали родную грамоту и хорошо владели школьной латынью. Они были знакомы и с римскими классиками, особенно с римской эротиче-

ской и сатирической поэзией. Они до тонкости постигли мифологическую премудрость, а также – на что до сих пор странным образом не обращалось внимания, – пародийную латинскую литературу раннего средневековья: «Шутки монахов» («*Josa monachorum*») или «Вечерю Киприана» («*Cena Surliani*») и им подобные. Кроме того, они великолепно владели метрикой и версификацией, разрабатывавшейся в школах и университетах Средневековья.

Жизнь их проходила в странствованиях. Отсюда и их наиболее популярное наименование – «*clerici vagantes*», бродячие школяры. Каково происхождение другого их наименования «голиарды», твердо установить не удастся, несмотря на все ученые изыскания.

В общепринятом смысле «голиард» значило то же самое, что бродяга. Но в разговорах между представителями бродячих клириков на каком-то далеком заднем плане маячило имя «Голиа», эпонима школярской рати, которого называли то епископом, то еще каким-нибудь важным духовным лицом<sup>2</sup>. Но все это мало заботило вагантов: они ничего не зарабатывали на этом родстве. Они странствовали и, странствуя, так или иначе обеспечивали себе пропитание. Для них не существовало политических границ. Они шли туда, куда влекла их смутная надежда раздобыть еще один кувшин с хмельным напитком и приобрести еще к одной, хотя бы не очень обильной, трапезе. Национальная принадлежность отдельных вагантов и авторство отдельных стихотворений – вопросы трудно разрешимые. Латинский язык их стихов потому и стал, в своем своеобразии, их диалектом, что с ним они могли ходить по Европе, где угодно. Вагантов было много и во Франции, и в Италии, и в Германии. Во Франции время расцвета поэзии вагантов XII – XIII вв.

---

<sup>2</sup> Название «голиарды» было образовано, по всей вероятности, от имени библейского великана Голиафа, поверженного на смерть Давидом. Полемически выступая против христианских проповедников, восхвалявших добродетели и кротость царя Давида, бродячие клирики выбрали себе в «папы» его противника — язычника Голиафа. (Ред.}.

Любовь к странствованиям присуща не только вагантам. Странствовали в те времена все представители развлекательных профессий. Оседлая жизнь, можно сказать, категорически была противопоказана этого рода забавникам. И города и замки были немногочисленны и не могли обеспечить их постоянным заработком. С другой стороны, и репертуар у них был недостаточно богатый. Все это приводило к тому, что над ними, как над Агасфером, как бы звучало постоянно роковое и властное: «Иди!»

Иконография, являющаяся драгоценным подспорьем для нашего знакомства с бытом странствующего люда, показывает нам его представителей всяких разновидностей в пути. На одной миниатюре мы находим изображение упоминавшегося выше провансальского жонглера Серкомона. Он бредет пешком с котомкой на кончике своей палки за плечом. Но наряду с такими захудалыми образами развлекателей в более поздние времена в той же иконографии мы встречаем картины гораздо более пышные. Жонглеры едут верхом, иной раз сопровождаемые слугами. Их радушно встречает хозяин замка. Они восседают за пиршественным столом. Ваганты поднимались до таких высот, конечно, значительно реже. Их уделом чаще всего было пешее хождение, как у них говорилось «апостольскими ногами», – *per pedes apostolorum*. Но это их не смущало.

Когда оживилась хозяйственная жизнь в городах, школяры-клирики не ленились брать спой посох и идти, полагаясь на счастье. В многолюдных городах и ваганты и жонглеры других жанров всегда могли рассчитывать на то, что они не пропадут. Если жонглеру нужно было собирать вокруг себя более или менее многочисленную публику, то ваганты и в этом не нуждались. Они в одиночку или небольшими группами ходили от дома к дому с каким-нибудь нехитрым струнным инструментом через плечо и с вместительной торбой, куда складывали добротные дары. Горожане, особенно горожанки, охотно открывали окна и слушали песни молодых, веселых, бойких школяров. Песни были мажорные, зовущие к радости. Городская культура уже покончила с гнетом аскетического тумана и призывы, какими были проникнуты песни вагантов, неизменно находили отклик. Незведанных радостей в городах было еще немало.

Слушать о них хотелось всегда. И вагантов, про них певших, награждали не скупясь.

Поэзия вагантов была особого жанра. Они выступали, как мы знаем, исключительно с латинскими стихами. Их они пели. Это было тоже признаком жанра. Стихи – большей частью рифмованные. Античные, римские метры в литературном наследии вагантов – редкое исключение. Они предпочитают короткие строчки четырех, трех и даже двустопные. Среди стихотворений есть такие, которые сопровождаются припевом. Вот один пример:

Мы, бродяжки, весело шагаем,  
Живем не унываем.  
Тара тантара тейно...  
Едим не стесняемся,  
Поем стараемся.  
Тара тантара тейно...  
Над всем потешаемся,  
В сукна одеваемся.  
Тара тантара тейно...  
В кости играем,  
Часто выпиваем,  
Тара тантара тейно...  
Хитрим, ловчимся,  
Ничего не боимся.  
Тара тантара тейно...

Стихотворение – длинное. Дальше в нем рассказывается, какие вещи школяры любят, кроме выпивки и игры в кости, и как вообще живут. Общее настроение всех вагантских стихов – протест против аскетического мировоззрения. Словно новая расцветающая городская жизнь породила эти здоровые и задорные стихи, чтобы очистить от всех остатков аскетического мировоззрения вновь появившиеся центры культурной жизни. И веселые песни вагантов очень активно выметали все, что напоминало о старых угрюмых гонителях бодрости и веселья. Вот еще одна песенка, типичная по своему настроению и по активному жизнеутверждению:

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

*(Перевод О.Румера)<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Omitemus studia... (Бросим учение...). //Литература средних веков. Составили Б. И. Пуришев и Р.О.Шор. М. 1953. С. 34.



А вот несколько строк из другого стихотворения на ту же тему:

Дни светлы, погожи,  
О, девушки!  
Радуйтесь, ликуйте,  
О, юноши!  
Ах, я словно сад цветущий!  
Плоть и душу пожирает  
Жар желания;  
От любви теряю ум  
И сознание.  
Щокот соловьиный  
Разносится,  
Сладкою истомой  
В сердце просится.  
Ты всех дев милее,  
Желанная!  
Ты – лилей лилея,  
Благоуханная!  
Жду тебя с волнением,  
Красавица!  
Сердце через мгновенье  
Расплавится.  
Ах, я словно сад цветущий!  
Плоть и душу пожирает  
Жар желания;  
От любви теряю ум  
И сознание.

*(Перевод О. Румера)<sup>4</sup>*

Однако не только радость жизни, утечи любви и девичью красоту прославляют ваганты в своих стихах. Не только развлечения, доставляемые игрою в кости в тавернах, или пьяные пирушки. В их стихах звучат гораздо более серьезные мотивы. Не аскетическое мировоззрение вообще, а то, что составляет ее ядро – христианская религия подвергается озорному обстрелу в

---

<sup>4</sup> Tempus est jucundum ... (Время любезное...)//Литература средних веков, стр. 37.

легкокрылых стихах. Подлинные атеистические мотивы – не редкость в поэзии вагантов. Они заставляют и свою эрудицию, и свое мастерство, и свой незаурядный иной раз поэтический талант служить определенной идеологии. Именно боевая мирская идеология, предвестница наиболее важного направления ренессансного мировоззрения является генеральной линией поэзии вагантов.

Все искусство развлекателей, начиная от ранних жонглеров и ранних трубадуров, смыкалось с формами народного творчества и черпало в нем живое ощущение природы и не умиравшие никогда окончательно языческие настроения. Ваганты как представители мирского духа и противоаскетического, противоцерковного и даже противорелигиозного настроения шли впереди всех других представителей развлекательного искусства. Уже одно то, что они воспевали веселую жизнь, женщин, любовь, вино, игру в кости, создавало атмосферу радостного приятия жизни, прославление плоти, издевательство над всем, что враждебно мирскому духу. А дальше пойдут мотивы все более серьезные. Насмешки над тем, кто уходит от жизни и бежит от веселья, перерастут в глумление над духовенством, а сарказмы над духовенством сменяются пародиями на церковные обряды и молитвы. Когда случается пробегать подряд многие страницы этого рода поэзии, встает ощущение какой-то издевательской фантасмагории, где под напором бурсацкого веселья и бесстрашного бурсацкого скептицизма взрываются самые большие святыни средневекового мира: священники, епископы, алтари, чаша с дарами, папа, Христос и все святые.

Кто были эти добровольные изгои церковных школ? Мы знаем, что учились в них юноши любой группы населения, ремесленники и крестьяне в том числе. Когда люди узнавали, что из церковных школ выходили и крупные прелаты, которым после окончания посчастливилось сделать громкую карьеру вплоть до папского престола, они решали попытаться счастья и добивались приема в школы. Разумеется, сделать карьеру удавалось очень немногим, преимущественно тем, у которых была знатная родня или влиятельные покровители. Эти быстро проходили курс, устраивались на какие-нибудь выгодные бенефи-

ции и быстро продвигались вверх по иерархической лестнице. Напротив, подавляющее большинство если и поступало в школы и успешно проходило обучение, то кончало их с трудом. Их пребывание на школьных скамьях затягивалось настолько, что, потерявши всякую надежду найти сколько-нибудь обещающий путь в дальнейшем, они просто бросали школу. Это определяло их состав. В ваганты шли наиболее бедные из школяров. А в свою очередь их классовая принадлежность определяла их мировоззрение и отношение к окружающей жизни. Ваганты почти все без исключения – плебеи. Но плебеи образованные, в некоторой степени даже ученые и к тому же разочарованные в своих надеждах подняться на какие-то, хотя бы не очень высокие, церковные вершины. Все это вместе рождало у них стремление вкусить, хотя бы элементарно, жизненных благ и бросить верхушке мирского общества слова горькой обиды, пересыпанные протестами против церкви, церковной аристократии, предметов культа и всего аскетического мировоззрения. Народные источники отчетливо сказывались в тематике и настроении их поэзии.

Ваганты составляли особую группу людей, выступающих со своим репертуаром. Была ли у них связь с жонглерами в собственном смысле, т.е. с исполнителями, выступавшими перед сколько-нибудь значительной аудиторией? Вопрос этот решается нелегко. Жонглеры, как люди, обслуживающие тем или иным видом зрелищ разнообразные классы общества, очень часто нуждались в помощи клириков-вагантов, т. е. людей, прошедших какой-то образовательный курс в школах. Сами жонглеры очень часто были лишены образования, а если и обладали какими-нибудь знаниями, то очень несистематическими. Они в большинстве были самоучки. Но когда начинается обзор репертуара жонглеров, нередко обнаруживаются пункты соприкосновения между ними и клириками. Чтобы это стало ясно, нужно бросить хотя бы общий взгляд на то, с чем выступали жонглеры перед публикой.

Прежде всего нужно различать жонглеров и менестрелей. Речь может идти, конечно, о тех жонглерах, которые демонстрировали перед своими слушателями литературные произведе-

ния. Уже дошедшие до нас списки той литературы, с которой выступали жонглеры, показывают нам, насколько обширна была их тематика и как разнообразны были их литературные жанры.

Центральная часть репертуара принадлежала, конечно, эпосу. Былины (*chansons de geste*) занимали главное место. Мы уже знаем, что песня о Роланде декламировалась в 1066 г. на поле битвы перед Гастингским сражением и что Тайльфер, читавший стихи, был и воин и жонглер. В XI в. такое соединение было редко. В следующие два столетия оно становится более обычным. Едва ли не каждый памятник былинного эпоса так или иначе прошел через исполнительское искусство жонглеров. В самом тексте многих былин находятся следы, указывающие на то, что былина эта декламировалась перед более или менее значительным собранием. И совершенно бесспорно, что многие из наиболее талантливых былинных произведений были написаны самими жонглерами. К числу жонглеров, создававших тексты былин, принадлежат такие выдающиеся представители своей профессии, как Адене – по прозвищу Ле Руа, Бертран де Бар, Ренбер де Пари, Жан Бодель, Ришар Паломник, Эрбер де Дюк и многие другие.

Наряду с жонглерами выступали также в качестве авторов и менестрели. И по самим текстам тех былин, которые создавались теми и другими, без труда устанавливается, представителю какой из двух групп принадлежит то или другое произведение. Как мы знаем, менестрели почти всегда жили при дворах того или другого феодального барона или в замках. Их слушателями были люди высших классов со своими определенными вкусами. Перед ними нельзя было выступать с такой литературой, и, в частности, с такими былинами, социальная направленность которых не соответствовала классовому сознанию рыцарства. Напротив, жонглеры, которые выступали перед любой аудиторией и предпочитали не аристократическую, скрашивали неизбежно свои произведения иным настроением. Быть может, заметнее всего различия в репертуаре жонглеров и менестрелей сказывались в исполнении произведений эпического плана. Менестрели предпочитали эпос бретонского цикла, более изысканный,

более сложный, более насыщенный фантастическими приключениями, а жонглеры держались репертуара первичных *chansons de geste*, былины которых были проще и быть может грубее и отличались большим реализмом и в описаниях и в образах героев.

Другим популярным повествовательным жанром у жонглеров были фаблио – стихотворные новеллы бытового и фантастического содержания. Как жанр фаблио представляют собой очень большое разнообразие, но наиболее общим их признаком является то, что, родившись в городе, они не могут отойти от реалистического изображения жизни. До нас дошло очень большое количество фаблио, авторами которых совершенно бесспорно являются жонглеры. Тут и жонглеры, как Рютбеф, и менестрели, как Ватрике де Ковен, и ваганты, и любители.

Былины, куртуазные романы в бретонском стиле, фаблио – все это художественные формы, в создании которых жонглеры принимали очень большое участие. Их роль тут была неизмеримо более активная, чем это предполагалось историками литературы. Жонглеры в своих выступлениях перед публикой нередко брали свои сюжеты из современных или недавних хроник, восточных фантазий и даже из житий святых. Они знали свою публику и знали, чем кого можно лучше всего заинтересовать.

Но был в их репертуаре жанр, который для истории театра представляет совершенно особый интерес. Это те их выступления, в которых жонглеры являлись не только исполнителями чужих литературных произведений и не только поэтами, которые декламировали продукты собственного творчества, а в которых они выступали как актеры в собственном смысле этого слова. Их актерские выступления были очень разнообразны. Они могли быть певцами, музыкантами, танцорами, причем каждому из этих выступлений они умели придать театрально-выразительную форму. В актерских выступлениях это стремление, разумеется, должно было сказываться особенно отчетливо. И когда жонглер выступал перед публикой с драматическими монологами или диалогами, исполняя две и больше роли, театрализация становилась уже первостепенной задачей. Именно в

этих своих выступлениях жонглер вырабатывал первичные элементы актерской техники, которые, переходя от одного исполнителя к другому, становились почти каноническими приемами для этого рода показов. Подача текста, дикция, декламационное искусство, движение, жест и мимика – это было то, что неизбежно должно было разрабатываться жонглерами как условие выразительности их выступлений, обещавших тем больше успеха, чем эта выразительность была полнее.

