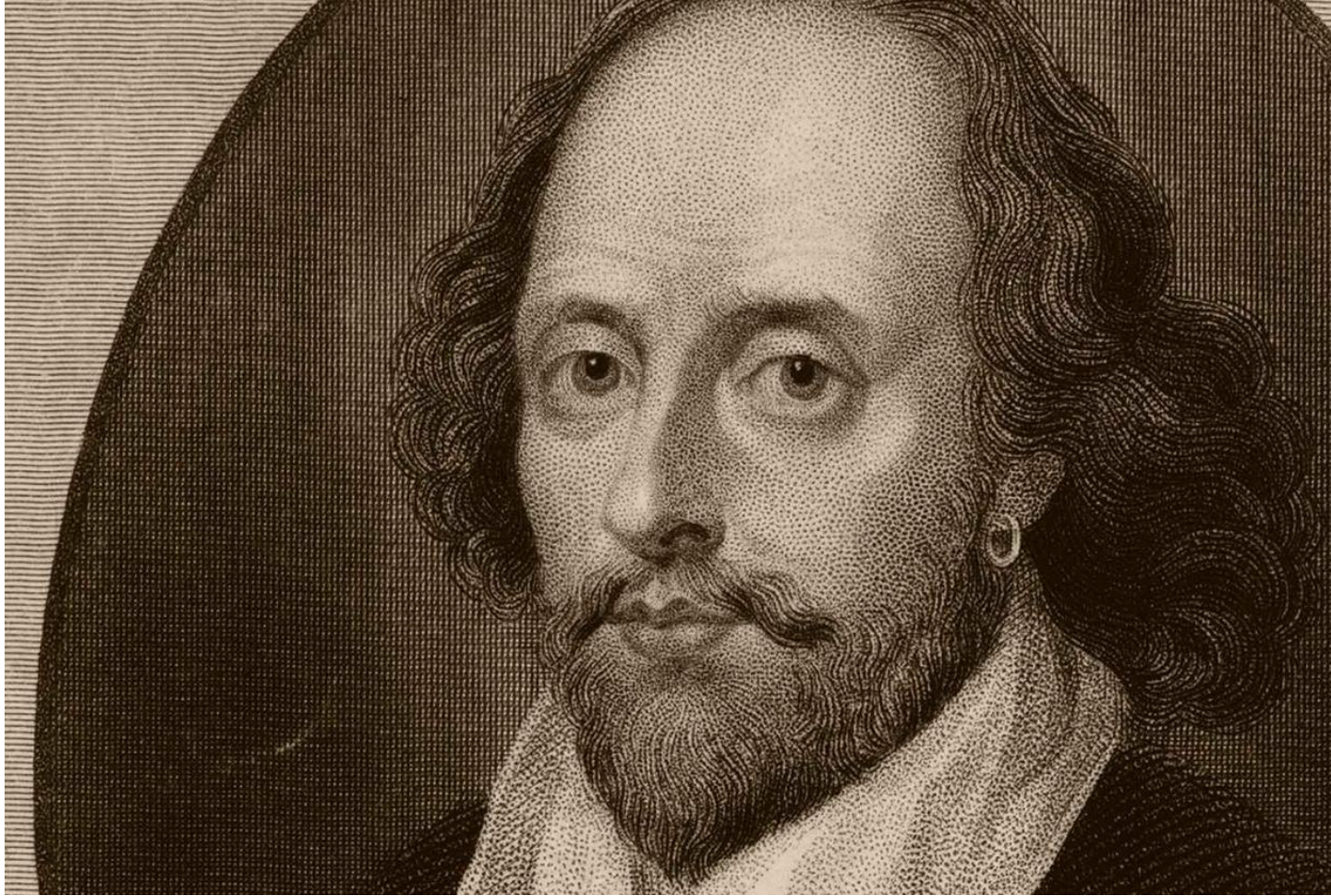


Театр эпохи шекспира

Аникст



Глава первая

- Расцвет английской драмы в эпоху Возрождения.
- Связь творчества Шекспира с драматургией и театральной культурой эпохи.
- Место театра в культурной жизни Англии эпохи Возрождения.
- Народные корни театрального искусства.
- Средневековый театр как явление демократической культуры.
- Мистерии, моралите, интерлюдии.
- Ограниченный характер народности средневекового театра.

- Народность и гуманистическая культура эпохи Возрождения.

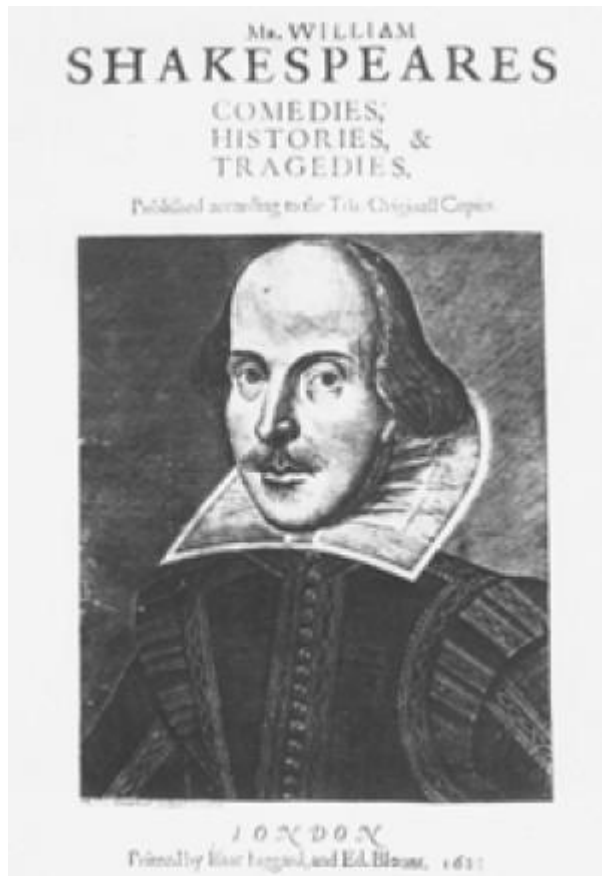
В конце XVI и первой половине XVII века Англия пережила невиданный расцвет драматического искусства. Мы можем датировать это время еще точнее: оно началось в 1587 и завершилось в 1642 году. Ни до, ни после этого английский театр не достигал такой высоты.

Будущим векам осталась память об этой эпохе в виде нескольких томов пьес. Насколько удалось подсчитать, за полвека было написано и поставлено около тысячи пьес. Из них сохранилась третья часть. Это пьесы Марло, Грина, Лили, Шекспира, Бена Джонсона, Бомонта и Флетчера, Вебстера, Тернера, Деккера, Хейвуда, Форда и других.

