

С.С. Мокульский

**Хрестоматия по истории
западноевропейского театра**

Том 1

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 792
ББК 85.33
С11

C11 **С.С. Мокульский**
Хрестоматия по истории западноевропейского театра: Том 1 / С.С. Мокульский – М.: Книга по Требованию, 2023. – 814 с.

ISBN 978-5-458-35623-7

Первый том «Хрестоматии по истории западноевропейского театра», выпускаемый вторым, значительно исправленным и дополненным изданием, является учебным пособием, составленным из первоисточников по истории театра VIII —XVII веков. Сюда входят, прежде всего, тексты драматических произведений, затем высказывания о театре современников, законодательные акты по театру, отрывки из дневников, мемуаров и писем, дающие современные описания театра и его деятелей. Изучение первоисточников имеет огромное познавательное значение; без обращения к ним невозможно сколько-нибудь полное изучение истории театра. Знакомство с первоисточниками вооружает фактическим материалом, который необходим для представления о театральном творчестве минувших веков. Поэтому данная хрестоматия является необходимым дополнением к учебнику истории западноевропейского театра.

ISBN 978-5-458-35623-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригиналe, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- ' • "•

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

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

После того как значительная часть Пиренейского полуострова была отвоевана у мавров, дворянство изменило свою тактику по отношению к крестьянству, в военной помощи которого оно перестало нуждаться. Оно стало стремиться к закрепощению крестьян, лишению их старинных прав и вольностей. В XIV и XV веках обостряется классовая борьба в испанской деревне и в городах.¹ В конце XV века в Кастилии и Каталонии происходят крупные крестьянские восстания и волнения в городах, направленные против феодальных сеньоров. В этой борьбе крестьян и горожан против феодалов королевская власть часто занимала сторону народа, потому что боялась усиления сеньоров. Так обострение классовой борьбы приводило к укреплению королевской власти. Женитьба Фердинанда Арагонского на Изабелле Кастильской приводит к объединению всей страны под одним скрепетром (1479). Фердинанд Католик отменяет крепостное право (1486), закрепляет вольности городов, отдавшихся под покровительство королевской власти. Завоевание Гренады, последнего оплота мавров в Испании, завершает многовековую освободительную войну (1492). Фердинанд Католик преобразует феодальную монархию в абсолютную: крупные феодалы при нем лишаются своей политической власти, уменьшается значение кортесов—старинного испанского сословного представительства, происходит бюрократизация управления. Окончательно торжествует абсолютизм при Карлосе I, разгромившем в 1521 году восстание кастильских городов и ликвидировавшем все городские вольности. Временный союз между монархией и народом, имевший место в конце XV века, при Карлосе I распался.

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

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

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

** Там же, стр. 721.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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