Историки литературы отмечают последовательность в смене эпического жанра драматическим при сохранении в общем одного и того же содержания. Популярность фаблю стала падать к концу XIV в. В XV в. фарс стал определенно вытеснять фаблю. Роль жонглеров в этой смене была, по-видимому, очень значительной, но своеобразной. Жонглеры не имели возможности устраивать большие фарсовые представления, но они декламировали фарсы, исполняя перед своими зрителями-слушателями все роли. Это, разумеется, не мешало фарсу как сценическому жанру жить и развиваться своим собственным путем, находя таких исполнителей, которые, не будучи жонглерами-профессионалами, очень неплохо справлялись с задачами чисто сценическими.

Однако жонглеры-профессионалы не только как поэты участвовали в создании драматического репертуара. Они работали и над сценическим мастерством.

Многие жонглеры включали в сферу своего искусства танец. А танец вел самым естественным образом к тому, чтобы за ним следовала разработка мимики. Танцуя перед своей публикой и показывая мимические движения, жонглеры разрабатывали и совершенствовали танцы, принятые в том или другом обществе (и публика на их показах совершенствовала эти свои бытовые развлечения). А привыкая показывать балетные и мимические движения, жонглер привносил и в исполнение эпических произведений эту свою, разработанную до деталей мимико-балетную технику. К этому присоединилось еще и то, что жонглер привыкал говорить на разные голоса, будь то стихи или проза. В некоторых текстах поэм жонглер, их исполняющий, определенно говорит о том, насколько выигрывает

текст, если его не просто читают, а сопровождают пением и танцами.

В таких исполнениях очень легко выделялся монолог как жанр исполнения, в котором, однако, были черты элементарной драматизации. Жонглер исполнял этот монолог один, не нуждаясь в привлечении другого лица, но, исполняя его без партнеров, он вводил в него голоса и жесты различных персонажей и чаще всего придавал такому драматизированному монологу комический характер. Он пародировал препирательства и споры между своими товарищами по профессии или изображал комическим образом выкрики и зазывы рыночных торговцев, расхваливающих свои товары, и сопровождал это чтение на разные голоса непрерывными мимическими и танцевальными движениями. В научной литературе даже возникла проблема о последовательности появления различных жанров в репертуаре жонглеров. По-видимому, большинство мнений склоняется к тому, что драматизированный монолог в историческом ряду занял место между фаблио и фарсом. В нем жонглер усваивал искусство перевоплощения. Этот перелом, по-видимому, произошел в конце XIV в., тогда же, когда фаблио стало уступать дорогу фарсу. В фаблио жонглер еще не постиг искусства сливаться со своими персонажами и заставлять каждый персонаж в ходе исполнения жить собственной жизнью. В монологе он этому искусству обучался все больше и все совершеннее. Это и был путь к фарсу. В фарсе исполнители, если было несколько, не могли не сливаться с исполняемыми персонажами. И жонглер, если ему приходилось выступать перед публикой с драматизированным фарсом, уже должен был подчиниться законам драматического показа. Такое исполнение еще не является театральным жанром в собственном смысле этого слова не только потому, что отсутствовали сценическое устройство и сценическая техника, а потому главным образом, что за всех персонажей говорило одно и то же лицо. Словом, искусство мима диалектически возвращается от IX в., когда его очень удачливым представителем был поэт Виталис, к XV в., когда любой жонглер стал делать то, чем Виталис прославил себя. Но техническая изощренность и артистическое совершенство за

протекшие шесть веков стали совсем иными. Здесь возникает вопрос о том, что служило причиной эволюции жонглерского искусства. Было ли это следствием индивидуальных успехов отдельных представителей жанров или существовали организации, которые старались внести эти улучшения коллективным путем? Так мы приходим к вопросу о корпорации жонглеров и об их роли в эволюции жонглерского искусства.

Разумеется, жонглерские заработки определялись тем, что они получали от покровителей, ценивших их искусство и вознаграждавших их за выступления. Среди них были и знатные люди, и богатые горожане, и толпа, у которой приходилось делать сборы со шляпою в руке. Но жонглеры, расцвет деятельности которых совпадает, особенно во Франции, с расцветом корпоративного устройства в городах, очень скоро оценили роль корпорации в судьбе их профессии. Первые привилегии, полученные жонглерами в Париже, относятся к середине XIII в., но первые статуты корпорации парижских жонглеров появляются не раньше начала XIV в. До нас дошли тексты некоторых из парижских статутов, и мы легко уясняем себе те задачи, которые жонглеры-профессионалы стремились осуществить, принимая корпоративное устройство. Так как статуты жонглеров довольно точно воспроизводили статуты других цеховых организаций, то и формулировки целей были примерно одни и те же.

Корпоративное устройство обеспечивало своим членам более благоприятные условия для жизни и работы. Быт жонглеров был весьма скромный. Жизнь проходила в трудах, а часто и в лишениях. Корпоративное устройство должно было их защищать и давать возможность заниматься своей профессией более спокойно. Конечно, не сразу и не все жонглеры могли воспользоваться преимуществами, которые давала им корпорация. Больше всего в среде парижских жонглеров она помогала музыкантам. И, как случилось почти во всех корпорациях, среди ее членов образовалась аристократия, умевшая лучше, чем это удавалось массе, устраивать свои дела. В конце концов именно это расслоение в среде парижской корпорации привело к тому, что она потеряла всякое значение.



Гораздо типичнее протекала история жонглерской корпорации в городе Аррасе. Она достигла своего расцвета в XIII в., но начало ее восходит к XI в. С основанием аррасской корпорации связана красивая легенда. На город обрушился мор. У людей, им пораженных, на теле появились язвы, не поддававшиеся никакому лечению. Народ был в отчаянии. Не помогали ни лекарства, ни молебны, возносимые к богу и святым. Тогда богоматьер явилась одновременно к двум жонглерам и приказала каждому из них идти в город Аррас, явиться к епископу Ламберу и провести в бдении ближайшую ночь под воскресенье. Тогда, говорила богоматьер, в полночь к вам придет женщина, одетая, как я, и принесет вам свечу. Она будет зажжена небесным огнем. Воск, который будет с нее капать, излечит всех болящих. Оба жонглера одновременно пришли к епископу, и он, поверив им, отправился в церковь под воскресенье, чтобы ждать в бдении чуда. И чудо свершилось. Ровно в полночь явилась божья матьер, передавшая им свечу, и исчезла. Свеча горела и достаточно было опустить в кружку с водой каплю воска с нее и заставить больных хлебнуть из этой кружки, как они немедленно исцелялись. В первую же ночь, таким образом, вылечилось 144 человека.

В память этого чудесного происшествия жители города решили создать братство. Ему было поручено хранить чудесную свечу и праздновать день совершения чуда. Это происходило в 1194 г. А блюсти за тем, чтобы братство правильно выполняло свои задачи, было поручено жонглерам. Естественно, общественное положение жонглеров благодаря этому очень поднялось. Аррасские горожане привыкли к тому, что им приходилось выступать в этом братстве совместно с жонглерами. И когда рядом с братством возникла другая городская организация, единение жонглеров с горожанами продолжалось также и в ней.

Эта вторая организация называлась риу (пюи)<sup>5</sup> и представляла собой содружество, организованное в целях занятия литературой. Ежегодно справлялся праздник содружества. Вся-

---

<sup>5</sup> Риу – дословно возвышение, эстрада.

кий желающий мог представить свое стихотворение или какое-нибудь другое поэтическое произведение, которое исполнялось тут же. Из числа членов пюи избиралось жюри, которое увенчивало победителя званием «короля» и венком. Существует предположение, что на этих ежегодных празднествах иногда давались представления пьес, написанных членами содружества. Ниже будет идти речь о двух труверах, которые были членами аррасского пюи.

Жане Боделе и Адаме де Ла-Аль. Первый из них был автором миракля о святом Николае, а второй оставил после себя два драматических произведения, но не религиозного, как миракли, а светского содержания: «Игра в беседке» и «Игра о Робене и Марион». Такие же пюи существовали не только в Аррасо и фламандских городах Камбре, Дуэ и Валансьене, но и в некоторых других северных городах: в Амьене, в Руане, в Диеппе, в Кане.

Искусство жонглеров, поддержанное влияниями северных городских корпораций, в XIII в. переживало свой расцвет. Недаром перечисленные выше пьесы Жана Боделя и Адама де Ла-Аля были созданы в XIII в., т. е. в тот период, когда искусство жонглеров достигло своей наибольшей популярности.

Нет ничего удивительного, что жонглеры и северофранцузские труверы стремились объединиться в корпорации. Несмотря на то, что в XIII в. дела у них шли совсем неплохо, они все-таки предпочитали укрываться под сенью корпоративного устройства. Дальнейшая история этих жонглерских корпораций показывает, что после того как искусство жонглеров-одиночек пришло в упадок, форма жонглерской корпорации послужила основанием для создания парижского «братства страстей», сумевшего монополизировать в своих руках театральные представления в столице Франции и продержавшегося в продолжение всего XVI в. Именно названное парижское братство, уже после того, как были прекращены представления мистерий (1548), содействовало тому, что Франция получила свой первый постоянный театр, Бургундский отель, созданный первоначально трудами скромных парижских ремесленников, в меру своих

сил обогащавших театральную жизнь Франции вплоть до середины XVI в.

На протяжении долговременной своей истории искусство жонглеров выявило незаурядные порою таланты своих представителей. Мы уже упоминали некоторые из них: Тайльфера, который еще в 1066г. перед битвою при Гастингсе пел песнь о Роланде, и некоторых из провансальских трубадуров, давших в своей поэзии первые образцы французской лирики; двух аррасских труверов Жана Боделя и Адама де Ла-Аля. Но быть может самым крупным представителем жонглерского искусства во Франции был парижский поэт Рютбеф. Имя его украшает многие страницы любой истории французской литературы. И оно не могло быть опущено. Рютбеф был настоящий жонглер. Он, как большинство его предшественников и современников, исполнял свои произведения перед самыми разнообразными аудиториями. Правда, ему не приходилось исполнять чужие вещи. Он был подлинный поэт и заимствовать для себя плоды чужих дарований считал ниже своего достоинства. И свое положение поэта он ценил высоко. В жизни его, разумеется, бывали моменты, когда обстоятельства заставляли его, повесив через плечо виолу, ходить из города в город, чтобы поправить свои дела, расстроенные очередными излишествами. Но это не мешало ему в своей поэзии поднимать такие проблемы, которые волновали всех его современников, начиная от высших кругов до народных масс. И он был готов рисковать даже своей жизнью для того, чтобы сохранить за собою право вмешаться в спор между высшими представителями светской и церковной власти и подавать свой голос за права народа. Он взял под свою защиту одного из представителей парижского университета Гильома де Сент-Амура, на которого злобно нападали францисканцы, имевшие мощную поддержку в лице папы Александра IV. Французский король по ходатайству папы отправил парижского ученого в изгнание. Тогда Рютбеф обрушился на самого папу, бесстрашно, с полным сознанием того, что он делает дело нужное и справедливое. Недаром он писал в одном из своих стихотворений такие гордые и мужественные слова:

Endroit de moi vous puis je dire,  
Je ne redout pas le martire  
De la mort d'ou qu'elle me viegne,  
S'elle me vient par teiee besoigne,

т. е.: «Про себя я могу сказать: меня не страшат смертные муки, откуда бы смерть ко мне ни пришла, если только она придет ко мне по такому делу».

Образ поэта-жонглера Рютбефа остается одним из самых благородных в истории французской поэзии.

Современная буржуазная литература стремится представить жонглеров подонками общества и людьми, достойными всякого поношения. Такие фигуры, как Рютбеф, полностью опровергают эту клевету и показывают меру того, что для французской литературы и театра XII, XIII и XIV вв. было сделано жонглерами. Ибо французская литература этих столетий была представлена в основном именно жонглерами, если под этим названием объединять и жонглеров в собственном смысле этого слова, и южных трубадуров, и северных труверов и менестрелей, искавших пристанища в замках и при дворах, и странствующих клириков вагантов, которые рассыпали перед толпой и перед образованными людьми зерна своей учености и блески своего таланта.

Жонглеры прошли свой путь не только не без пользы для родной литературы и театра, но и со славой.

Ежегодник института истории искусств. Театр. М. 1955.

## ТОММАЗО САЛЬВИНИ

(Рукопись подготовлена к печати Г. Н. Бояджиевым)

Сальвини был подлинным отпрыском театра. И отец и мать его были актерами. Актером был его брат. И сам он продолжил актерскую династию, ибо двое его сыновей тоже стали актерами. Говоря его собственными словами, он был актер «чистой породы». Он вырос за кулисами, дышал пылью подмостков; с детства начал осваиваться с тысячами мелочей, нужных актеру, и четырнадцати лет от роду выступил перед публикой. Это было начало его карьеры, и она пошла у него, ни разу не уклоняясь в сторону, и привела его на вершину славы. С первых же шагов ему посчастливилось найти настоящего учителя. Это был Густаво Модена, гениальный актер, создавший подлинную школу итальянского актерского искусства.

Густаво Модена создавал свою школу в огне политической борьбы, в самый разгар народных революций в Италии, стремившихся сбросить чужеземное иго и создать единое и свободное государство. Он был актером Рисорджименто<sup>1</sup> и бойцом Рисорджименто. Для него сцена была трибуною. Свою игру он понимал как боевой призыв к публике стать под знамя свободной Италии и идти в бой с ее угнетателями. Стиль его игры создавался в тесном взаимодействии с политическими задачами, лежавшими перед сынами Италии, стремившейся к свободе и к единству. Этот стиль требовал прежде всего трагедии, ибо только трагедия открывала возможность бросать со сцены в зрительный зал политические лозунги. Он требовал игры на бурном темпераменте, потому что политические тирады, звучащие со сцены и не насыщенные темпераментом, не достигали цели. Он требовал, чтобы актер весь отдавался стихии борьбы и чтобы он отдавал

---

<sup>1</sup> Рисорджименто (буквально «Возрождение») — движение итальянского народа за национальное освобождение и воссоединение страны. Возглавляемое буржуазией, оно было направлено против феодально-абсолютистского строя и иностранного гнета и завершилось образованием единого, независимого итальянского государства в 1870 г.

кровь своего сердца делу, нужному его родине. Но это отнюдь не значило, что Модена пренебрегал техникой сценического искусства, что для его игры было достаточно одного темперамента, что его роли давались ему слету. Наоборот, он упорно работал сам и своих учеников заставлял брать с себя пример. У него не было того, что теперь называется системою. Он говорил своим ученикам: «делай как я». Они делали, как он, и если он оставался доволен, он тыкал себя пальцем в щеку и говорил ученику: «Целуй меня». Это означало, что экзамен выдержан отлично. Наиболее способные из учеников Модена, работая и размышляя, вырастали на глазах у учителя и становились крупными актерами.

Это совсем не значило, что школа Модена была школою «нутра». Упорный труд, постижение технических приемов играли в учении Модена пожалуй, более существенную роль, чем все остальное. Он лишь самым настойчивым образом напоминал всем, кто имел счастье учиться у него или работать под его руководством, что когда зовет родина, надо бросать все и становиться в ряды ее защитников. Артист должен был быть прежде всего гражданином. Сам Модена принимал горячее участие в революционных вспышках двадцатых и тридцатых годов и был одним из самых деятельных членов Учредительного собрания Тосканского герцогства. Очень многие из его учеников в 1848 г. принимали участие в революционном движении того или другого итальянского города.