Вершиной была драматургия Шекспира, получившая в веках всемирное признание. Общее мнение считает Шекспира величайшим драматическим поэтом.

Если теперь мы обращаемся к истории драматического искусства той эпохи, то не только из интереса к прошлому театра, не из любопытства вообще, а потому, что стремимся всесторонне осмыслить замечательное искусство, созданное в те годы.

Современные воззрения делают безусловным, что величие Шекспира не только следствие его грандиозной личной одаренности. Великое искусство всегда вырастает на почве, подготовленной трудами многих поколений. Шекспир не составляет в этом отношении исключения. Наоборот, то, что мы знаем о нем, говорит о глубочайшей связи его творчества со всем предшествующим развитием драмы. Он потому так велик, что его гениальная творческая мысль опиралась на богатейшую традицию, завещанную ему веками развития поэзии и драмы.



Уильям Шекспир

[Гравюра на титульном листе фолио 1623 года]

Еще несколько десятилетий назад был очень распространен взгляд на Шекспира как на писателя вообще. В нем видели великого поэта, которого случайность связала с театром. Сейчас совершенно очевидно, что такой взгляд лишает возможности понять природу искусства Шекспира[9]

Шекспир не просто поэт и не писатель вообще, он прежде всего – драматург. Нисколько не отрицая его великого значения как сердцевода, поэта, мыслителя, мы хотим подчеркнуть, что все замечательные качества Шекспира могут быть правильно поняты и оценены только в теснейшей связи с работой Шекспира в театре.

Не случайно вся творческая жизнь Шекспира протекала непосредственно в театре. Он был актером, пайщиком актерского товарищества, совладельцем театрального здания. Наряду с этим он работал как драматург.

Значительная доля творческих достижений Шекспира несомненно была обусловлена его непосредственной и всесторонней связью с театром. Он имел возможность осуществить любой, самый смелый драматургический эксперимент, мог проверить драматические эффекты, посоветоваться с опытными актерами, «примерить» на каждом из них

задуманный образ, в ходе постановки исправить ошибку, воспользоваться умной подсказкой мастеров сцены.

Трудно найти драматурга, чьи произведения были бы столь же безошибочно сценичны, так же без промаха доходили до зрителей.

Секрет этого теперь очевиден. Постоянная и непосредственная работа в театре открыла Шекспиру законы сценического воздействия. Поэтому, восхищаясь его мастерством, было бы непростительно забывать, что искусство Шекспира не только искусство великого поэта, но и искусство великого знатока сцены.

Скажем больше. Шекспир не представлял себе, что его пьесы могут иметь независимое от театра литературное значение. Мы можем утверждать это смело – есть факт, со всей ясностью доказывающий нашу правоту: Шекспир не заботился о том, чтобы печатать свои пьесы. Они были в его глазах театральными текстами, обретавшими смысл и значение только при сценическом воплощении. Такого же взгляда придерживались и другие драматурги. Джон Марстон прямо заявлял: «Комедии пишутся не для того, чтобы их читали, а для того, чтобы их произносили». Бен Джонсон был первым среди современников Шекспира, который стал бороться за то, чтобы пьесы признали произведениями большой литературы. Шекспир, по-видимому, не разделял его взгляда, потому что не стал заботиться об издании своих пьес. Это сделали за него другие, уже после его смерти, собрав все написанные им драмы и издав их.

Известно, что в пьесах Шекспира есть неясности и некоторые непонятные, с нашей точки зрения, места. Все попытки объяснить их чисто логическим путем были бесплодными. Ко многим неясностям оказалось возможным найти ключ в особенностях театра эпохи Шекспира.

Выяснилось, что тексты пьес, как они дошли до нас, это театральные экземпляры в том виде, как ими пользовались при сценическом воплощении произведений Шекспира. Они носят следы театральной работы. Иногда это отнюдь не к лучшему. В ряде случаев нам остались тексты, подвергшиеся такой «обработке» в театре, при которой образовались пробелы, теперь уже никак не восполнимые: в «Укрощении строптивой» пропал эпилог; «Макбет» дошел, по-видимому, в очень сокращенном варианте.

Словом, не только великие художественные достижения Шекспира, но и некоторые недостатки, обнаруженные в текстах пьес, – все свидетельствует о театральном происхождении шедевров Шекспира. Поэтому полное понимание его творчества включает и учет особенностей драматургии Шекспира, предопределенных характером театра, для которого он писал, и условиями сценического воплощения, на которое он мог рассчитывать.

Но это лишь одна сторона вопроса. Можно писать для театра, быть тесно связанным с ним, быть при этом одаренным и все же не создать ничего, подобного Шекспиру.

Если Англия породила такого драматурга, как Шекспир, то это обусловлено временем.

Шекспир жил в эпоху грандиозной социальной ломки. Англия пережила ряд переворотов, затронувших все сферы жизни. Начиналось развитие капитализма. Это изменило земельные отношения в деревне, положение ремесленников в городах, возник общенациональный рынок, и Англия стала выходить на рынок мировой. Был положен конец феодальной анархии. Возникла жесткая, но зато единая для всей страны власть, которая сосредоточилась в руках монарха. Менялось положение всех сословий – от высшей знати до последнего бедняка. Произошел церковный переворот. Одна форма религии сменилась другой. Произошел переворот в сознании людей. Они сбросили цепи средневекового религиозного мировоззрения и стали по-новому смотреть на жизнь. Все это сопровождалось войнами, переменами правителей, заговорами, восстаниями, массовыми казнями[10]

Таково было время, которое получило красивое название – эпоха Возрождения. Общество делало быстрые шаги на пути прогресса материальной и духовной культуры, но это происходило в обстановке необыкновенно драматичной и связано было с трагедией упадка и гибели целых сословий средневекового общества.

Англия быстро шла к своей буржуазной революции, которая произошла в середине XVII века. Эпоха Возрождения в Англии была, в сущности, временем созревания предпосылок для этой революции.

Искусство Шекспира, как и весь современный ему английский театр, развивалось, таким образом, в обстановке необыкновенно драматической.

История знает много эпох, каждая из которых отмечена острым развитием общественных противоречий. Тем не менее не всякая такая эпоха рождает великое драматическое искусство.

Помимо общественных предпосылок, о которых только что было сказано, здесь сыграло роль то, что в Англии XVI–XVII веков театр оказался формой искусства, наиболее близкой и доступной народу.

Английский театр эпохи Возрождения и творчество Шекспира подтверждают, что подлинный расцвет искусства возможен только на почве подлинной народности. Народность была одним из важнейших качеств английского театра эпохи Возрождения. Мы увидим дальше, что в театральном искусстве эпохи шла борьба разных тенденций. Был театр ученый, академический, театр придворный, но победил и утвердился театр народный. Его победа была настолько полной, что и академические круги, и знать в равной мере увлекались искусством площадных актеров.