Сальвини служил в рядах республиканской гвардии в Риме, мужественно сражался с французскими интервентами и дослужился до чина капрала. Пока Модена и его ученики, в том числе Сальвини, были нужны родине как граждане-бойцы, они со всей готовностью шли на ее зов. Когда цель борьбы была достигнута, и Италия этап за этапом стала завоевывать свое единство, когда итальянская конституция утвердила некоторые, не очень широкие права личности и кое-как обеспечила свободу слова, актеры вернулись к своему мирному труду.

Политическое мировоззрение, характеризующее эти успокоенные времена, быть может, лучше всего рисуется в разговоре, который Сальвини пришлось вести с Виктором-

Эммануилом II. Король сам пожелал дать аудиенцию любимому актеру. Сальвини записал беседу, вероятно, буквально:

– Вы республиканец, Сальвини.

– Да, ваше величество, но имея такого короля, как вы, хочется сделаться конституционалистом.

– Благодарю. По правде говоря, я бы ничего не имел против того, чтобы стать президентом вашей республики. Но на мне лежит долг сохранить корону, которую я получил от своих предков.

Этой наивной «политграмоты» с избытком хватало и для короля и для его подданного. Героические времена революции прошли, и актерское искусство шло по своему руслу, подчиняясь своим законам, но, памятуя о прошлом, насыщенном грозой и бурей, Сальвини мало-помалу втягивался в собственную колею и вырабатывал искусство, свойственное ему одному и осознаваемое им со все большей и большей глубиной.

\*\*\*

Уже к концу своей блистательной актерской деятельности Сальвини написал «Мемуары» – книгу воспоминаний и раздумий. В этой книге старый мастер сцены на исходе своей театральной карьеры заговорил полным голосом, как он всю жизнь говорил со сцены о таких вещах, которые его волновали не меньше, чем тирады Коррадо и Отелло. «Мемуары» Сальвини – произведение огромной значимости с точки зрения раскрытия важнейших вопросов сценического искусства. Когда Сальвини погружается в самые глубины сценического творчества, когда он выворачивает наружу самую сердцевину актерского искусства, он умеет сказать то, о чем никто еще не говорил.

Вот, например, размышления Сальвини по поводу игры крупнейшего английского актера конца XIX века Генри Ирвинга. Во время своих гастролей в Лондоне Сальвини увидел его в Гамлете, и поначалу Ирвинг так подавил его своей игрой, что он готов был отказаться играть эту роль. Но по мере того как трагедия подходила к концу, впечатления Сальвини измени-

лись. «С того момента, – говорит он, – когда страсть достигает своего напряжения и еле сдерживаемые чувства рвутся наружу, Ирвинг становится манерным, вялым, искусственным. Впрочем, этим недостатком страдает не только он один, а почти все зарубежные артисты. Слово, изображая страсть, они могут быть правдивыми и верными природе лишь до известной границы; перейдя ее, такие артисты меняются: интонации их становятся условными, жесты напыщенными, движения манерными». В этих словах Сальвини нашел выражение почувствованной им в результате долгого наблюдения разнице между актерами итальянскими и неитальянскими. У итальянца (конечно, речь может идти только о крупнейших из них) темперамента хватает на то, чтобы изобразить нарастающую силу страсти, какого бы напряжения ни потребовал авторский текст. И они при этом остаются «правдивыми и верными природе». Другими словами, при самом бурном кипении страсти они не сбиваются с тона. В этом – один из главнейших результатов той науки театра, которой учил итальянских актеров Густаво Модена. Это замечание Сальвини вносит очень решительную поправку в прямолинейные формулы, проводящие различие между игрой «нутром» и игрой мастерством.

Для Сальвини вообще наблюдения над иностранными актерами давали повод для определения существа итальянского актерского искусства. Когда он побывал в Австрии и в Германии и познакомился с мастерством немецких актеров, он очень похвалил за терпеливую разработку образа и за правдивое его воплощение, но прибавил: «Может быть, им не хватает внутреннего порыва: они не умеют подняться до кипения страстей; они слишком рассудочны». В Париже, присутствуя на выступлениях Муне Сюлли, Сальвини попросил у него разрешения поделиться с ним «маленькими замечаниями» о его игре. И сказал ему, что в нем слишком много нервности на сцене, что «его струны были всегда натянуты, что чувствовалось постоянное напряжение и казалось, что каждую минуту они вот-вот лопнут». В Соединенных Штатах Сальвини смотрел Эдвина Бута. Он очень хвалит его за Гамлета и за Яго. Но вот что он говорит об исполнении им роли Макбета: «Да простит меня великий



артист, но этот образ не в его данных... Как бы ни было велико его искусство, природа протестует против воплощения им этого образа, и он никогда не сумеет слиться на сцене с образом шотландского короля, честолюбивого, корыстного и кровожадного».

Во всех последних случаях, как и в отзыве о Генри Ирвинге, Сальвини проводит определенную грань между итальянскими актерами и актерами неитальянскими. И эта грань ощущается им как некая ступень внутреннего актерского накала, до которого без всякого напряжения поднимаются итальянские актеры и до которого неитальянцы на сцене почти никогда не доходят. В конце своих воспоминаний Сальвини посвящает несколько страниц характеристике итальянских актеров. В очень дружественных тонах он говорит об Эрмете Новелли, о Джованни Эммануэле, об Андреа Маджи. Все трое – выдающиеся трагики, и, вскрывая мастерство каждого из них, Сальвини позволяет себе ряд критических замечаний. Но он нигде не говорит о том, что этим актерам в какой бы то ни было роли когда-либо не хватало темперамента. Он у них был всегда в избытке.

Однако поставить на основании сравнительного анализа игры итальянских и неитальянских актеров вопрос о темпераменте в такой общей форме, для Сальвини вовсе не означало дать полное его решение с актерской точки зрения. Ибо что такое темперамент как орудие, при помощи которого достигается сценический эффект? Дается ли он актеру от природы целиком? Может ли актер работать над приемами использования темперамента на сцене и совершенствовать их? Или темперамент есть нечто стихийное, и он владеет актером, которому не дано им управлять? Для Сальвини все эти сложные вопросы решались с полной определенностью. Он был убежден, что темперамент, показываемый актером на сцене, может и должен быть результатом его овладения известными приемами.

Характеризуя игру Эрнесто Росси, единственного из современных ему актеров, слава которого равнялась его собственной, Сальвини говорит о том, что в его игре он считал слабым местом. Оно заключалось, по мнению Сальвини, в «неумение полностью скрыть искусством человека». Сальвини хотел

сказать, что актер, живой современный человек, не всегда исчезал в образе. «Это, – продолжает он, – часто сказывалось в жесте, в мимике, в голосе. И когда публика восхищалась бесконечными дарами природы, его украшавшими, и ощущала слияние образа и страсти, им воплощенной, вдруг исчезала его собственная убежденность, и перед вами был человек, который притворяется, пробует интонации, ищет жест». У читателя, пробегающего эту страницу мемуаров, естественно возникает вопрос, существует ли прием, при помощи которого можно добиться такого полного воплощения образа, при котором окончательно скрывался бы актер. Сальвини убежден, что такой прием или такие приемы существуют. О них будет речь ниже.

Другой пример: в 1860 г., когда войска Гарибальди вернули Италии Неаполь, Сальвини играл в одном из неаполитанских театров. Ему пришла в голову счастливая мысль пригласить в освобожденную столицу юга величайшего актера Италии, его любимого учителя, Густаво Модена. Старик был болен и слаб. Но он все-таки приехал. Однако, сыграть ему не удалось: помешали недуги. Он видел Сальвини в двух ролях, из которых одна – Саул в трагедии Альфьери – была любимейшей ролью самого Модена. Когда Сальвини узнал об этом, он робко спросил, что он думает об его игре. Модена ответил: «Четвертый акт «Саула» играю лучше я, зато в пятом – ты лучше». И Сальвини прибавляет: «Да, он был прав, и я открою основания его правоты, которых он не захотел мне сообщить. Как пылкий республиканец и смертельный враг духовенства, в бурном столкновении Саула с первосвященником Ахимилеком в четвертом акте он вкладывал в свою игру столько огня и столько порыва, как политик, что достигал необыкновенного сценического эффекта. Зато он тут выдыхался, становился вялым и уже не мог вынести безумного напряжения последнего акта. Я же в глазах публики был только актером, а не антиклерикалом, и так соизмерял свои силы без ущерба для четвертого акта, что у меня с избытком хватало их для изображения всех страстей, безумия и конца этого несчастного царя».

В этих словах Сальвини как бы раскрывает один из своих приемов полного владения темпераментом, который он нашел,

продолжая и совершенствуя наставления своего учителя. Уметь соизмерять свои силы, конечно, необыкновенно важно для всякого актера. Но это далеко не все. Сальвини начал вникать в тайны актерского мастерства, можно сказать, с самых первых своих шагов. И когда пришли первые успехи, он не только не почувствовал никакого головокружения, но очень умно решил для себя прежде всего стать достойным этих успехов. Как и его учитель, он не оставил никакого систематического изложения приемов своего искусства. И он никогда не стремился создать школу. У него не было призвания учить. Он предпочитал работать над собой и совершенствовать свое мастерство. Искусство для него стояло всегда на первом плане. Все, что он видел и наблюдал в жизни, он старался использовать для искусства. Однажды во время актерских скитаний по югу Испании он увидел где-то мавра, который своей осанкой, своими манерами, своим костюмом показался ему полным воплощением Оттело. И он внес в свой рисунок роли все, что он нашел типичного в этом случайном видении.

\*\*\*

Разумеется, актер, который умел воспользоваться для своего искусства даже таким мимолетным впечатлением, должен был хорошо понимать, как много значит для настоящего артиста основательное знакомство с лучшими произведениями художественной литературы. Сальвини постиг эту аксиому в очень ранние годы. Когда политические условия, установившиеся в Италии после революции 1848 года, сделали очень трудным актерское дело, Сальвини решил использовать весь досуг, оставшийся у него в промежутках между редкими выступлениями на сцене, для самообразования. Он начал с жадностью читать произведения мировой художественной литературы, преимущественно стихи. В списке поэтов, которыми он обогащал свои знания и насыщал свое воображение, фигурировали Гомер, Оссиан, Данте, Тассо, Ариосто, Петрарка, а следом за ними, как материал уже более непосредственно относящийся к сценической

практике – Метастазіо, Альфьери, Гольдони, Нота<sup>2</sup>, Коцебу. И, конечно, не одни итальянцы входили в этот список. В нем фигурировали и Мильтон с Байроном, и Гёте с Шиллером, и великая тройца французских классицистов – Корнель, Расин и Мольер, и величайший из самых великих – Шекспир.

Натолкнувшись в своих чтениях на Шекспира, Сальвини почувствовал, что перед ним открывается целый мир новых образов. И не только мир объективно грандиозный, но к тому же еще и такой, в котором он может до конца показать себя как актер, ибо образы Шекспира помогут ему раскрыть полностью его сценический талант. Открытие Шекспира было рубежом в артистической биографии самого Сальвини и в истории итальянского театра вообще. Правда, Шекспира уже до Сальвини пробовали ставить на итальянских сценах, но эти постановки ограничивались почти исключительно «Ромео и Джульеттой». Да и то, когда сюжет шекспировской трагедии был пересказан в упрощенной форме очень посредственным итальянским драматургом герцогом Вентиньяно, этот вариант шекспировской трагедии стали предпочитать, как более легко осуществимый. Сальвини, конечно, знал историю шекспировских постановок в Италии и пробовал дать себе отчет о причинах малой популярности на его родине величайшего гения драматургии. Размышляя над этим вопросом, Сальвини увидел, что для того, чтобы сделать Шекспира репертуарным драматургом в Италии, нужно прежде всего побороть предубеждение итальянской публики. А для этого нужно было показать Шекспира в такой сценической интерпретации, которая не только просто убедила бы итальянскую публику в сценичности его пьес, но и оглушила бы ее слиянием высокого актерского искусства с единственным в своем роде драматургическим материалом. Именно осуществлению этой задачи решил посвятить себя Сальвини, начиная с 1855 г.

Первое представление первой шекспировской пьесы «Отелло» в Виченце, с Дездемоной – Клементиной Каццола и Яго – Лоренцо Пиччинини, т. е. двумя великолепными партне-

---

<sup>2</sup> Альберто Нота (1775—1847)—итальянский комедиограф, один из главных последователей Гольдони.

рами, каких только можно было пожелать, прошло без шумного успеха. Повторение «Отелло» на венецианской сцене тоже не было триумфом, хотя были и аплодисменты и вызовы. Мудрые венецианцы в кулуарах и при выходе из театра скептически покачивали головами и говорили: «Ну, эти штучки не для нас». Но Сальвини продолжал работать, глубоко убежденный, что шекспировский мавр все-таки завоеует итальянскую сцену. Он делал все, что было в его силах, чтобы добиться этого. Он не только изучал пьесу: он прочел ее источник, новеллу Джиральди Чинтио; он читал книги по истории венецианской республики, по истории нашествия мавров на Испанию, по их военному быту и религиозным верованиям; он изучал их характер и страсти. И добился своего. Не прошло и десяти лет, как победа, самая полная, увенчала «Отелло» в Неаполе. Он рассказывает: «Я редко бывал доволен собой в этой роли. Из тысячи раз, что я выступал в ней, я могу сосчитать по пальцам одной руки те, когда я смог сказать: лучшего я ничего сделать не могу. Одним из них было представление «Отелло» в неаполитанском театре Фьорентини. В тот вечер казалось, что электрическая искра пробежала между мною и зрительным залом. Каждое мое переживание передавалось публике. Она мгновенно отзывалась на каждое мое чувство: стоило мне только показать какое-то движение души, как публика его ловила, подхватывала, переживала вместе со мною, откликаясь глухим стоном и сдержанной дрожью... Все было в театре едино, непосредственно, гармонично. Артист, образ, публика были во власти одного чувства; у них была одна душа». Спектакль закончился целым «ураганом» оваций. Публика ушла из театра, но долго не расходилась, а потом, словно охваченная новым восторгом, ворвалась обратно и снова стала вызывать Сальвини, успевшего уже переодеться.

Итак, меньше, чем за десять лет, прошло около тысячи представлений одного только «Отелло». Сколько их должно было состояться до того момента, когда Сальвини покинул сцену. Пишущему эти строки выпало счастье увидеть в 1900 г. в Москве на сцене Большого театра «Отелло» едва ли уже не с пятизначным порядковым номером. И спектакль, в котором выступал 70-летний актер, был так же свеж, как и тот, который

принес ему неслыханный триумф в Неаполе за тридцать пять лет до этого.

Шекспир накрепко завоевал Италию своим мавром. К «Отелло» постепенно прибавились «Король Лир», «Гамлет», «Макбет», «Кориолан». А следом за Сальвини, сначала его сверстники. Аделаида Ристори и Эрнесто Росси, а потом актеры следующих поколений расширяли все больше и больше шекспировский репертуар, утверждая в Италии славу «лебедя Эвона».

Шекспир был для Сальвини могучим рычагом, поднявшим его на такую артистическую высоту, на которую он не мог подняться, владея одним только своим старым репертуаром. В этом репертуаре наиболее значительном в художественном отношении часть принадлежала романтическим и классицистским пьесам. Крупнейшими драматургами, образы которых воплощал Сальвини, были прежде всего Альфьери и Вольтер, а затем Сильвио Пеллико, Мандзони и эпигоны итальянского романтизма – Карло Маренко, Кьоссо, Франческо даль Онгаро и особенно Джакометти, а из иностранных романтиков – прежде всего Шиллер. Разумеется, в художественном отношении весь этот материал был вполне добротным, и он очень помогал Сальвини выработать свой стиль актерской игры. В его мастерстве, которое расцвело и окрепло до 1856г., т.е. до первого представления «Отелло», было все то, что питает темперамент и дает романтические взлеты. Были ли элементы реализма в этой первой манере Сальвини? Несомненно, но это был тот совершенно особенный, типично итальянский реализм, который Аделаида Ристори называла «колоритным реализмом». Сальвини, работая в одних и тех же труппах с Ристори, шел теми же путями, что и она. Но едва ли он считал эту манеру вершиною своих достижений и вершиною правдивого, полнокровного актерского мастерства. Иначе ведь открытие Шекспира не произвело бы на него такого огромного впечатления и не заставило бы его обогатить свою игру такими приемами, подсказать которые могли ему только образы Шекспира.

Мы видели, какой огромный труд положил Сальвини, подготавливая «Оттелло». С образами Шекспира иначе было не-

возможно. Гениальный инстинкт Сальвини подсказал ему, что у Шекспира образы обладают иной насыщенностью, чем у классицистов и романтиков. И чем больше он над ними работал, тем больше поправок он вносил в свои актерские приемы. И каждая из этих поправок приближала его к более высокой ступени реалистического актерского мастерства. Ушел ли он окончательно от «колоритного реализма» Ристори? И да и нет. Ибо поскольку в первой его манере приемы игры сохраняли в себе традиции Густаво Модена, общего учителя Ристори, Сальвини и Росси, печать романтизма присутствовала в ней всегда. А существо романтизма Густаво Модена было связано с проповедью высоких гражданских чувств и высокой гражданской морали. Эти традиции Густаво Модена были до конца неотделимы от зрелой реалистической манеры Сальвини, второй и окончательной манеры его стиля. Из него ушли рационалистические элементы, ушли немотивированные вспышки темперамента, столь любезные творчеству романтиков. Логика и психология, венчанная с жизненным опытом, многократно проверенные, доведенные до высот человеческой правды и неотделимые от гуманистических идеалов – таковы основы зрелого реализма Сальвини, обрести который помог ему Шекспир.

Роль Шекспира в биографии Сальвини была огромна. Если Сальвини как итальянский актер является артистом самого разнообразного, порою очень пестрого репертуара, то Сальвини как мировой актер, утверждавший славу итальянского сценического искусства в Старом и в Новом свете, стоит перед современниками и перед историей как актер преимущественно шекспировского репертуара, один из гениальнейших истолкователей целой галереи шекспировских образов.

Слава, которую он завоевал, была им вполне заслужена. Но нельзя сказать, что она далась ему шутя. Наоборот, она стоила ему огромных трудов. Вот тут должен быть поставлен вопрос, необыкновенно важный с театроведческой точки зрения. Как работал над своими ролями Сальвини? Какими приемами перевоплощался он в те образы, которыми он пленял миллионы своих зрителей?

\*\*\*

Прежде всего несколько беглых впечатлений, принадлежащих большим мастерам сцены и крупным критикам.

Для английской публики и английской критики еще в семидесятых годах вершиною истолкования шекспировских образов продолжал оставаться Эдмунд Кип, умерший в 1833 г. Знаменитый театральный критик Джордж Генри Льюис, успевший увидеть игру Кина, в 1875 г. смотрел Сальвини в «Отелло» и так передает свое впечатление от его игры в третьем акте: «Я не помню ничего до такой степени музыкально-совершенного в ритме и в интонациях, до такой степени эмоционально-совершенного в выражении, чем его исполнение этих сцен: неистовство, которое явственно вырасталось с каждым словом, трепет всего его существа, его пламенное лицо, его голос, становившийся все более и более страшным, и в то же время сохранявший всю музыкальность и ни на минуту не приближавшийся к хрипу. Кин был ужасен в этих сценах. Сальвини превзошел его».

Примерно через 25 лет Сальвини увидел Станиславский. И вот как он передает свое впечатление: «Сальвини подошел к возвышению дождей, подумал, сосредоточился и, незаметно для нас, взял в свои руки всю толпу Большого театра. Казалось, что он это сделал одним жестом, – протянул, не смотря, руку в публику, загреб всех в свою ладонь и держал в ней, точно муравьев, в течение всего спектакля. Сожмет кулак, – смерть; раскроет, дохнет теплом – блаженство. Мы были уже в его власти, навсегда, на всю жизнь. Мы уже поняли, *кто* этот гений, *какой* он и *чего* от него надо ждать»<sup>3</sup>. Если интересно скромное маленькое подтверждение слов Станиславского, то его может дать пишущий эти строки, присутствовавший на одном из представлений «Отелло» в Большом театре. Он был одним из «муравьев», зажатых в ладони Сальвини.

---

<sup>3</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. I, М., 1954. стр. 163.



Что же проходило между чтением книг по истории Венеции и по истории мавританских походов в Испанию и этим жестом протянутой руки, которая захватывает и сжимает зрительный зал? Как Сальвини готовил роль? Он критикует Росси за то, что порою во время его игры разделяются на глазах у зрителей образ и актер, его играющий, и актер ищет деталей образа тут же на сцене. С точки зрения Сальвини это большой грех. На сцене ничего нельзя искать. Все должно быть уже найдено до конца раньше. Все во всех деталях. Понять хотя бы некоторые стороны работы Сальвини нам помогут воспоминания его русской Дездемоны – А.А.Яблочкиной.

Вот как она рассказывает об игре Сальвини в сцене убийства Дездемоны: «На спектакле, когда Сальвини кинулся ко мне, я всем своим существом ощутила, что наступил для меня конец, так потрясающе страшен был Сальвини, и если я, до смерти испуганная, не вышла из образа и не нарушила установленной сцены, то только благодаря тщательной ее срепетированности.

Тут же Сальвини поразил меня другим. «Задушив» меня, он закрыл занавес алькова, а сам, оставшись на мгновение невидимым публике, внимательно оглядел меня, уложил покрывало, придав ему живописный и правдивый вид, быстрым движением поправил мою прическу и складки моего платья, даже перебрался со мной какими-то замечаниями. И все это было им проделано с полным спокойствием, которое так, казалось бы не соответствовало только что проявленному им грандиозному темпераменту. Еще раз оглядев меня, он тут же изменился в лице: оно было полно теперь беспредельного ужаса, и когда он показался публике, зрительный зал замер.

Этот спектакль открыл мне многое. Мне стало ясно, что как бы сильно ни было переживание в момент спектакля, оно дойдет до зрителя со всей полнотой лишь в том случае, если каждая деталь роли тщательно проработана и усвоена со стороны технической. Больше того, только тогда можно безраздельно отдаться роли, когда вся ее техническая сторона совершенна, когда актер уверен, что на сцене не могут иметь места какие бы ни было случайности. Постоянная и серьезная тренировка позволит

легко переключаться из одного сценического положения, необходимого по ходу действия, в другое»<sup>4</sup>.

К этим старым своим воспоминаниям маститая артистка прибавила совсем еще недавно несколько новых, интересных штрихов. Она рассказывает:

«На репетиции «Отелло», когда мы подошли к заключительной сцене трагедии, Сальвини обратился ко мне с вопросом: – «Вы предполагаете играть Дездемону в своих волосах или в парике?»»

Так как цвет моих волос вряд ли мог подойти к венецианке Дездемоне, я, естественно, ответила, что думаю играть в парике.

Напрасно, – сказал мне Сальвини, – играйте в собственных волосах: это будет и лучше, и естественнее, и для меня удобнее.

И тут же объяснил почему. Сальвини рассказал, как он строит сцену удушения Дездемоны: в момент страданий Дездемоны по поводу гибели Кассио Сальвини-Отелло в припадке безумной ревности хватает Дездемону за волосы и тащит в альков, где и душит ее. Понятно, что такой прием сильно испугал меня. Но Сальвини успокоил, показав технику осуществления: одной рукой схватив Дездемону за волосы, Сальвини другой обнимает ее за плечи, и каждое движение его руки должно сопровождаться шагом Дездемоны; для зрителей же создается впечатление, что движения Дездемоны вызваны тем, что Отелло за волосы тащит ее к постели.

Мы тщательно репетировали эту сцену, и эффект детально разработанного технического приема был необычаен.

Сальвини заранее показал, как он душит Дездемону. Он просил меня кричать, а сам закрывал мне рот рукой, и мой придушенный крик доходил до публики, как стон задыхающейся Дездемоны. Впечатление получалось чрезвычайно сильным»<sup>5</sup>.

Аполлон Григорьев в своей замечательной статье 1859 года, посвященной рассказу об игре Сальвини в том же «Отел-

---

<sup>4</sup> А. Яблочкина. Жизнь в театре. М., 1953, стр. 74—75.

<sup>5</sup> Там же, стр. 73—74.

ло», очень хорошо подметил механику того творческого процесса, который переживал Сальвини. Он говорит: «Странная, непостижимая вещь природа гениального артиста. Странное непостижимое слияние постоянного огненного вдохновения с расчетливым умением не пропустить ни одного полутона, полустриха... Как это дается и давалось натурам, подобным Сальвини и Мочалову, – проникнуть мудро. Думаю только, что это дается только постоянством вдохновения, целостным, полным душевным слиянием с жизнью представляемого лица, вырабатывается долгою рукой, но не придумывается, ибо дума поэта или артиста есть нечто вроде физиологического процесса и, наконец, захватывает всего человека»<sup>6</sup>.

В той же статье Апполон Григорьев ставит и не пытается разрешить другой вопрос: «Как вы думаете, верит ли и в какой степени верит трагик в представляемые им душевные движения?». Нетрудно видеть, что вопрос Аполлона Григорьева – тот самый, которого мельком коснулся Сальвини, разбирая игру Эрнесто Росси. И по тому, что он говорит о Росси, можно без всякого колебания утверждать, что Сальвини в лучших своих ролях, особенно шекспировских, а из шекспировских – прежде всего в Отелло, полностью верил в «представляемые им душевные движения».

Но ведь мало было хорошо подготовить роль, предвидеть все технические приемы и быть уверенным, что ничего не придется искать перед зрителем в спектакле, и слиться наиболее полно с образом. Нужна была и другая уверенность: что, когда начнется спектакль, актер уже вполне овладеет тем образом, который он будет играть. Об этой стороне творчества Сальвини у нас имеется драгоценнейшее свидетельство Станиславского, занесенное им в свою книгу на основании тщательно собранных сведений. Вот что говорит Станиславский: «Отношение Сальвини к своему артистическому долгу было трогательно. В день спектакля он с утра волновался, ел умеренно и после дневной

---

<sup>6</sup> Аполлон Григорьев. Великий трагик.— «Русское слово», 1859, № 1. Перепечатано в книге А. Григорьев. Воспоминания. М.—Л., «Academia», 1930.

еды уединялся и уже никого не принимал. Спектакль начинался в восемь часов, а Сальвини приезжал в театр к пяти, то есть за три часа до начала спектакля. Он шел в уборную, снимал шубу и отправлялся бродить по сцене. Если кто подходил к нему, он болтал, потом отходил, задумывался о чем-то, молча стоял и снова запирался в уборной. Через некоторое время он снова выходил в гримировальной куртке или пеньюаре; побродив по сцене, попробовав свой голос на какой-то фразе, сделав несколько жестов, приноровившись к какому-то приему, нужному ему для роли, Сальвини снова уходил в уборную и там клал на лицо общий тон мавра и наклеивал бороду. Изменив себя не только внешне, но, по-видимому, и внутренне, он снова выходил на сцену более легкой, молодой походкой. Там собирались рабочие и начинали ставить декорацию. Сальвини говорил с ними.

Кто знает, может быть, он представлял себе в это время, что он находится среди своих солдат, которые строят баррикады или фортификации для защиты от врага. Его сильная фигура, генеральская поза, внимательные глаза как будто бы подтверждали это предположение. И снова Сальвини уходил в уборную и возвращался из нее уже в парике и в нижнем халате Отелло, потом с кушаком и ятаганом, потом с повязкой на голове и, наконец, в полном облачении генерала Отелло. И с каждым его приходом казалось, что он не только гримировал лицо и одевал тело, но и приготавливал соответствующим образом свою душу, постепенно устанавливая общее самочувствие. Он влезал в кожу и тело Отелло с помощью какого-то важного подготовительного туалета своей артистической души.

Такая подготовительная работа к каждому спектаклю необходима была этому гению после многих сотен раз сыгранной роли, после того, как он готовил роль чуть ли не десять лет. Недаром он признавался, что только после сотого или двухсотого спектакля он понял, что такое образ Отелло и как можно хорошо его сыграть.

Эти сведения о Сальвини и произвели на меня то огромное впечатление, которое положило свою печать на всю мою дальнейшую художественную жизнь»<sup>7</sup>.

Сальвини так всегда входил в роль. Это был его способ готовить себя к каждому спектаклю. В тот же последний приезд Сальвини в Россию, только не в Москве, а в Петербурге, на сцене Александрийского театра Сальвини тоже выступал в «Отелло». Ученикам и ученицам школы при театре было объявлено, что они могут смотреть на спектакль из-за кулис. И чтобы обеспечить себе хорошее местечко, многие из них забрались на сцену чуть ли не с утра. Одна из этих учениц, которая будет позднее очень крупной артисткой – В. Л. Юренева, была в числе самых ранних. Она рассказывает: «Я подошла к своей двери, едва ее успели поставить на сцене. Театр был еще погружен в полумрак. Рабочие, неторопливо беседуя, вяло устанавливали дворец дождей. Вдруг среди всего этого «недопеченного» убранства я заметила чужого гигантского старика. Он был полуодет, – только трико и не застегнутая у ворота рубашка на выпуск. Он ходил по сцене, разговаривал сам с собой, жестикулировал, улыбался или стоял в задумчивости. Поведение несколько странное. Мне почему-то в голову не приходит догадаться, кто он. Но время идет, и все постепенно налаживается. Дворец уже стоит... Люди и вещи устанавливаются по своим местам. Суфлер погружается в будку. Актеры крестятся. Занавес вздрагивает... Пошел!

Началось! Первая сцена не запоминается совсем. Во время второй я выглядываю из своей щелки и вижу: мой старик, разряженный теперь в драгоценное длинное платье, львинобархатным голосом произносит монолог перед дождем, держа в объятиях тоненькую и взволнованную Комиссаржевскую»<sup>8</sup>.

Такая подготовка к спектаклю у Сальвини входила в область «техники театрального искусства», которой он придавал

---

<sup>7</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. I. М., 1954. стр. 163—164.

<sup>8</sup> В. Ю р е н е в а. Записки актрисы. М.—Л., 1946, стр. 50.