Начало английской драмы коренится в народных обрядах и играх Средневековья. Обряды были связаны с сельским трудом и сменой времен года. Англичане праздновали наступление лета шествием в лес, где водружался украшенный цветами и лентами майский шест, вокруг которого пели и плясали.

Видя любовь народа к игрищам, католическая церковь стала театрализовывать свой религиозный ритуал. Появилась церковная драма. Но она разрушала святость церковного обряда. Поэтому сначала представление вынесли из храма на паперть, а затем с паперти – на городскую площадь и отдали организацию спектаклей городским цехам, сохранив за духовенством контроль над содержанием пьес.

На Масленицу, как и другие народы, англичане рядились и устраивали своего рода карнавальное раздолье, когда всем разрешалось совершать забавные проделки. На Рождество разыгрывали действия из Священной истории. Существовали обряды, связанные с крещением, венчанием, похоронами, в которых тоже имелись элементы игры, как это до недавнего времени существовало в обрядах сватовства и поминального плача русского народа.

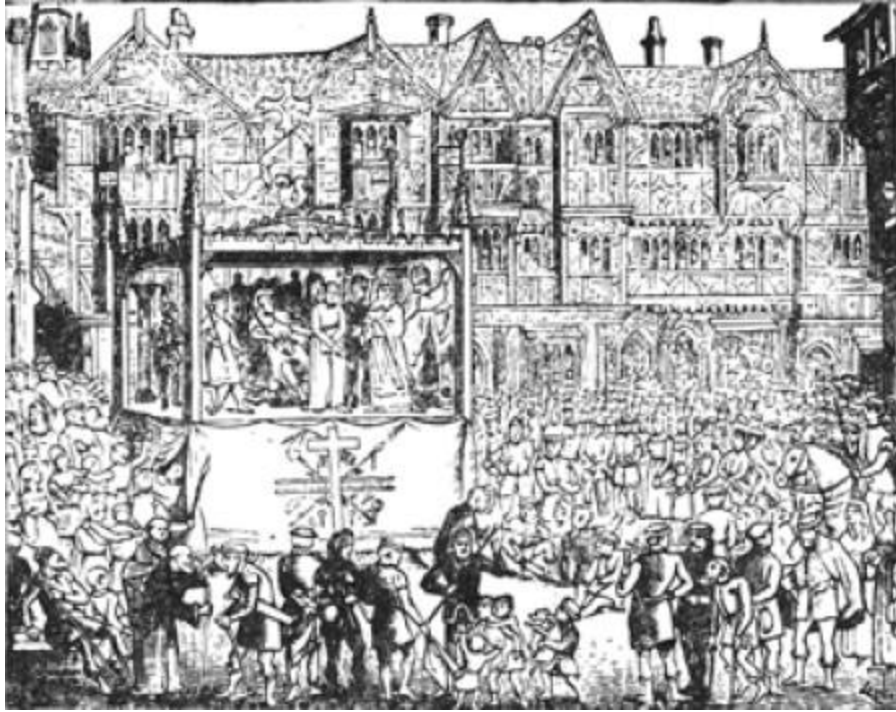
Развитие средневековых городов начиная с XIII века было благоприятным для расцвета театрального искусства. Ремесленные цехи и гильдии выработали свои ритуалы посвящения в таинство (mystery) своей профессии. Эти ритуалы содержали черты игры. Для придания большого веса городскому самоуправлению были учреждены ритуалы введения в должность правителей города, а также торжественные шествия. В Англии до сих пор сохранился обычай устраивать костюмированное шествие при вступлении в должность нового лорда-мэра, который обходит город[11]

Главными же были игры, которые горожане устраивали в дни больших религиозных праздников. Мы пользуемся словом «игра» для обозначения ранних театральных представлений потому, что так называл их народ. Слово «play» (игра) так и осталось в английском языке для обозначения театрального представления.

Посмотрев в любой английский словарь, нетрудно убедиться, что слово «play» означает и «игру» и «пьесу».

О средневековом театральном искусстве в дальнейшем будет рассказано еще, чтобы выяснить некоторые особенности театра эпохи Возрождения. Здесь же мы отметим, что в городах Англии театральное искусство имело такой массовый масштаб, какой был неизвестен Восточной Европе. Там замедленное феодальное развитие, а также характер господствующей религии воспрепятствовали возникновению массового театрального искусства, охватывавшего весь народ. Даже в Италии, по-видимому, народный театр не достиг такого размаха, какой он имел в Средние века в Англии, Франции и Германии.

В средневековом народном театре исполнялись мистерии. Мистериями назывались пьесы религиозно-нравоучительного содержания, составлявшие основной жанр средневековой драмы. Как создавались такие представления в Англии XIV и особенно XV веков, можно в полной мере судить по четырем циклам пьес, которые ставились в городах Честер, Йорк, Уэйкфилд и Ковентри. Сохранившиеся тексты раскрывают нам очень многое в природе английского театра позднего Средневековья.



Средневековый городской театр. Передвижная сцена-повозка (педжент) для представления пьес на библейские сюжеты

[Реконструкция XIX века]

Несколько слов о драматургии. Авторы пьес остались неизвестными. Как правило, пьесы писали священники или монахи. Так на протяжении нескольких десятилетий были созданы пьесы, каждая из которых представляла собой инсценировку эпизода из Священного писания.

Самый древний из этих циклов, Йоркский, относится к середине XIV века. Всего в нем было пятьдесят семь отдельных пьес. Из них сохранилось сорок восемь. В Уэйкфилдском цикле – тридцать два эпизода, в Честерском – двадцать пять, в цикле города Ковентри – сорок две пьесы.

Такие представления происходили не только в названных городах. Сохранился цикл пьес на кимрском языке Корнуэльса. Есть также фрагменты из большой серии пьес в Дигби. Известно, что подобные представления имели место в Беверти, но текст этих пьес не сохранился.

Как устраивались представления таких больших драматических циклов?[12]

Задолго до праздника цехи ремесленников распределяли между собой, кто будет исполнять ту или иную пьесу. При этом учитывались профессиональные возможности цеха. Так, эпизод о Всемирном потопе поручали цеху плотников, которые легче всего могли соорудить Ноев ковчег.

Актерами были сами ремесленники. Так как они тратили много времени на подготовку представления и прекращали работу, то городское самоуправление компенсировало их расходы. Сохранились счета расходов, произведенных на постановку в Ковентри. «Вот расходы на первую репетицию наших актеров на пасхальной неделе, – гласит одна такая запись. – Во-первых, на хлеб – 4 пенса, также на эль – 8 пенсов, еще на кухню – 13 пенсов, еще на укус – 1 пенни». Во второй раз запись была короче: «Расход для второй репетиции в неделю после Троицы на хлеб, эль и кухню – 2 шиллинга 4 пенса».