очень большое значение наряду с художественной лепкой образа. Техника для Сальвини была так же важна, как и искусство «быть тем или другим персонажем и создать у публики иллюзию, что это – оригинал, а не копия». Сальвини много раз и в своих мемуарах, и в отдельных высказываниях возвращается к изложению своих мыслей о том, в чем заключается искусство актера. Но ни разу он не хотел придать этим своим высказываниям сколько-нибудь систематическое изложение. В этом отношении он, хотя был менее скуп на формулировки, чем его учитель Модена, но все-таки шел по его стопам. Быть может, отчасти потому, что он тоже не хотел пускаться в педагогическую сферу, которой явно избегал и Модена. Образ учителя был у него перед глазами всегда, в течение всей его жизни. И он помогал ему создать не только идеал актера-художника, но также и идеал актера-человека.

Сальвини был очень требователен к другим актерам, но больше, чем к любому другому актеру, он был требователен к себе. И в том, что входило для него в образ настоящего актера, были не только критерии артистические и этические. Там были критерии просто человеческие. Сальвини всегда охотно приходил на помощь своим товарищам советом, показом, всегда с готовностью делился своим опытом и уступал другим всякий раз, когда этого требовали интересы искусства или соображения товарищества. Играя с Росси, он дважды уступил ему любимые им самим выигрышные роли: Паоло во «Франческе да Римини» и Ореста в одноименной трагедии Альфьери. Играя с Эдвином Бутом в «Гамлете» он согласился взять на себя роль Тени отца датского принца. Играя с Маджи в «Отелло», он уступил молодому собрату заглавную роль, прославленную им в тысячах представлений, и взял себе роль Яго. Нечего говорить, что когда нужно было помочь выдвинуться молодому актеру, ему близкому, он шел на эти уступки особенно охотно. В год дебютов его второго сына Густаво, он в том же «Оресте» отдал ему заглавную роль, а сам довольствовался, как некогда с Эрнесто Росси, ролью Пилада. Он с полным правом мог закончить свои мемуары гордой фразой, что его читатель не будет в состоянии

найти ни одного поступка в его жизни, «который не был бы во всем достойным, почетным и честным».

\*\*\*

Сальвини любил театр, и ему трудно было расстаться со сценой. Уже стариком, далеко за семьдесят, он переживал своеобразную драму. Он чувствовал, что силы и здоровье еще позволяют ему играть. Но в то же время он сознавал, что игра уже не та, что прежде. И он оставил сцену. Для этого у него были все возможности. Он был богат. Популярность его была огромна. Для всех актеров Италии он был патриархом и кумиром. Всякий раз, когда актеры того или другого театрального училища кончали школу, они считали делом чести совершить паломничество на виллу Сальвини под Миланом. Об одном из таких посещений рассказывает в своих воспоминаниях Ваграм Папазян.

«С большим волнением,— говорит он,— перешагнули мы калитку виллы Сальвини, ожидая увидеть какое-то божество, к которому нельзя будет и приблизиться. Пока мы шли по саду,— тихие, нерешительные, ушедшие в себя,— в одной из боковых аллей мы увидели коренастого старика в домашнем халате, который, нагнувшись, ухаживал за растениями. Мы подумали, что это был садовник, но человек неожиданно поднялся, выпрямился во весь рост и обернулся к нам. Это был Сальвини. Первое впечатление было такое, словно мы неожиданно для себя столкнулись с львом: огромные, густые, черные брови, блестящие глаза, моржевые черные крашенные усы и совершенно седые волосы. Почти ни одной морщины на лице, рост великана, раскатистый смех и громоподобный голос»<sup>9</sup>. Сальвини говорил молодежи о долге артиста перед искусством, заставлял их читать отрывки из Данте и Шекспира, кормил их завтраком и сам читал Шекспира. Молодые артисты уходили, подавленные его обаянием.

---

<sup>9</sup>В. П а п а з я н. По театрам мира., Изд. «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 75—76.

И не только в поклонении актеров выражалась его популярность. Верхушка итальянской интеллигенции проявила большую чуткость, предложив ему принять участие в публичных лекциях, периодически устраиваемых во Флоренции под общим названием «Итальянская жизнь» («La vita italiana»). В сущности это были циклы лекций по отдельным периодам истории Италии, каждый из которых составлял потом отдельную книгу. Когда дошел черед до XVI века, Сальвини предложили взять на себя тему «Итальянский театр XVI века». Старик долго отказывался, но его уговорили. И хотя рядом с ним выступали такие корифеи итальянской исторической науки и итальянской литературы, как Кардуччи, д'Анкона, Панцакки, Рондони и другие, Сальвини затмил их всех. Он поступил очень просто. Очевидно, он взял какую-нибудь историю итальянской литературы, не очень пространную, сделал себе маленькие заметки и положил рядом с собою несколько пьес. И после того, как он рассказал, как в древнем Риме возникло театральное искусство, какие комедии и трагедии шли в Италии в древности и в средние века, он дошел до Триосино и продекламировал четыре страницы из «Софонисбы». Вслед за этим шло полстраницы такой же немудреной прозы и дальше еще четыре страницы декламации из «Ореста» Ручеллаи. И так далее. Большие отрывки из стихотворных пьес и маленькие куски прозы, их соединяющие. Публика слушала, затаив дыхание, а прославленные лекторы не обижались, что их всех затмил старый паладин итальянской сцены.

Сообщения Института истории искусств. Вып. 10-11. М. 1957.



## УЛЬРИХ ФОН ГУТТЕН

Гуттен (Hutten), Ульрих фон, самый яркий из немецких гуманистов, род. 21 апр. 1488 г. в замке Штекельберг во Франконии. Отец его, владелец замка, был рыцарь, сильно обедневший, каких стало много в юго-западной Германии к концу XV века. С детства Г. дышал угрюмой атмосферой, в которой жило, обреченное на гибель, его родное сословие. Он глубоко впитал его горести, научился ненавидеть его врагов и до конца своих дней не умел представить себе Германию великой и славной без могущественного мелкого рыцарства. От своих предков, которые долго наполняли поля и ущелья Франконии звоном мечей и боевым кликом, Г. унаследовал неукротимый нрав, безумную смелость и добрый старый рыцарский девиз: к раз намеченной цели идти до конца, «напролом». Там, где Рейхлин задумывался не раз и не два, там, где хитрая старая лисица Эразм трусливо отступал, не жалея жертвовать малейшим из своих удобств, Г., маленький, тщедушный, вечно больной, не признавал никаких уклонов, никаких зигзагов. Борьба была его стихией, когда он шел на борьбу, он забывал обо всем, не смотрел, сколько перед ним противников и кто эти противники, – как в удалой стычке на римской дороге, где он напал на пятерых французских дворян и победил их один. Всегда готов был загореться огонь в его глазах, то мрачный, фанатичный, то искрящийся задором и насмешкой. Всегда готов был зазвенеть грозный, как орлиный клекот, его латинский девиз: *pergumpendum est!* В конце концов он погиб, но гибель только упрочила его славу, ибо велики были его дерзания.

Отец хотел сделать Ульриха монахом и отдал его в Фульду. Он бежал из обители схиастической науки на вольный простор, давно манивший его, и бесстрашно начал новую жизнь. Нужда и злейший сифилис встретили юношу у самого порога этой новой жизни, но не убили в нем ни бодрости, ни любви к свету и свободе. Энтузиазм к новым началам культуры не покидать его никогда. «Умы проснулись! Жить стало наслаждением!» И несмотря ни на что, на бедность, на страдания, Г. до конца вкусить этого наслаждения. В трагической эпопее его жизни,

где было много борьбы, мало побед и никакого личного счастья, – восторженная преданность новой культуры была единственной светлой полосой.

Начал Г. паломничество по гнездам гуманистической образованности Кельну, Эрфурту, Лейпцигу, Грейфсвальду, Виттенбергу. Ему посчастливилось найти друзей, даровитых, как и он, безраздельно отдавших себя служению новой наук: Крота Рубеана, Эобана Гессе, каноника Муциана. Шесть лет, не покладая рук, работал Г. и хорошо овладеть гуманистической латынью. И уже поэтический дар его начал разбрасывать вокруг свои первые брызги.

Чтобы завершить свое гуманистическое образование, Г. предпринял в 1512 году путешествие в Италию. Между делом он думал также добиться там диплома юриста, чтобы сделать приятное отцу: старик от души презирал профессию гуманиста и поэта и требовал, чтобы Г. нашел себе, наконец, какое-нибудь хлебное занятие. Но пребывание в Италии не дало Г. ничего. Он попал туда в разгар войны между Францией и Германией, время для занятия науками весьма неудобное, едва не погиб в Павии от рук швейцарских наемников императора, вернулся в Германию, снова поехал, опять неудачно, и в 1517 году окончательно возвратился на родину. Хлебного диплома он не получил, но его слава, как поэта и гуманиста, окрепла настолько, что в Вене он удостоился от Максимилиана венчания поэтической короной. Корона была уже в то время сторицею им заслужена. Г. больше, чем кому-нибудь, была обязана немецкая литература тесным сближением между народным и гуманистическим течением, между направлением Себ Бранта и Мурнера с одной стороны, Рейхлина и Эразма – с другой.

Имя Г. в это время уже гремело по всей Германии, как имя страстного и красноречивого бойца за справедливость, бестрепетно поднявшего руку на могущественного противника. Его двоюродный брат, Ганс Г., был убит герцогом Ульрихом Виртембергским, у которого находился на службе. Обстоятельства, сопровождавшие эту грубую расправу, были действительно возмутительны, и Г. от имени всего своего родового клана, который сплотился перед этим кровавым оскорблением, начал по-

ход на герцога. Одну за другой опубликовал он четыре «речи» против убийцы, требуя, что имперский суд предал его казни; а в Италии кроме того опубликовал диалог «Phalarismus», в котором выставил герцога Ульриха верным учеником самого свирепого тирана древности, Фалариса. Возбуждение, поднятое в Германии филиппиками Г., было так велико, что два года спустя у герцога были отняты его владения.

Но герцог Ульрих был ничтожный противник сравнительно с теми, на которого дерзнул («Ich hab's gewagt!») ополчиться Г. после виртембергской победы. То был Рим. В борьбе его с Римом необыкновенно ярко вскрывается та крепкая связь, которая очень скоро образовалась в Г. между гуманизмом и духом реформы. Г. начал, как чистый гуманист, легкой атакой против кельнских обскурантов. Он принимал участие в составлении памфлета «Triumphus Carnionis». Он – главный автор второй части «Писем темных людей». Они написаны в Италии, и в них идет речь больше о невежестве монахов и их ненависти к классическому просвещению, чем о религии и церкви. Но то, что он видел в Риме, то, что перечувствовал на родине, постепенно вдыхало все больше и больше серьезности в его протест. В 1519 и 1520 гг. один за другим появляются его диалоги: «Лихорадка», «Вадискус или римская троица», «Зрители», и жало его сатиры все большее, все чувствительнее уязвляет духовенство и Рим. Но Г. еще не стоит на точке зрения реформы. Его взгляд на движение, поднятое Лютером, мало изменился с тех пор (1518), когда он в одном письме изображал все дело, как обычную распрю монахов, ему ненавистных, и посылать им самое искреннее пожелание: *consumite ut consumamini invicem* (пожирайте, да пожраны будете сами). Но Г. не мог заблуждаться долго. В 1520 году, немного позднее «Вадискуса», появились главные сочинения Лютера, и Г. стало ясно, а какое могучее движение поднял этот монах. В июне 1520 г. Г. в первый раз написал Лютеру, объявил себя с ним солидарным и предложил ему помощь от имени Зиккингена. С этих пор Г. уже не покидает: он служил ему более пылко, чем сам Лютер, без оппортунизма «виттенбергского папы», со всей страстью, на какую он был способен. В целом ряд диалогов («Булла», «Советчики», «Разбойники»), пи-

сем, инвектив (против Алеандра, против епископов, собравшихся в Вормсе) он горячо нападает на Рим и прокладывает дорогу плану Лютера. Страстность его объясняется тем, что Г. оценил великую национальную роль реформации, ее значение, как средства против политического разложения Германии.

Г. горячо любил свою родину. Но он любил ее как мелкий рыцарь юго-запада, как представитель безнадежно разоряющегося, безнадежно дичающего сословия. У рыцарства был естественный враг – князья, духовные и светские. Те же князья связали крылья орлу империи, которого так любил воспевать Г., о победоносном полете которого он так мечтал. Император был героем и первоначальной политической программы Г. Еще в 1512 году он взывал к нему, умоляя спасти честь и достоинство Германии, а к аугсбургскому сейму 1513 года он написал речь, в которой увещевал князей забыть раздоры, подчиниться императору и облегчить ему защиту немецкой нации от внешних опасностей. Он выступает горячим апологетом единства и свободы, у которых видит все того же врага: князей и их распри. В этой речи, которую так много цитировали немцы перед объединением, Г. указывает и на материальные средства, при помощи которых должна совершиться национализирующая работа: объединение для борьбы с внешними врагами. Это – деньги попов, монастырей, кардиналов, богатых городов. С городами Г. потом примирился, а церковные имущества вместе с началом реформации получили вполне определенное место в его программе, уже переосмотренной. Рыцарство могло быть спасено только революцией, которая одинаково могла придти и сверху и снизу. Сверху, – если бы император взял из рук Лютера знамя реформы, сделал его национальным стягом Германии и понес против Рима. Это означало бы секуляризацию духовных владений, т. е. земельное обогащение рыцарства. Г. мечтал об этом, но мечты обманули его. Тогда для него остался только один возможный исход, – революция снизу, и он бросился в нее. Он думал и о восстании городских классов, он предвидел и грозное крестьянское движение. Но сам решил прежде всего испытать счастье вместе с родным мелким рыцарством.

Во время похода против Ульриха Виртембергского в 1519г. Г. подружился с Францом фон Зиккенгеном. Их сблизило чувство, которое можно назвать рыцарским идеализмом: оба они склонны были забывать условия хозяйственной эволюции, непоправимо враждебные рыцарству, склонны были закрывать глаза на противообщественную деятельность рыцарства (разбои и проч.); оба верили в возможность его возрождения. Церковные имущества должны были послужить фундаментом этого возрождения. И вот, когда реформация подняла движение во всех классах общества, рейнское рыцарство с Зиккенгеном во главе подняло знамя революции (1522). В самом походе на Трир Г. не мог принять участия; он лежал больной. После поражения Зиккенгена он бежал. Сначала он поехал в Базель, где надеялся найти поддержку у Эразма. Но трусливый старик встретил его более, чем холодно, и когда Г. печатно протестовал против такого приема, Эразм стал ожесточенно преследовать затравленного человека поношениями, клеветой, доносами, всеми продуктами растревоженной мелкой злобы. Из Базеля Г. поехал в Мюльгаузен, оттуда летом 1523 г. в Цюрих. Цвингли принял его радушно, и Г. мог отдохнуть от пережитых волнений. Но здоровье становилось все хуже. Чтобы удобнее лечиться, он поселился на Уфнау, островке Цюрихского озера. Здесь он умер в конце авг. 1523 г.

Энциклопедический словарь Русского библиографического института «Гранат».Т.17.

## МАРТИН ЛЮТЕР

Лютер (Luther), Мартин, реформатор Германии, род. 10 ноября 1483 г. в Эйслебене. Отец его был крестьянин, работавший на горных промыслах: практический, трезвый, интеллигентный мужик. Учился маленький Мартин в школах Мансфельда, Магдебурга и Эйзенаха, где пел на клиросе и взамен пользовался правом собирать вместе с другими бедными школьниками деньги и еду по городу. Поддержка родных и друзей дала ему возможность в 1501 году поступить в Эрфуртский университет, находившийся в то время в центре перекрестного влияния схоластики и гуманизма. Восприимчивая мысль юного студента получала там обильную, волнующую пищу. Отец хотел сделать Л. юристом, но эта гордая мечта умевшего скопить достаток крестьянина очень скоро разлетелась в прах. Л., который едва посещал лекции гуманистов – он лишь изучал древние языки – и с головой ушел в схоластику, внезапно поступил в эрфуртский монастырь явгустинцев. В его пылкой душе скопилось столько напряженных сомнений и столько тревожной, религиозной экзальтации, что он чувствовал себя бессильным побороть их обычным путем. Он должен был обратиться к очищающей силе подвига. Он надеялся, что монастырская келья даст успокоение его встревоженной совести, как давала его в средние века. Но времена были не те. Яд сомнений стал крепче, а монастырское врачевание духа потеряло свою силу. Л. много подвергал истязанию свою беспокойную плоть и еще более свое непокорное, мятежное я. Все было напрасно. И только тогда все несколько улеглось, когда в нем стало складываться все яснее и яснее одно из основных догматических его положений: еретическая мысль, что человек спасается не строгим исполнением монастырских правил, не подвигом, не делами, а верою. В 1507 г. Л. был посвящен в священники, а в 1510 г. поехал в Рим, впечатления от которого он воспринял, как добрый католик. Лишь много позднее виденное в вечном городе дало ему материал для инвектив против папства. Годом раньше, в 1509 г. Л. стал читать лекции в виттенбергском университете, при чем сосредоточился исключительно на богословии и особенно любил останавливать

внимание слушателей на Посланиях апостола Павла, где он нашел родное своему духу положение: «справедной верою жив будет». Профессура заставила его углубиться в дебри богословской литературы: в писания бл. Августина, св. Бернарда, схоластиков, мистиков. Мало-помалу он начал выступать с проповедями.

В сознании Л. не было еще ничего вполне устоявшегося, когда Германия сделалась ареной обширного торга индульгенциями. Циничное обирание людей во имя спасения души, криливо-назойливое зазывательство Тецеля и фуггеровских приказчиков, инкассировавших тут же плату за вход в чистилище, глупо поразили Л., и он все более укреплялся в мысли о спасении верою. Ибо если спасает вера, то индульгенции сугубо вредны; они ведут к моральному безразличию, к лености религиозного духа. Сначала робко, потом смелее, все более учитывая общественное настроение, все более сливая догматический спор с делом национального немецкого протеста, Л. стал выступать против индульгенций. Тецель поднял перчатку и обрушился на Л. в своих проповедях. Л. апеллировал к четырем епископам с увещанием прекратить безобразия. А когда его протест оказался бесплодным, он 31 октября 1517 года приколотил к дверям дворцовой церкви в Виттенберге свои 95 тезисов против индульгенций. В них было еще много колебаний, много противоречий, их во многом затемняла схоластическая формулировка, но главное там было ясно: что церковь, хотя и имеет право отпущения грехов, но далеко не безусловное, что дела благотворения выше индульгенций, что вера в индульгенции может подорвать настоящее, чистосердечное покаяние.

Тезисы создали Л. первых сторонников, зато разнуждали противников. Тецель, Иоганн Экк в Германии, Сильвестр Приорий в Риме ополчились против него. Но виттенбергские студенты сожгли тезисы Тецеля, а Приорию отвечал сам Л., утверждая, что он восстает не против мнения некоторых богословов. И тут же вскользь уронил замечание, что как папа, так и собор могут заблуждаться. Возмездие не заставило себя ждать: в июле 1518 г. пришла папская повестка (*citatio*), зовущая Л. в Рим на суд инквизиции. Но и курфюрст Саксонский и император Максими-

лиан протестовали против этого, и Л. пришлось держать ответ в Аугсбурге, на имперском сейме перед кардиналом Каэтаном. Попытки кардинала отечески наставить упорного монаха не привели ни к чему. Л. не сдавал своих позиций, особенно одной. Каэтан настаивал на отречении от тезиса, что не само таинство, а привнесенная в него вера дает спасительную благодать, а для Л. это было одним из важнейших пунктов его учения. Он бежал из Аугсбурга, не дав возможности Каэтану пустить в ход папский приказ об аресте и, прибыв в Виттенберг, 28 нояб. 1518 г. апеллировал к папе и вселенскому собору. Но спор с Каэтаном имел еще другой результат. Искусные сопоставления разных текстов, сделанные легатом, породили в Л. убеждение к сомнению в самом авторитете папы был всего один шаг. Уже мелькает в письмах его дерзкая мысль, что папа – антихрист, но он все-таки еще не решается выступить и, наоборот, даже соглашается написать папе покаянное письмо. Покаяние получилось странное. Л. смело говорит папе, что отречение не приведет ни к чему, ибо его мысли успели уже проникнуть в народные массы, но он обещает молчать, если его противники не будут сами обострять вопрос. Но противники не все подчинялись дисциплине. Затихший было спор разгорался с новой силой благодаря Экку. Он вызвал на диспут в Лейпциге лютерова ученика и единомышленника, Карльштатта. С Карльштаттом вместе выступил и сам Л. Здесь Л. сделал, вынужденный изворотливой диалектикой своего противника, решительные заявления: он признал, что не все мнения Виклифа и Гуса еретичны (июль 1519). Этим он отрезал себе путь к отступлению. Экк принялся хлопотать о булле, отлучающей Л., а Л. выпустил свой первый памфлет, открыто направленный против Рима: «Христианскому дворянству германской нации» (авг. 1520). Он писал своему другу Сполатину: «Жребий брошен для меня. Я презираю ярость Рима и милость Рима. Я не хочу примирения и общения с ним. Пусть осуждают меня и жгут мои писания. Я сам, если только хватит у меня огня, предам осуждению и всенародному сожжению все папское право, эту пучину всяческой ереси».

В памфлете Л. говорит, что Рим воздвиг три стены, за которыми он сопротивляется всеми попытками реформ. Это – три



положения: что духовная власть выше светской, что никому не дано право толковать св. Писание, помимо пап, что собор может быть созван только папой. Опровергнув эти положения, Л. требует созыва собора и перечисляет те обвинения со стороны Германии, которые на этом соборе должны быть предъявлены Риму. Излагая эти обвинения, Л. снова очень искусно связывает дело своей реформы с самыми жгучими национальными ранами, нанесенными Германии Римом. Эти раны преимущественно экономического характера. Германия отдает Риму огромное количество денег под видом «аннатов, комменд, резерваций, экспектаций, папских месяцев, инкорпораций, соединений, пенсий, палий, канцелярских правил и проч. мошенничеств». Отлив в Рим немецких денег должен прекратиться и вообще все, что связывает Германию с Римом: паломничества, посвящения на должность, обычаи, сопровождающие воцарение нового императора (кроме помазания), и т.д. Словом, это была программа разрыва с Римом, аргументированная так, что она становилась понятна всем от императора и могущественного князя до простого человека. Вслед за первым сочинением, имевшим преимущественно политический характер, последовали два других, уже догматического содержания: «О вавилонском пленении церкви», где доказывался тезис, что Евангелие должно быть единственным источником для понимания таинств. Л. отрицал католическое понимание транссубстанций и тем самым отрицал католическую мессу. С разрушением этих заблуждений католической церкви должно кончиться «вавилонское пленение» церкви Римом. Наконец, третье сочинение Л. – «О свободе христианина» имело целью установить и укрепить свободу совести. Л. выясняет учение о спасении верою и отношение между верою и добрыми делами.

Все три сочинения появились в 1520 г. Первое осуждение Л. (условное: если не раскается) было в булле 1520 г., которая в Германии почти не получила известности, второе, окончательное, 3 янв. 1521 г. Когда первая пришла в Виттенберг, Л. сжег ее всенародно за стенами города при громком ликовании студентов. Между тем Рим стал действовать через нового короля, Карла V, который был настроен далеко не так терпимо, как Макси-

милиан. Л. был вызван на Вормсский сейм (1521) и, получив предложение раскаяться, категорически отказался. То было бесспорно великим подвигом, и он принес свои плоды. Ему грозила гибель, он презрел перспективу мученичества. И это, конечно, сильно укрепило положение реформации в Германии. Но гибели Л. избежал. Когда он возвращался из Вормса, объявленный вне закона, ожидающий смерти на каждом шагу, на него напали замаскированные люди и увезли его в замок Вартбург: старый друг, курфюрст саксонский Фридрих, не решавшийся открыто взять под свое покровительство еретика, отлученного церковью, тайком спас его. В Вартбурге Л. занимался переводом Библии на немецкий язык и зорко следил за тем, как развивается движение. Когда оно стало принимать чересчур демократический характер, он вышел из своего убежища.

Дальнейшая биография Л. сливается с историей реформации в Германии. У него явилась определенная политическая программа; он стал на сторону князей и осудил оба революционные движения, враждебные князьям: рыцарское и крестьянское. С гуманистами Л. разошелся также, и в частности с Эразмом вел сердитую, хотя очень значительную полемику о свободе воли (против «*De libero arbitrio*» Эразма – «*De servo arbitrio*» Л.). В 1524 г. он сложил с себя монашеский чин и в 1525 г. женился на бывшей монахини, Катарине фон Бора, от которой у него было четверо детей.

Л. был безусловно крупный человек. Среди крупных деятелей немецкой истории он являет собой одно из типичнейших воплощений немецкого народного гения. Доминировали в нем две особенности: огромный темперамент и никогда не теряющееся практическое чутье; в том и в другом он был истым сыном земли; в нем кристаллизовались лучшие душевные силы многих поколений немецких мужиков, веками переносивших тяжелые страдания, но умевших в худшие времена хранить здоровую хозяйственность. Университетская культура, которая легла на богато одаренную крестьянскую душу, не сделала Л. типичным интеллигентом. Между ним и гуманистами всегда была пропасть: он никогда не умел понять их до конца. В нем совсем не было интеллигентского скептицизма и индифферен-

тизма. Он всегда пылал внутренним огнем и в этом огне ковал свои великие решения. В своей вере он, вопреки своим дерзаниям, не освободился от крайностей средневековых материалистических представлений и был способен запустить чернильницей в черта, явившегося соблазнять его. Быть может, эти средневековые остатки поддерживались в его душе большим художественным даром, который делал таким пластичным и ярким его язык. Проявления лютерова темперамента очень часто поражают своей грубостью. Это была еще национальная немецкая черта, которая так коробила более культурных современников: французов и особенно итальянцев. Л. был тяжелый человек, властный, деспотичный, порою жестокий. Он не терпел противодействия и, хотя не столь фанатичный, как Кальвин, но не был чужд представления: лютеранская церковь – это я. Недаром его звали виттенбергским папой. Его успех был обусловлен пониманием двух вещей: что противоположность национальных интересов Германии и интересов Рима дошла до самого острия грани, и что интересы нового, поднятого им движения необходимо поставить под защиту князей. В том, что Л. понял эти вещи, сказался гениальный практик. Л. крупнее, чем Гус, но Гус – более цельный и привлекательный тип. Гус был только великим идеалистом, когда вступал в борьбу с Римом. Л. был в то же время политик. Один нес человечеству свои сомнения, не глядя по сторонам и не взвешивая последствий, ибо алкала его душа. Другой зорко всматривался в окружающее, все примечал и все взвешивал. Гус не представлял себе сделок ни в чем. Л., отказавшись после долгих колебаний от сделки с Римом, пошел на тысячу компромиссов с князьями и злобно отдал в жертву политическим расчетам своих кровных союзников, немецких крестьян. Оттого судьба Гуса и Л. была разная. В последние годы жизни, когда вся борьба уже была позади, когда приходилось отстаивать дело реформации лишь от натиска слева, в союзе с могущественными князьями, в Л. остыл и подвижнический пыл юности. Его «Застольные речи» («Tischreden») показывают нам великого реформатора в домашней обстановке, в облике благодушного бюргера, отдыхающего от титанического напряжения молодых годов. Он окружен почетом, с ним вместе цветущая

семья; покровительство сильных и большой достаток снимают с плеч столько забот. Как истый бюргер, Л. теперь ценит удовольствия жизни и оставляет человечеству на память эпикурейское двустишие: «Кому девы не любы, ни песнь, ни вино, Тому жизнь всю прожить дураком суждено» («Wer liebt nicht Wein und Weibe und Gesang, Der bleibt ein Narr sein Lebelang»). И в озлоблении против несогласномыслящий чувствуется доля страха: вдруг оппозиция крайних нарушит его беспечальное житье, с которым он так свыкся. Л. умер 18 февр. 1546 г. в родном городе Эйслебене, куда случайно попал незадолго перед этим.

Энциклопедический словарь Русского библиографического института «Гранат». Т.27.

## ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ

Эразм Роттердамский, Дезидерий (настоящее имя – *Герард Герардс*), родился 28 октября 1466 г. в Роттердаме или его окрестностях; был внебрачным сыном духовного лица и дочери врача. Пятно «незаконного» рождения, лежавшее на нем, закрывало для него дорогу в свет и делало почти неизбежным приобретение к духовной карьере, где происхождение не играло роли. Первоначальное образование Э. получил в Девентерской школе, основанной Герардом Гроотом, и в монастырь поступил против воли. Родители его умерли, когда он был еще ребенком. Опекунам – трем братьям отца – было скучно возиться с юношей, и они почти силой упрятали его в монастырь, где он провел пять лет (1486-1491). Там он научился ненавидеть монахов и тонко постиг науку притворства. Но и своих занятий языками не покидал, хотя в монастырях таких вещей отнюдь не поощряли. Он вырос в преждевременно умственно созревшего человека с успокоенным темпераментом, умением укрощать всякие порывы и с одной единственной неукрошенной страстью: к литературе.

Вскоре об Э. пошла слава как о прекрасном стилисте и знатоке латинского языка. Епископ Камбрэ, проездом в Италию остановившийся в монастыре, пригласил Э. занять у него место секретаря. Э. принял предложение и покинул монастырь, чтобы больше туда не возвращаться. Однако он скоро расстался со своим патроном, отложившим поездку в Италию, и после этого началась его скитальческая жизнь, которую он делил между Францией, Англией, Италией и Германией. Знание латыни давало возможность быть своим человеком в образованном обществе любой страны. Ни родных, которых бы он любил, ни друзей у Э. не было. Это способствовало его независимости и давало возможность безраздельно отдаться научно-литературным интересам. В начале самостоятельной жизни, когда Э., расставшись с епископом, очутился в Париже, где он поступил в университет, ему пришлось испытывать материальные лишения. Но поддержка друзей-англичан помогла ему выйти из нужды. Среди этих друзей позднее самым близким для Э., бесспорно был Томас Мор, до самой своей смерти поддерживавший с Э. близкие

отношения. Э. познакомился с Мором уже в первую свою поездку в Лондон, в 1498 г., тогда же, когда и с Колетом, одним из родоначальников английского гуманизма.