Оплачивалось и участие в спектакле, причем сумма гонорара зависела от трудности задачи и квалификации исполнителей. В тех же расходных книгах Ковентри отмечена плата участникам представлений. «Во-первых, богу – 2 шиллинга, еще Кайафе – 3 шиллинга 4 пенса, еще Ироду 3 шиллинга 4 пенса, еще дьяволу и Иуде по 18 пенсов». Платили и за такую работу: «4 пенса за повышение Иуды и 4 пенса за пение петухом», «5 шиллингов – трем спасенным душам, 5 шиллингов – трем заблудшим душам», «двум червям, подтачивающим совесть, – 16 пенсов».

Когда все было готово, принимались меры для обеспечения порядка в городе и точного выполнения программы представления. Городской совет Йорка издал в 1415 году распоряжение, чтобы в день представления «никто не ходил по городу, вооруженный мечом». «Всякое нарушение порядка, установленного королем, и помехи представлению» запрещались. Это же распоряжение обязывало исполнителей явиться в четыре с половиной часа утра к своей передвижной сцене – педженту.

Сценой служила повозка. Ее нижняя часть, закрытая занавесками, была «артистической». В верхней части, на помосте происходило представление. Такие повозки-педженты накануне спектакля торжественной процессией объезжали весь город. Исполнители находились на помосте в полном одеянии, и горожане могли видеть их. Каждый педжент играл одну пьесу.

Представление начиналось у главного храма или монастыря, затем педжент, сыграв пьесу, переезжал на площадь перед ратушей, оттуда – на рыночную площадь. Тем временем следующие педженты давали представления, двигаясь по городу по тому же маршруту. Таким образом, весь город превращался в театр, в котором разыгрывалась одна грандиозная пьеса, состоявшая из полсотни эпизодов, изображавших всю «историю мира» от Сотворения земли до Страшного суда.

Мы остановились на исполнении мистерий так подробно, ибо организация этих представлений свидетельствует, что в культуре средневекового английского города театральное искусство занимало большое место и было делом общенародным.

Театр еще не стал профессиональным. Существенно не только то, что все население города составляло публику на таких представлениях, длившихся от трех дней до недели. Народ был не только публикой, но и создателем этого искусства.

Городской совет Йорка в 1476 году постановил: «Ежегодно во время Великого поста вызывать к мэру четырех наиболее умелых, рассудительных и способных в нашем городе

актеров, дабы они искали исполнителей, прослушивали пьесы и проверяли состояние педжентов».

Городские власти занимались организацией спектаклей, цехи вносили средства на осуществление их, исполнителями были наиболее способные к лицедейству горожане разных возрастов и профессий.

Такие мистерии просуществовали больше двух веков. Они еще сохранялись в XVI веке. Шекспир в юности мог видеть подобные представления. Ковентри, один из городов, бывших центрами средневекового городского театра, находится недалеко от Стратфорда. Но даже если Шекспир не побывал на таком представлении в Ковентри, он мог видеть любительские спектакли в своем родном Стратфорде. Как известно, Шекспир неоднократно изображал в своих пьесах представления любителей. Читатели, конечно, помнят смешные сцены в комедии «Сон в летнюю ночь», в которых «афинские» ремесленники сначала готовят, а затем разыгрывают перед герцогом пьесу о Пираме и Фисбе.

В юности Шекспир увлекался теми театральными зрелищами, которые мог тогда увидеть. Как ни примитивны они были, его любовь к театру началась с таких представлений. Это не покажется невероятным, если вспомнить, как в детстве любому из нас нравились зрелища, которые кажутся слишком простыми и наивными взрослым людям.

За короткий срок, приходящийся как раз на пору молодости Шекспира, сценическое искусство сделало огромный скачок и достигло больших высот. Когда Шекспир стал актером-профессионалом, то спектакли, вроде того, какой разыгрывают ремесленники в «Сне в летнюю ночь», уже казались смехотворными.

Но это не должно помешать нам понять, что до того как возник профессиональный театр, театр любительский был единственной формой сценического искусства. Актеры могли потом сколько угодно смеяться над неловкостью любителей, но без этого младенческого периода в развитии театра не возникло бы зрелое мастерство английской сцены эпохи Возрождения.

Более того, Средневековью театр эпохи Возрождения обязан еще одним важнейшим завоеванием. Широкое распространение любительства и общенародный характер театральных представлений в Средние века развили в массах вкус к театральному искусству.

Это обстоятельство надо подчеркнуть со всей силой. Если в некоторых отношениях эпоха Возрождения характеризовалась разрывом с традициями Средневековья, то наряду с этим она плодотворно развивала оставшееся от него наследие. Так было в области театра.

Решительнее всего был сначала перелом в содержании драмы. Уже в конце Средних веков она приобрела более светский характер. Наряду с сохранившимися пьесами библейского содержания появились драмы-аллегии – моралите. В них действовали персонажи, воплощавшие абстрактные понятия пороков и добродетелей. Соответственно они и

назывались: Доброта, Злоба, Молва, Порок, Юность и т. п. В пьесах такого рода еще сохранялось морализаторство христианского толка, но абстрактные персонажи зачастую выступали как обобщения вполне реальных типов, встречавшихся в общественной жизни.



Персонажи из моралите XV века «Насмешник».

Слева направо: Насмешник, Размышление, Настойчивость, Жалость

[Гравюра из печатного текста пьесы начала XIII века]

Три фигуры справа: персонажи интерлюдии гуманиста Джона Растела «Шутник Джек».

Слева направо: Дама, Добрый, Джек

[Гравюра из издания 1555 года]

Еще ближе к реальности были комические пьески, именовавшиеся интерлюдиями. То были эпизоды, полные фарсовых элементов и содержавшие немало моментов бытовых. Интерлюдии свободны от тяжеловесной нравоучительности, господствующей в моралите. По сюжету они близки к анекдоту, фавлье или новелле.

Этот жанр возник в Англии в конце XV – начале XVI века под влиянием гуманизма. По форме интерлюдии еще связаны со средневековым театром, по духу они знаменуют постепенный разрыв с ним.

Самым блестящим мастером жанра интерлюдий был один из друзей Томаса Мора – Джон Хейвуд. Его лучшие интерлюдии – «Игра о погоде», «Четыре П», «Забавная комедия о муже Джоне Джоне, о его жене Тиб и о священнике сэре Джане»[13]

Нельзя не отметить существенный факт. Интерлюдии возникают и ставятся раньше всего при дворе и в домах знати. Затем они попадают на народную сцену. Зарождение этого жанра связано с возникающей культурой гуманизма, на первых порах имевшей несколько аристократический характер. При всем том в содержании интерлюдий не было изысканности и утонченности. Наоборот, скорее их отличала грубость, а подчас даже

некоторый натурализм, что отражало антиаскетические стремления гуманистов, их борьбу против спиритуализма средневековой католической морали.

Менявшееся содержание представлений требовало и новых приемов исполнения. Уже для исполнения моралитов и интерлюдий необходима была профессиональная актерская техника. Чем больше расширялось содержание пьес, тем меньше годились для их исполнения любители. Но это не означало, что опыт средневекового народного театра пропал бесследно. Он вошел в ренессансную театральную систему, и даже Шекспир использовал некоторые элементы старого народного театра.

Современная наука установила, что Средние века отнюдь не были эпохой сплошного мракобесия, как любили это изображать просветители XVIII века. Но не были они и эпохой полной свободы народного творчества, как стали потом рисовать Средневековые романтики начала XIX века.

Бесспорно, что театральное искусство Средних веков было глубоко народным по своему массовому характеру. Но есть разные степени и формы народности. Драматическое искусство находилось под прямым влиянием господствующей идеологической силы Средневековья – феодальной католической церкви. Забывать об этом нельзя, да и невозможно: содержание почти всей средневековой драмы связано с религиозной христианской мифологией, а моральная тенденция предопределена феодально-христианской этикой. Лишь как исключение пробиваются в средневековой драме мотивы, в какой-то мере выходящие за эти пределы.

Скованность человека нормами феодального общества объясняет ограниченный характер народности театра Средних веков. Его искусство представляет большой интерес для историка. Но произведения народной драмы не дают нам теперь полноценного идейного и художественного удовлетворения, ибо наше сознание не может принять взгляда на мир, который лежит в основе этого искусства.

Несравненно более высокой степени художественности достигло театральное искусство в эпоху Возрождения. Это обусловлено тем, что произошла ломка старых феодальных установлений и вместе с этим были разбиты цепи, сковывавшие духовное развитие человечества. Только это и могло привести к рождению нового драматического искусства эпохи Возрождения.

Сопоставляя два этапа европейской художественной культуры, нетрудно увидеть противоречия прогресса, заметить, как они, в частности, сказались на судьбах театрального искусства. Если принять за идеал участие всех в художественном творчестве, то в этом Средневековье имело несомненное преимущество: средневековый городской театр существовал благодаря участию в нем значительной части населения.

Эпоха Возрождения характеризуется развитием профессионализма. Художественная деятельность становится уделом немногих. Масса же из активного участника театрального действия превращается в публику. Однако по сравнению с более поздними этапами

развития буржуазного общества театр в это время сохраняет свою демократическую природу, ибо остается искусством народным.

Искусство всегда сохраняет связь с народом, но в более поздние эпохи связь эта становится сложнее. Возникает противоречие, поставившее в тупик таких мыслителей, как Ж. -Ж. Руссо и Л. Н. Толстой: искусство, создаваемое гениальными мастерами, оказывается недоступным народной массе, задавленной нуждой и бескультурьем.

Эпоха Возрождения была поистине замечательной в том отношении, что искусство стало уже вполне профессиональным, но при этом оно еще достаточно непосредственно было связано с народом. Именно театр стал тем местом, где происходило скрещивание передовой гуманистической мысли эпохи с духом народа.

Не будь «прогрессивного переворота», как назвал Ф. Энгельс эпоху Возрождения, – не могло бы появиться искусство, подобное искусству Шекспира. Питательной средой творчества великого драматурга и его современников была жизнь, в которой происходили быстрые и бурные перемены. У многих людей эпохи Возрождения появился новый взгляд на мир, и это сыграло важнейшую роль в развитии драматического искусства.

В нашу задачу не входит изложение философии гуманизма. Однако, рассматривая развитие драматического искусства, нельзя упускать из виду животворные идеи, выдвинутые этим передовым идейным течением эпохи. Идеология гуманизма составила основу того взгляда на жизнь, который утверждается драматургией Англии в эпоху Возрождения[14]

Для драмы важнейшее значение имел новый взгляд на жизнь и человека, утверждавшийся философией гуманизма. Жизнь средневекового человека подчинялась законам и моральным нормам феодального общества. Над всем стояла идея Бога, предопределяющего ход жизни. Всякое уклонение от норм каралось. Драма и выражала это понимание жизни средневекового человека. Освобождение от феодальных оков породило новое мировоззрение, утверждавшее, что человек сам творит свою жизнь без какого бы то ни было вмешательства божественных сил.

Отсюда кардинальное расхождение в понимании сущности драмы Средневековьем и Возрождением. В средневековой драме человек не свободен. В драматургии Возрождения каждый сам избирает свой жизненный путь и несет всю полноту ответственности не перед Богом, а в первую очередь перед самим собой – достиг ли он счастья и нравственного удовлетворения на избранном им пути.

Жизнь оценивается гуманистической философией с точки зрения того, насколько данное поведение или данное общественное установление соответствует природе человека, а не отвлеченным нормам «святости», которые создала католическая церковь Средневековья. Не Бог, а человек становится теперь центром мироздания. Театр эпохи Возрождения обладает подлинным драматизмом. В нем ничто не предопределено свыше. Все решается самими людьми, их борьбой против обстоятельств, против других людей, их собственными страстями и стремлениями.

Пафос гуманистической драматургии эпохи Возрождения определялся представлением о человеке как существе свободном. Эта внутренняя свобода обусловила характер героев драмы эпохи Возрождения. Ф. Энгельс замечательно сказал, что Возрождение – «эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености»[15]

Титанизм присущ и героям драмы эпохи Возрождения.

Народность драматического искусства эпохи Возрождения выше народности средневекового театра, ибо ее основу составляет идея свободного человека, тогда как идеал средневековой драмы – человек, повинующийся законам и морали, установленным свыше.

Социально-политические и духовные процессы того времени получили яркое художественное отражение в английском театре эпохи Возрождения.

Заморские плаванья и путешествия в глубь новых земель необыкновенно расширили умственный горизонт англичан эпохи Возрождения. Пьесы драматургов-гуманистов отражают это: действие в них происходит во многих странах Европы и Азии, а иногда в новооткрытых землях.

Исследования астрономов и естествоиспытателей разрушили многие наивные и нелепые верования Средневековья. В сочетании с возрожденной античной философией это содействовало развитию самостоятельной мысли и даже вольнодумства, что получило выражение в английской драме эпохи Возрождения. Достаточно вспомнить «Фауста» Марло.

Возросшее национальное самосознание усилило интерес к прошлому своей страны, и появляются пьесы-хроники из истории Англии – жанр, для развития которого особенно много сделал Шекспир.