Первые печатные работы Э. стали выходить в свет после его возвращения из Англии: «Поговорки» («Adagia», 1500), в первом варианте включали 800 номеров, в изд. 1508 г., окончательном – 3000. Книга при жизни Э. выдержала 60 изданий, а всего – 120. Это – сборник пословиц, речений, анекдотов из латинских и греческих авторов с толкованиями, сыгравший огромную роль в истории европейской культуры. Книга как бы приобщила лучшие сокровища мысли и творчества античного мира к умственной жизни Европы. Это было первой, решающей и необыкновенно успешной пропагандой в Европе гуманизма. Она сделала имя Э. известным образованным людям во всех странах. За «Адагиями» последовало «Руководство христианского воина» («Enchiridion militis christiani», 1502), тоже имевшее большой успех духовно-нравственное сочинение с выпадами против ряда положений католической церкви. Странствования Э. тем временем продолжают. В 1505 г. он посещает Англию вторично, 1507-1509 гг. проводит в Италии, с 1509 г. по 1514 г. снова живет в Англии у Мора. Там создается знаменитая «Похвала глупости» («Laus stultitiae», есть русский пер.) – сатира на духовенство и на разные классы светского общества, публицистическая фанфара реформации. Плодом литературной известности Э. было знакомство по переписке и лично с королями Франциском I французским, Генрихом VIII английским и императором Карлом V.

Наряду с латинским языком, который для Э. был обычным разговорным языком и которым он владел с редким совершенством, он, как страстный поклонник античности, осовательно изучил и греческий. Знание последнего позволило ему взяться за критику текста новозаветных книг, и плодом его занятий в этой области явилось издание исправленного «Нового Завета», а затем и парафразов к нему. В этом отношении Э. шел по следам итальянского гуманиста Лоренцо Валлы, с которым у него было много общего и которого он очень почитал. В 1504 г. Э. разыскал в Брюсселе «Замечания» Валлы на «Новый Завет», где

впервые была высказана мысль о необходимости пересмотреть текст Вульгаты и исправить его. Обрадованный находкой, Э. в следующем, 1505 г. переиздал книгу Валлы, что оживило интерес к текстологическим работам над евангелием и критическому богословию. Его собственные труды укрепили этот интерес еще больше и стали большим подспорьем для реформации.

Эти работы, вместе с целым рядом мелких, исчерпывающим образом познакомили читающую Европу с «программой» знаменитого гуманиста, которая одновременно была и программой нового, европейского по своему масштабу умственного течения. Она была проникнута реформационным духом, уже носившимся тогда в воздухе, и поэтому нашла тысячи приверженцев. Выступая с обличениями духовенства и в особенности монашества, восставая против поборов в пользу всевозможных орденов и против продажи индульгенций, указывая на необходимость просвещения для народа и, в частности, на желательность «народной библии», т. е. перевода библии на местные языки, Э. несомненно, был на том же пути, по которому немного позднее пошел Лютер. Что же касается области чисто религиозных убеждений, то здесь Э. безусловно был более свободным и передовым человеком, чем Лютер, создававший собственную, хотя и отличную от католической догматику. Почти не считаясь с церковным преданием и смело вводя аллегорическое толкование для всех таких подробностей библии, как сотворение первого человека, грехопадение и т.п., Э. центр тяжести христианской религии переносил всецело на моральную сторону и с этой точки зрения мог если не отрицать, то игнорировать почти всю обрядность и все внешние формы католической церкви. Посты, покаяние мошам, почитание святых, паломничества, самый институт монашества – все это оказывалось, таким образом, вещами второстепенными, если не лишними. Подобное понимание христианства давало Э. возможность в то же время связать с ним моральные учения древности, и фраза «Святой Сократ, молись за нас», которую он влагает в уста одного из своих персонажей, достаточно характеризует эту сторону его религиозно-философской системы. Новизна этих понятий станет еще более очевидной, если мы вспомним, что в то время в школах средней

Европы еще безраздельно господствовало схоластическое богословие, и ученые боялись сказать хотя бы одно слово, не опирающееся на авторитет Фомы Аквинского, Дунса Скота, Оккама и других схоластиков. Понятно, что Э. мог относиться к последним только отрицательно: «Пустословы они, а не богословы», – писал он о них.

Лютер, естественно, должен был ожидать поддержки со стороны Э. В надежде на нее он даже (в 1519 г.) написал Э. заискивающее письмо, и во время первых выступлений реформатора Э. действительно пытался защищать и оправдывать Лютера. Но вскоре, когда реформация стала получать революционный оттенок и захватывать своей проповедью народные массы, Э. резко порвал с ней и почти со всеми ее приверженцами. Крестьянская война окончательно утвердила его в отрицательной оценке реформации. Полный разрыв с Лютером произошел после написания Э. «*De libero arbitrio*» (1524) – полемического сочинения против Лютера, в котором он защищал идею свободы воли. Лютер отвечал на эту очень содержательную брошюру своей «*De servo arbitrio*», где настаивал на несвободе человеческой воли и со свойственной ему резкостью не останавливался даже перед прямыми оскорблениями.

Несмотря на все это, положение Э. оставалось крайне двусмысленным: католическая партия хорошо помнила его прошлые писания и не хотела доверять искренности его «папизма». Талантливая литературная молодежь, с другой стороны, всецело стояла за Лютера и почти ненавидела Э. На этой почве произошел инцидент с Гуттенем, которого, когда последний оказался в положении почти безвыходном, Э. отказался приютить, не желая компрометировать себя близостью с бурным паладином реформации. Бывший друг теперь был просто-напросто «хвастливым воином с дурной болезнью». Этот некрасивый случай был вынесен в печать и только подлил масла в огонь. Между тем надвигалась старость, Э. все больше хотелось покоя, и он жаловался, что ему приходится бороться в таком возрасте, когда даже гладиаторы в Риме получали почетную отставку.

В 1521 г. Э. окончательно поселился в Базеле, на границе между Германией и Францией, в обстановке вольного города,



богатого типографиями, и все более склонялся к тому, чтобы уйти от светских писаний к сочинениям духовного характера, к обнаружению исправленных текстов древних отцов церкви. Им действительно и был издан целый ряд их – Амвросий, Августин, Ириней, Злауст и др. Любимый автор Э. – Иероним – был издан им еще ранее. Но примерно в то же время Э. издал также и свои «Colloquia» (1524), диалоги, предназначенные для школ и содержавшие, правда, наряду с выпадами против Лютера, опять все те же рискованные положения его религиозно-философского credo. Понятно, что в атмосфере возбужденных страстей они должны были вызвать вопль негодования, особенно со стороны правоверных католиков и духовенства.

Э. умер в 1536 г. Базель устроил ему пышные похороны, а Роттердам поставил ему памятник. Потомство должно было признать Э., несмотря на его крупные недостатки – эгоизм, чрезмерную осторожность («благоразумное филистерство», по словам Энгельса), лукавство, порой даже иезуитизм, – одним из деятельных поборников нового просвещения. Наряду с Агриколой, Вимфелингом, Брантом, Рейхлином и другими «старшими» гуманистами (в отличие от «младших», гуттеновской складки) Э. прежде всего старался пробудить в обществе своего времени интерес к науке, к знанию, независимому от церковного или богословского авторитета, и внести в обиход понятия, более гуманные и возвышенные, чем они были в тот век еще не исчезнувшей средневековой грубости и фанатизма. Этот маленький человек – его внешний облик с тонкой улыбкой на губах увековечен Гольбейном, – всю жизнь жаловавшийся на всевозможные недуги, прожил до семидесяти лет и в последние годы жил, окруженный поколением, осыпанный пенсиями, как очень богатый бюргер. Необыкновенная трудоспособность, остроумие, блеск и легкость латинского языка как будто предназначены были для того, чтобы заинтересовать широкие круги европейской читающей публики в тех вопросах, которые выдвигал гуманизм. Э. – не только ученый, отнюдь не исключительно богослов, а необычайно разносторонний публицист. В области научной он был непререкаемым авторитетом для своего времени:

предложенное им греческое произношение (этацизм) вытеснило византийско-рейхлинское и утвердилось в европейских школах.

Энциклопедический словарь русского bibliографического института «Гранат». Т.54.

## ПРИМЕЧАНИЯ

**Аквинский Фома** (1225 –1274) – первый схоластический учитель церкви, признан официальным католическим религиозным философом, связал христианское вероучение с философией Аристотеля. Вступил в орден доминиканцев, занимался преподаванием. Вел полемику с парижскими аверроистами относительно интерпретации аристотелевского учения о бессмертии активного интеллекта.

**Альфьери** Витторио (1749 – 1803). Написал автобиографическую книгу «Жизнь Витторио Альфьери из Асти, рассказанная им самим», создателем итальянской национальной трагедии классицизма, связанной с идеологией Просветительства. Автор большого числа трагедии. Почти все трагедии А. утверждают идею тираноборчества, проповедуют патриотизм. Оказал большое влияние на итальянскую трагедию конца 18 – 1-й четверти 19 вв.

**Аннибале Каро** (1507 –1566) – итальянский писатель, один из основателей Academia della virtù. Перевёл «Энеиду» белыми стихами, написал комедию «Gli Straccioni», «Rime», «Lettere familiari»; последние, как и «Lettere inedite di Annibale Caro» и «Lettere» –образцы прекрасной итальянской прозы.

**Аретино** Бруни Леонардо (1370– 1444), итальянский гуманист, писатель и историк. В основе его мировоззрения – вера в безграничные творческие возможности человека и его извечное стремление к добру. В своих трактатах отстаивал идею всестороннего развития личности и осуждал аскетизм. Автор «Жизнь Данте», «Жизнь Петрарки» и новелла «История Антиоха, сына Селевка», комедия «Поликсена» и «Речь Гелиогабала». Переводил на латинский Платона и Аристотеля. Его «О правильном переводе» – одна из первых попыток создать теорию перевода. Подчёркивал значение гражданских свобод в истории Флоренции, Б. видел в последней наследницу республиканских традиций Древнего Рима.

**Ариосто** Лудовико (1474–1533) – итальянский поэт. Провел всю жизнь на службе у герцогов д'Эсте, считается, что поэма Неистовый Роланд была написана во славу их рода и в ней наиболее полно отразился дух итальянского Возрождения. Для придворного театра Феррары Арио-

сто, следуя римским образцам, написал несколько комедий. В 1525 был признан величайшим итальянским поэтом современности.

**Асколи Чекко** (Франческо Стабили) родился во второй половине XIII столетия в г. Асколи. Профессор астрономии. Обвиненный инквизицией в колдовстве, был лишен кафедры, поступил на службу герцогу Карлу Калабрийскому. Инквизиция продолжала преследовать его, осудила и он умер на костре. Им оставлен комментарий о сфере Сакробоско и дидактическое стихотворение «L'Ascrba» .

**Биббиена** (Бернардо Довици) (1470-1520) – итальянский церковный деятель, кардинал. Автор одной из первых в Италии комедий «Каландро» (по образцу «Менехм» Плавта), оказавших влияние на шекспировские комедии.

**Бут Эдвин** (1833-1893). Впервые вышел на сцену в г. Бостон. Главный его триумф пришёлся на начало 60-х гг. В 1864 Бут сыграл роль Гамлета. Спектакль не сходил со сцены сто вечеров подряд. Всем драматургам Бут предпочитал Шекспира, придерживался романтической манеры игры. Последний великий американский трагик XIX в.

**Вентиньяно Чезаре** (1777–1860) – итальянский драматург, автор трагедий «Медея», «Ипполит», «Ифигения», «Иоанна Грей», «Ромео и Джульетта». Обратили на себя внимание изящным стилем и простотой. Большой успех его комедии, осмеивающие пороки высших классов итальянского общества («Два века», «Столица и провинция», «Общественное мнение» и др.). Автор ряда статей по политической экономии и философии истории; неоконченный комментарий в двух томах к знаменитому сочинению Вико «Scienza nuova».

**Виклиф (Уиклиф) Джон** (около 1330 – 1384) – английский реформатор, идеолог бюргерской ереси. Требовал секуляризации церковных земель, отвергал необходимость папства, а также ряда обрядов и таинств.

**Виктор Эммануил II** (1820–1878) – король Сардинского и Итальянского королевств. Способствовал сохранению независимости Сардинии, что позволило в дальнейшем развить парламентские формы правления и вернуть Сардинскому королевству лидирующие позиции в освободительной борьбе Италии против Австрии. Итальянский парламент провозгласил его королем Италии.

**Вольтер** (Франсуа Мари Аруэ), (1694-1778) – писатель, философ-просветитель, символ Просвещения. Родился в семье богатого нотариуса. С юности вращался в литературной среде, прошел в ней школу вольнодумства, писал дерзкие и остроумные стихи, за что был заключен в Бастилию. Подвергся гонениям со стороны церкви и французского двора. Последние годы жизни провел на территории Женевской республики. Оказывал огромное влияние на всех не только как писатель, но и как личность. Творчество В. необычайно широко и по тематике, и по жанрам, и по стилю.

**Гольдони** Карло (1707–1793) – итальянский драматург. В четырнадцатилетнем возрасте убежал из Римини, где обучался философии и разъезжал с труппой бродячих актеров. Получил степень доктора, но не занимался адвокатурой. В 1738. появляется пьеса «Momolo cortesan». В 1748 стал присяжным драматургом труппы Медебака Автор таких комедий, как «Лжец», «Кофейня», «Семейство антиквара», «Бабы сплетни» и т.д. Для антрепренера Вендрамина он написал около 60 комедий, в том числе трилогию «La Villegiatura», знаменитую «Baruffe Chiozzote» и обошедшую все европейские сцены «Трактирщицу». Г. провел реформу в жанре комедии – сохранив наиболее популярные маски комедии импровизации, давал им свои характеристики.

**Д'Анкона** Александрo (1835) – итальянский писатель, профессор литературы; принимал участие в освободительном движении 50-х гг. Автор большого числа литературоведческих трудов, а также работ, посвященных театру.

**Джамбаттиста** Джиральди Чинтио (1504-1573) – ученый гуманист и писатель. Преподавал философию и медицину. Проявил себя в области поэтики, поэзии, драматургии и новеллистики. В книге «Сто сказаний» показаны нравы итальянского общества. В духе «кровавого жанра» написана новелла о венецианском мавре, вероятно послужившая источником трагедии Шекспира «Отелло». Новеллы Джиральди были весьма популярны в Англии во времена Шекспира.

**Жодель** Этьен (1532-1573) – французский драматург, член «Плеяды». В первой трагедии «Cléopatre captive» возродил традиции античной трагедии. Создавал сценарии для придворных балетов и дивертисментов. Трагедии Ж. являются первыми опытами французской классической драмы – они представляют слепок с греческих произведений, без самостоятельного развития характеров и положений. Язык – высоко-

парен. Кроме пьес, написал много од, элегий, посланий и т. д., в которых обнаруживаются все особенности школы Ронсара.