Рост торговых связей и все более активное участие Англии в международной политике вызвали интерес к истории и культуре стран европейского континента. Естественно, что особое внимание англичан привлекала страна самой передовой культуры того времени – родина Возрождения и всего европейского гуманизма – Италия.

Новое, свободное от средневекового догматизма мировоззрение позволило увидеть жизнь во всей ее красочности, и это родило радостные комедии английского театра. Одновременно с этим острое чувство противоречий действительности, достигшее своего высшего напряжения в последние годы XVI и первые годы XVII столетия, стало основой для небывалого развития искусства трагедии.

Примечания

9 См.: Bentley G. E. Shakespeare and the Blackfriars Theatre. Shakespeare Sunrey 1. Cambridge, 1948. P. 38.

10 Характеристику социально-экономических процессов см. в кн.: Мортон А. Л. История Англии. М., 1950. С. 132–194. Быт, нравы и культура описаны в кн.: Тревелъян Дж. М. Социальная история Англии. М., 1959. С. 161–228.

11 Краткий очерк средневекового английского театра см. в кн.: Bridges-Adams W. The Irresistible Theatre. L., 1957. Vol. 1.

12 Основной источник по истории английского театра Средних веков: Chambers E. K. The Medieval Stage: 2 vols. 1903.

13 Перевод последней из названных интерлюдий напечатан в кн.: Пуришев Б. Хрестоматия по литературе эпохи Возрождения. М., 1947. С. 514–529; Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. С. Мокульский. М., 1953. Т. 1. С. 388–395.

14 См.: Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925. С. 122–143; Алексеев М. Развитие английской драматургии до Шекспира // История западноевропейской литературы / Под ред. В. М. Жирмунского. М., 1947. Т. 1. С. 548–563; История английской литературы. М., 1943. Т. 1. Вып. 2. С. 258, 272, 316–379; История английской литературы. М., 1945. Т. 1. Вып. 2. С. 7–138; История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского. М., 1956. Т. 1. С. 387–496.

15 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957. Т. 1. С. 346.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-pervaya.htm>

Глава вторая

- Начало гуманистической драмы.
- Появление профессиональных актеров.
- Труппы актеров-мальчиков.
- Театральные здания в Лондоне.
- Театры и репертуар 1576–1586 годов.
- Расцвет народно-гуманистической драмы в 1586–1600 годы.
- Труппы лорда-адмирала и лорда-камергера.

- Изменение положения трупп при короле Иакове I в начале XVII века.
- Расцвет трагедии и социальной комедии.
- Новый жанр трагикомедии.
- Театр «Блекфрайерс».
- Аристократизация публики.
- Закрытие театров во время буржуазной пуританской революции.

Преимственность имела немалое значение в развитии английской театральной культуры. Но одной эволюции старых форм было бы недостаточно, чтобы произошел тот расцвет театра, когда могло появиться искусство Шекспира[16]

Сначала казалось, что развитие драмы пойдет именно по такому эволюционному пути. Гуманисты начала XVI века, и в числе их Томас Мор, стремились вдохнуть новую жизнь в старые драматические жанры. Они создавали моралите, в которые вкладывали гуманистические идеи о жизни. Но такое искусство было слишком рассудочным, и ему не доставало многого – живых человеческих образов, реальных жизненных ситуаций – словом, той конкретности и наглядности, которая составляет одну из основных черт драмы.

Первый шаг в новом направлении сделал Генри Медуол, чья пьеса «Фульгенций и Лукреция» (или на англизованный манер – «Фульгенс и Лакрис») была впервые поставлена в 1497 году.

Заимствовав сюжет из нравоучительной повести одного итальянского гуманиста, переведенной на английский язык, Медуол создал первую в Англии драму светского содержания.

Ее фабула состоит в том, что к дочери римского сенатора Лукреции сватаются два жениха – богатый аристократ и бедняк. Девушка избирает в мужа бедного молодого человека, обладающего прекрасными нравственными качествами. Автор ввел также дополнительно образы слуг каждого из претендентов. Слуги добиваются расположения служанки Лукреции. Эта линия сюжета имела фарсово-комедийный характер.

Пьеса Медуола – прообраз многих английских комедий эпохи Возрождения, которые строились по тому же принципу: романтическая основа главной линии действия и комический элемент в побочной линии сюжета.

Четверть века спустя Томас Растел, используя сюжет испанской драматической повести «Селестина», создает пьесу «Калисто и Мелибея» (ок. 1526). Испанский источник давал Растелу возможность предвосхитить шекспировскую трагедию «Ромео и Джульетта», но

автор, начав весьма драматично разворачивать сюжет, предпочел затем посвятить вторую часть пьесы нравоучениям.

Во всяком случае, почин был сделан. Появились первые пьесы, содержавшие любовную тему. Еще двадцать лет спустя возникают зачатки исторической драмы. Епископ Бейль пишет «Короля Джона» (1547) – наполовину историческую пьесу, наполовину моралите.

Господствующее положение в драме первой половины XVI века, однако, сохраняют моралите и интерлюдии.

Важнейшая веха в истории английской драмы и театра – середина XVI века. Писатели-гуманисты начинают переносить на английскую почву формы драматургии античности. Естественно, что это было сделано людьми из ученых кругов. В 1561 году два законоведа, Томас Нортон и Томас Секвиль, поставили в лондонской юридической школе Иннер-Темпл написанную ими трагедию «Горбодук», в которой они подражали манере римского драматурга Сенеки. А за несколько лет до этого школьный учитель Николас Юдол создал по мотивам плавтовского «Хвастливого воина» комедию «Ральф Ройстер Дойстер» (1553). В 1556 году в колледже Христа в Кембридже сыграли комедию «Иголка кумушки Гертон».

Таким образом, в течение первой половины XVI века происходило как бы медленное накопление элементов новой драматургии. В эти же годы начинается формирование профессионального театра[17]

В конце XV века у многих вельмож были свои домашние труппы певцов, музыкантов и актеров. Известно существование по меньшей мере полусотни таких трупп. Некоторые из них давали представления не только в замке своего господина. Ричард III первым из английских королей принял под свое покровительство труппу актеров, пристроившуюся ко двору. Свергнувший его Генрих VII тоже имел труппу из пяти актеров – исполнителей интерлюдий. У Генриха VIII были даже две труппы, каждая по четыре человека. Своих актеров содержал также министр короля кардинал Вулси.

В начале XVI века в Англии становится все больше профессиональных актеров. В дворцовых записях, в счетных книгах муниципалитетов больших городов все чаще появляются упоминания актерских трупп, которым платят за представления по случаю разных празднеств.

Реформация церкви (1534) нанесла большой ущерб любительскому театру городов. Мистерии ставились под руководством католической церкви, поэтому представления эти считались как бы частью религиозного ритуала. Их запретили, хотя городские власти пытались отстоять эти празднества. Сборники пьес были затребованы в правительственную цензуру и оттуда не вернулись, а без этих текстов, которые существовали в единственном экземпляре в каждом городе, нечего было и думать продолжать постановки. Некоторые города, однако, отстояли право на представления и сохранили тексты пьес, благодаря чему и стало впоследствии известно о театральной культуре средневековых городов Англии. Последнее представление мистерий состоялось

в Честере в 1575 году, когда Шекспиру было одиннадцать лет. Год спустя в Лондоне построили первое постоянное здание профессионального театра.

Роспуск феодальных дружин, закрытие монастырей, огораживание земель привели к тому, что на дорогах Англии в середине XVI века было огромное количество бездомных, бродяг, воров и разбойников. Борясь против бродяжничества, правительство Генриха VIII издало в 1545 году суровые законы. В число лиц, приравненных к бродягам, попали и странствующие актеры. Им запрещалось давать представления. Тогда актеры стали искать покровителей среди знати. Лорды могли содержать большое количество слуг. Актеры стали проситься в свиту вельмож. Приписанный к дому того или иного лорда, актер переставал быть бродягой. Звание слуги знатного лица являлось для актеров паспортом, обладание которым делало их законными гражданами, не подлежащими наказанию за бродяжничество.

Таково было положение, окончательно утвердившееся после второго закона о бродяжничестве, изданного при Елизавете в 1572 году. Поскольку право оказывать покровительство актерам было предоставлено лишь высшей знати в ранге графов, количество актерских трупп тем самым ограничивалось[18]

В начальные годы царствования Елизаветы чаще всего происходили при дворе спектакли актеров-мальчиков. Эти труппы составлялись из учеников певческих капелл королевской часовни, собора Св. Павла и двух лондонских школьных хоров. Со времени восшествия Елизаветы на престол (1558) по 1567 год при дворе было 19 спектаклей. 13 представлений дали детские труппы, тогда как взрослые актеры играли вдвое меньше – всего шесть раз. В период между 1567 и 1576 годами положение стало более благоприятным для взрослых актеров. За это время спектаклей при дворе вообще было больше – число их достигло 59. Из них детские труппы сыграли 33, взрослые – 26. Всего с 1558 по 1576 год при дворе состоялось 78 спектаклей. 46 дали актеры-мальчики, 32 – взрослые актеры. После постройки в 1576 году первого театра в Лондоне положение резко меняется, начинают преобладать труппы взрослых актеров. С 1576 по 1583 год при дворе играли 39 раз взрослые и 17 раз – юные актеры[19]

При этом следует, однако, иметь в виду, что дети-актеры играли главным образом при дворе и изредка – в помещении собственных школ. В общедоступном театре с самого начала преобладали взрослые актеры. Представления детских трупп были, как правило, изысканным аристократическим – или академическим – развлечением.

Предпочтение, отдаваемое избранной публикой детским труппам, объясняется тем, что их репертуар был более интересен, а главное, исполнение – на высоком для своего времени уровне как по части декламации, так и в музыкальном отношении. Не забудем, что основу детских трупп составляли хоры мальчиков.

С годами росло и мастерство трупп взрослых актеров, обогащался их репертуар, и они из площадных фигляров стали превращаться в искусных мастеров своего дела.

Поскольку актерские труппы формировались под высоким покровительством, сохранились данные, позволяющие восстановить основные моменты в истории театральных компаний.

Сначала при дворе Елизаветы играла труппа актеров королевы, состоявшая из восьми человек. Из-за конкуренции детских трупп эта компания вскоре распалась. В 1574 году фаворит Елизаветы, граф Лейстер, для труппы, которой он дал право выступать под его именем, получил королевскую лицензию, позволявшую актерам играть «во всем нашем королевстве». Эта труппа заняла первенствующее положение и сохранила его до 1583 года, когда по приказу Елизаветы из всех существовавших тогда трупп было отобрано двенадцать актеров, которые составили труппу королевы. Всего в 1570-1580-е годы было полдюжины актерских трупп, выступавших при дворе, во дворцах знати и гастролировавших по городам Англии[20]

Важнейшее событие для всей последующей судьбы театра в Англии произошло в 1576 году: Джеймс Бербедрж, бывший плотник, ставший актером, построил в Лондоне (точнее, в его пригороде) первое постоянное здание для театральных представлений.

До этого помещением для спектаклей служили дворцовые залы, залы колледжей и юридических корпораций, наконец, гостиничные дворы, где давались публичные представления. Отныне для представлений стали возводить специальные здания.

Таблица, приведенная на с. 29, рассказывает историю лондонских театров эпохи Возрождения.

Интенсивное строительство новых театральных зданий приходится, таким образом, на годы 1576–1587 (четыре театра) и 1595–1608 (семь театров).

Название театра	Время постройки	Существовал до	Характер здания	Антрепренер	Труппа
НА СЕВЕРНОМ БЕРЕГУ ТЕМЗЫ					
«Театр»	1576	1598	открытое, без крыши	Дж. Бербедр	лорда-камергера в 1594–1596 гг.
«Куртина»	1576	1660 [?]	открытое	Г. Лейнмен	лорда-камергера в 1597–1599 гг.
«Блекфрайерс» (1)	1576	1584	закрытое	Р. Феррент	мальчики королевской капеллы
«Блекфрайерс» (2)	1600	1608	закрытое	Г. Эванс	мальчики королевской капеллы
«Фортуна» (1)	1600	1621	открытое	Ф. Хенсло – Э. Аллен	лорда-адмирала, после 1603 г. – принца
«Красный бык»	1605	1663 [?]	открытое	А. Холланд	труппа королевы до 1617 г.
«Блекфрайерс» (3)	1608	1655	закрытое	Р. Бербедр, У. Шекспир и др.	труппа короля
«Уайтфрайерс»	1608	1629	закрытое		детская труппа для развлечений короля и труппа для развлечений королевы
«Портерс-холл»	1616	1617	[?]	Ф. Розетер	детская труппа для развлечений короля
«Феникс» («Кокшиг»)	1617	1661 [?]	открытое	К. Бистон	труппа королевы в 1617–1619 гг.
«Фортуна» (2)	1623	1649	открытое	Э. Аллен	труппа Полсгрейва
«Солсбери-Корт»	1629	1670	закрытое		труппа королевы Генриетты
НА ЮЖНОМ БЕРЕГУ ТЕМЗЫ					
«Ньюингтон-Батс»	1580	1595	открытое	Ф. Хенсло [?]	лорда-камергера в 1594 г.
«Роза»	1587	1622	открытое	Ф. Хенсло	лорда-адмирала в 1594–1600 гг.
«Лебедь»	1595	1640 [?]	открытое	Э. Лангли	лорда-камергера в 1596 г. [?]
«Глобус» (1)	1599	1613	открытое	К. и Р. Бербедр, У. Шекспир и др.	лорда-камергера, с 1603 г. – короля
«Глобус» (2)	1614	1644	открытое	Бербедр и др. (без Шекспира)	труппа короля
«Надежда»	1614	1656	открытое	Ф. Хенсло	труппа леди Элизабет в 1614 г.