**Ирвинг** Генри (Джон Генри Бродрибб) (1838–1905) – английский актер. Дебютировал в театре г. Сандерленда. Его первый столичный успех – роль в пьесе «Две розы». И. получил признание, исполнив роль Гамлета. Знаменит трактовкой шекспировских образов – Макбета, Ричарда III, Отелло, способствовал популяризации Шекспира на сцене.

**Кардуччи** Джозуэ (1835 – 1907) – итальянский поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе. Происходит из древнего флорентийского рода, образование получил во Флоренции, университетское – в Пизе; был преподавателем риторики, профессором греческого языка и классической литературы. Первый сборник стихов К. прошёл незамеченным. Известность приобрёл под псевдонимом Enotrio Romano. Стихотворением «A Satana», возбудив негодование консерваторов и клерикалов. Пытался ввести в итальянское стихосложение классическую версификацию с ударениями.

**Клементина** Каццола (1832–1868), вошла в историю итальянского и мирового театра как романтическая актриса, прославилась в роли «Дамы с камелиями», была первой исполнительницей этой роли на итальянской сцене.

**Кип** Эдмунд – Выступал на театральных подмостках с четырех лет. Наследник традиций шекспировского театра «Глобус», играл в классических трагедиях.

**Комиссаржевская** Вера Федоровна (1864–1910), драматическая и трагедийная актриса, прозванная «русской Дузе». Состояла в труппе Александринского театра в Санкт-Петербурге. Неприятие официальных ограничений снискало ей популярность среди прогрессивной общественности. В 1904 открыла в Санкт-Петербурге собственный театр. Экспериментировала с новыми художественными формами, сыграла около тысячи ролей в классических и современных пьесах.

**Ласки** Гарольд Джозеф (1893 – 1950) – английский социолог, деятель Лейбористской партии, реформист. Образование получил в Оксфорде. В 1914–20 преподавал в университетах Канады и США. С 1926 – профессор Лондонской школы политической экономии. Один из теоретиков демократического социализма, идейные истоки которого пытался

найти в христианстве; полагал, что преобразование общества должно быть осуществлено не революционным путём, а в результате нравственного совершенствования индивидов. Отрицал классовый характер государства.

**Льюис** Джордж Генри (1817 – 1878), английский журналист, литературный критик и философ-позитивист, последователь О. Конта. Основатель журнала «Fortnightly Review». Большое распространение получила его «История философии...», где Л. рассматривает историю философии как историю заблуждений. В английской литературе 19 в. его идеи способствовали утверждению натурализма 1840. Издал серию очерков о европейской литературе и драме, которые имели большое значение для развития литературной критики в Англии. Л. осуждал крайности романтизма и превозносил французскую классическую литературу.

**Макиавелли** Никколо (1469 – 1527) – итальянский политический мыслитель, писатель, историк, военный теоретик. Был секретарём Совета десяти Флорентийской республики, впоследствии сослан. Наиболее значительные сочинения: «Рассуждения по поводу первой декады Тита Ливия», «Государь», «История Флоренции». Считал, что бедствия Италии – результат политической раздробленности, создал теорию государства. Подходил к проблеме государства со светских позиций: пытался раскрыть законы развития общества, считал, что сильная личность способна противостоять стеченьям обстоятельств. Лучшей формой государства считал республику. Его симпатии – на стороне средних и высших слоев общества. Важнейшей движущей силой истории считал политическую борьбу.

М. – автор карнавальных песен, сонетов, новелл и других литературных произведений. Наиболее выдающееся – комедия «Мандрагора». М. обогатил итальянскую литературу ясной, лаконичной, лишённой риторических украшений прозой.

**Маджи** Андреа (1855) – известный итальянский трагик. Начал выступать с восемнадцати лет и за короткое время приобрёл известность даже за пределами Италии. Играл рядом с Росси и Сальвини. Его лучшие роли – Гамлет, Кин, Отелло и др.

**Мандзони** Алессандро (1775–1863) – итальянский писатель. В первой поэме М. «Торжество свободы» выступают аллегорические фигуры французской революции. Идиллия «Адда» посвящена памяти Парини,

борца с тиранией. В отрывке «Уrania» под маской мифологических образов сквозят христианские идеи всепрощения и милосердия, «Священные гимны» посвящены отдельным церковным праздникам. В них евангелизирована знаменитая триада Великой французской революции – свобода, равенство и братство.

Драматические произведения М. («Граф Карманьола» и «Адельгиз»), – первые опыты итальянской романтической драмы Италии. В романе «Обрученные» дана яркая картина быта и нравов Италии XVIIIв.

**Маренко** – два итальянских поэта: 1) Карло Маренко (1800-1843), драматург; лучшие трагедии его: «Pi à de'Tolome i», «Corso Donati», «Arnaldo da Brescia», «Corradino» и «Il conte Ugolino». 2) Леопольдо (род. в 1831 г.) – профессор итал. литературы, написал идилию «Celeste», трагедии: «Piccarda Donati», «Saffo», «Rosalinda», драмы «Lo Spiritismo» (1869), «Il ghiaccio di Monte Bianco» (1870), «Quel che nostro non è» (1877), «Giorgio Gandi» (1882), «Vice» (1884).

**Муне-Сюлли** Жан (1841 – 1916), французский актёр, выступал в театре «Одеон», «Комеди Франсез». Всемирное признание получил за роли Нерона («Британник» Расина), Эдипа («Царь Эдип» Софокла), Гамлета («Гамлет» Шекспира), Рюи Блаза («Рюи Блаз» Гюго) и др. Обладал виртуозным мастерством, пластикой; в его творчестве подчёркнуто эффектный внешний рисунок роли преобладал над раскрытием глубины переживаний героя.

**Метастазιο** Пьетро (1698–1782), итальянский поэт и драматург-либреттист. Создал литературные основы жанра лирической трагедии с патетическим, чаще любовно-сентиментальным сюжетом в духе поэтики классицизма и галантной поэзии рококо. Его канцонетты «Свобода» и «Разлука» пользовались популярностью у современников. Первым успехом М. стал музыкальный спектакль «Сады Гесперид». М. в области теории драмы исходил из рационалистических требований поэтики классицизма.

**Мольца** Франческо-Мария (1489-1544) – итал. поэт; вел жизнь, полную приключений. М. считается одним из значительнейших лириков 16 в. В итальянских песнях он подражал Петрарке; гораздо совершеннее его латинские стихотворения, в которых отражается оригинальное, вздумчивое настроение.



**Модена** Густаво (1803- 1861), итальянский актёр. С 1824 выступал в различных труппах, был организатором собственных трупп. Искусство М. сложилось под влиянием идей национально-освободительного движения в Италии. М. стремился сделать театр орудием борьбы за свободу и независимость родины. Способствовал созданию итал. реалистической школы актёрского искусства.

**Новелли** Эрmete (1851 – 1919), итальянский актёр. С 10 лет выступал в театре. В 1884 создал собственную труппу, которую возглавлял до конца жизни. Особое признание получил как комедийный актёр, исполнитель ролей в пьесах К. Гольдони, Дж. Джакозы, Э. Скриба, Шекспира и др. Обладал сценическим обаянием, мощным темпераментом, выразительной мимикой.

**Оккам** Уильям (1285- 1349) – английский философ, логик и теолог, монах-францисканец. Представителя схоластической традиции, а также ее разрушитель. Считал, что сфера разума и область веры должны быть разграничены. Реформация использовала его идеи в борьбе с католической церковью. Распространение идей О.У. в средневековых университетах Европы способствовало оформлению направления терминизм («окканизм»).

**Оссиан** – герой цикла кельтских сказаний. Управлял постоянной армией (фианну), финия должен был обладать не только военной доблестью, но и быть поэтом, знать все «12 книг поэзии». Ирландский король Карб вступил в борьбу с фианной, что изменило строй древнеирландской жизни. О. любимейший герой народных песен и сказаний.

**Папазян** Ваграм (1888 –1968) армянский драматический актер. Получил образование в Италии (Милан и Венеция), играл в труппах Элеоноры Дузе, Новели Цакони, Грассо и других знаменитых актеров. В 1907 – 1922 работал в армянском театре Константинополя. В 1922 переселился в Армению. Исполнитель шекспировских ролей. Образ Отелло созданный П. – уникален. Роль Гамлета была самой большой и сложной из его ролей. П. довел до совершенства искусство монолога.

**Панцакки** Энрико – (1841) - итал. поэт был профессором в Сассари и Болонье, затем профессором и директором Академии изящных искусств; известен как лирик и новеллист.

**Пеллико** Сильвио (1789–1854) – итальянский писатель, автор трагедии из греческой жизни «Laodicea» и «Франческа да Римини», написанной по всем требованиям романтизма. После раздел Италии и восстановления абсолютизма, П. присоединился к движению карбонариев, став главным редактором журнала «Conciliatore» (Примиритель), за что был арестован. За годы тюрьмы из борца-революционера превратился в смиренного католика. В книге «Le mie prigioni» («Мои темницы») повествует о годах, проведенных в заточении. П. создал ряд художественных произведений, проникнутых мистицизмом.

**Плавт** Тит Макций (ок. 250 – 184 до н.э.) – римский комедиограф. Из 130 его работ сохранились 21, построены по образцам греческой «новой комедии». Взяв за основу греческие произведения, перерабатывал их, приспосабливая к требованиям римского времени. По сюжетам сочинения П. подразделяют на комедии характеров («Хвастливый воин», «Горшок»), комедии из семейной жизни («Пленники», «Три монеты»), комедии интриг («Куркулион», «Пуниец») и комедии-фарсы («Ослы», «Перс»), П. – первый латинский писатель, у которого сохранилось столь богатое творческое наследие. Комедии П. имели большое влияние на драматургию эпох Возрождения и Просвещения.

**Ристори** Аделаида (1822- 1906), итальянская актриса. Родилась в актерской семье, с раннего детства выступала на сцене. Играла преимущественно в комедиях. Расцвета искусства Р. связан с образом Марии Стюарт («Мария Стюарт» Шиллера). Создавала образы сильных, мятежных женщин, погибающих, но не сломленных: Франческа («Франческа да Римини» Пеллико), Юдифь («Юдифь» Джакометти), Медея («Медея» Легуве), леди Макбет («Макбет» Шекспира) и др. Утвердила традиции героического стиля исполнения, добилась мирового признания итальянского театра.

**Росси** Эрнесто (1827 – 1896), итальянский актёр. Начал деятельность в бродячей труппе. Создал образы в произведениях драматургов-романтиков, проникнутых идеями патриотизма и освободительной борьбы. Одна из лучших ролей – Гамлет, исполнял также роли Отелло («Отелло»), Макбета («Макбет»), Ромео («Ромео и Джульетта») и др. Его игра отличалась простотой, правдивостью переживаний, выразительностью.

**Руццанте** (Анджело Беолько) (1500–1542) – итальянский актер и драматург, много сделал для рождения профессионального театра – его

деятельность подготовила появление комедии дель арте. Его пьесы «Анконитанка», «Москета», «Диалоги» входят в репертуар итальянского театра и в настоящее время

**Скот** Иоган Дунс (1266-1308) – крупнейший представитель средневековой схоластики. В 1282 г. вступил во францисканский орден. Получил образование в Оксфорде и Парижском университете. Преподавал философию и теологию в Оксфордском и Парижском университетах. Важное произведение С. «Оксфордское сочинение» – комментарий к четырем книгам «Сентенций» Петра Ломбардского. Стремился к точной логико-гносеологической терминологии. Четко различает теологию и философию, рассматривая последнюю в качестве высшего знания. Философия занимается изучением бытия – абсолюта, в который включается все существующее, в том числе Бог.

**Теренций** (190-159 до н.э.) – римский комедиограф, выходец из Ливии, вольноотпущенник римского сенатора Гая Теренция Лукана. Творил исключительно в жанре комедии. Сохранилось шесть его произведений: «Андрианка» («Девушка с Андроса»), «Самоистязатель», «Евнух», «Формион», «Братья» и «Свекровь». Созданные Т. образы уступают в свежести и яркости красок действующим лицам комедий его предшественника Плавта, однако более жизненные. Публика не всегда принимала комедии Т., однако они способствовали улучшению римских нравов и формированию художественного вкуса.

**Тецель** Иоганн (1470 – 1519) – саксонский монах, был настоятелем доминиканского монастыря в Глогау. Известен распространением индульгенций, которые продавал, утверждая, что их значение превышает значение крещения. Славился ораторским талантом, оригинальностью и силой речи.

**Фарneze** Александро (1520–89) и Рануччо (1530–65) – происходят из знаменитого итальянского княжеского рода. Кардиналы, внуки папы Павла III, вели значительную художественно-просветительскую деятельность, запечатлены в летописях Рима. Все члены фамилии собирали экземпляры и коллекции разного рода произведений искусства. История рода Ф. – яркая страница из истории образованности, политики и нравов в эпоху «позднего Ренессанса».

**Хуан дель-Энзина** (1469–1539), один из крупнейших испанских мастеров, подготовивших наступление «золотого века». Окончил универ-

ситет в Саламанке, бывал в Риме, где познакомился с итальянской музыкальной жизнью и творчеством. Разносторонне образованный и одаренный человек – был композитором, поэтом, драматургом, теоретиком искусства, актером, руководителем театральной труппы. Среди его произведений знаменитый Песенник (Cancionero, 1516), эклоги, являвшиеся первыми опытами профессионального музыкально-драматического искусства в Испании.

**Экк** Иоганн (1486-1543) – немецкий католический теолог. В 24 года получил степень доктора теологии. Вошел в историю благодаря полемике с Лютером, защищал римско-католические вероучения. В 1537 опубликовал собственный перевод Св. Писания на немецкий язык для нужд немецких католиков.

**Яблочкина** Александра Александровна (1866 -1964), актриса. Училась у Г.Н.Федотовой и у отца – режиссёра и актёра А.А.Яблочкина. С 1886 актриса московского Театра Корша. С 1888- в труппе Малого театра. Высокий вкус, исключительное внимание к чистоте русской речи отличали искусство Я. Превосходная исполнительница ролей классического репертуара, выступала и в пьесах современных русских и западноевропейских авторов. Обладала тонким комедийным мастерством.

## СОДЕРЖАНИЕ

1. Вступительная статья .....	3
2. Исторический смысл комедии масок .....	13
3. Вазари и Италия.....	16
4. Шекспир и Италия.....	51
5. Дантова «Жадность».....	80
6. Сервантес.....	94
7. Отелло (К происхождению трагедии).....	98
8. Теория драмы в Италии XVI века.....	123
9. Маски.....	147
10. О книге Георга Гояна «2000 лет армянского театра»	190
11. Народные основы французского театра (жонглеры).	208
12. Томмазо Сальвини.....	251
13. Ульрих Фон Гуттен.....	271
14. Мартин Лютер.....	276
15. Эразм Роттердамский.....	283
16. Примечания .....	289

Компьютерная верстка – компьютерный центр ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова  
(руководитель – доцент В.В.Варданян)

Операторы: Н.М.Элчакян  
С.В.Аракелян

Подписано к печати: 10.03.08  
Сдано в печать: 18.03.08

Тираж 500

---

Издательство «Лингва»  
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я.Брюсова  
Адрес: Ереван, Туманяна 42  
Тел: 53-05-52  
Web: <http://www.brusov.am>  
E-mail: [yслу@brusov.am](mailto:yслу@brusov.am)