Таблица взята из кн.: Halliday F. E. A Shakespeare Companion. L., 1952. P. 646. В нее внесены небольшие дополнения.

Сколько же театров работало одновременно? В среднем четыре. Но количество театральных представлений не определялось этим. Помимо постоянных театров спектакли давались при дворе, в домах вельмож, в юридических школах, в школах мальчиков-хористов[21]

Было, однако, существенное различие между ними. В театральных зданиях представления происходили регулярно, тогда как придворные и частные спектакли шли от случая к случаю.

Для полноты картины следует добавить, что и после возникновения театров представления показывали во дворах гостиниц, как это бывало до постройки специальных зданий. Известно, что актеры играли во дворах гостиниц «Прекрасная дикарка», «Бык» и «Колокол».

Десятилетие после постройки первого театра имело важное значение в истории драматического искусства. Постоянные театральные здания привели к возникновению репертуарной системы. Новые условия работы диктуют необходимость некоторого расширения театральных трупп. Вместе с тем возникает стремление к созданию устойчивого состава трупп, чтобы раз созданный репертуар мог долго держаться на сцене.

Какие же пьесы предлагали новые театры своей публике? В перечне пьес еще мелькают изредка типичные для моралите названия – «Брак Остроумия и Мудрости», «Свадьба Разума и Умеренности», – но таких очень мало. Чаще встречаются пьесы о приключениях рыцарей – «Ирландский рыцарь», «История одинокого рыцаря», «Рыцарь огненной скалы». Появляется большое количество пьес на античные, исторические и мифологические сюжеты: «Заговоры Катилины», «Сципион Африканский», «Цезарь и Помпей», «Сафо и Фаон», «Амур и Психея» и другие. Особого внимания заслуживает несколько пьес 1576–1586 годов: их впоследствии переработал не кто иной, как Шекспир. «Славные победы Генриха V» (1586) послужили основой «Генриха IV» и «Генриха V». «Еврей» (1578) содержал главные элементы сюжета «Венецианского купца», «Феликс и Филомена» (1585) имеет тот же сюжет, что и «Два веронца»[22]

В это десятилетие драматургия открыла все главные источники сюжетов: средневековый эпос, античную историю и мифологию, новеллистику эпохи Возрождения и национальные английские летописи. Инсценируют все, что интересно.



Гравюра на титульном листе «Испанской трагедии» Томаса Кида. Эпизоды третьего акта пьесы. Справа: Бельимперия, невеста Горацио, восклицает: «Убийство! Иеронимо, на помощь!» Лоренцо (лицо его закрыто маской), совершивший убийство, приказывает: «Заткните ей рот!» Слева: Иеронимо обнаруживает перед домом труп своего сына, подвешенный его убийцами. Надпись воспроизводит его слова: «Увы, это мой сын Горацио!»

[Издание 1615 года]

Большинство пьес этих лет известно лишь по названиям. Те, которые сохранились, не являются шедеврами драматического искусства. Было бы неверно на этом основании недооценивать период 1576–1586 годов. Историк театра находит в этих сочинениях зародыши многих драматических и комедийных мотивов, которые потом получают более совершенную обработку. Профессиональный театр был еще очень молод, но он смело шел навстречу исканиям драматургов, которые необыкновенно расширили круг тем, сюжетов и идейных проблем. Имена значительной части драматургов той поры остались неизвестными. Но несколько имен мы знаем, и они заслуживают упоминания. Названную выше трагедию «Заговоры Катилины» написал Стивен Госсон. Он вскоре пережил какое-то потрясение, обратившее его на путь религии, стал самым заклятым врагом театра и бичевал актеров за греховность. В начале 1580-х годов выступают со своими изящными

пьесами Джод Лили и Джордж Пиль. Лили писал комедии, с большим успехом исполнявшиеся при дворе актерами-мальчиками.

Новый этап в развитии английской драмы начинается в 1587 года и длится до конца XVI века. Сезон 1587 года ознаменовался выдающимся событием в театральной жизни Лондона. Труппа лорда-адмирала сыграла трагедию «Тамерлан», написанную двадцатитрехлетним драматургом Кристофером Марло. В этой пьесе изображено, как вождь пастушеского племени Тамерлан, действуя с необыкновенной смелостью, побеждает одного за другим нескольких царей и основывает громадную империю. В следующем году Марло создал вторую часть «Тамерлана». В это же время Томас Кид написал «Испанскую трагедию» (1587), Роберт Грин – «Альфонс, король Арагонский» (1587), Томас Лодж – «Раны гражданской войны, или Марий и Сулла» (1588), Джордж Пиль – «Турок Магомет и красавица-гречанка Айрин» (1588).



Кристофер Марло [?]

[Неизвестный художник. XVI век]

На сцене появились могучие характеры людей, наделенных титаническими страстями, зазвучали величественные речи.

В драме произошел переворот. Сохранив все достоинства занимательного зрелища, она стала средством выражения великих идей времени. Идеями не была бедна и предшествующая драма, в которой можно обнаружить декларацию многих принципов гуманизма. Драматургия конца 1580-х годов нашла им живое воплощение в титанических образах героев[23]

Новые явления в драме не случайно возникли именно в это время. То были годы, наполненные борьбой и тревогой, порывами и смятениями. Многолетняя борьба Англии и

Испании шла к своей кульминации. Испанцы решили послать флот и высадиться в Англии. Страна готовилась к отпору иноземцам. Атмосфера накалилась до крайности. Было ясно, что на карте стоит независимость Англии и ее будущее. Победа Испании означала бы возврат к католицизму и феодальным порядкам.

Воля, энергия, мужество стали качествами, особенно необходимыми народу в такой момент. Театр ответил на эту потребность, создав произведения, полные грандиозных конфликтов, в которых герои проявляли огромный волевой напор. Таково было содержание новой драматургии, появившейся в критический момент жизни страны.

В 1588 году Англия разгромила испанский флот. Волна патриотизма, охватившего народ, докатилась и до театра. Именно здесь, на подмостках, где актеры разыгрывали свои пьесы, темперамент народа, его страсти и надежды находили свое выражение, и театр, естественно, стал центром, куда стремились все.



Фауст посредством магии вызывает духов. Гравюра на титульном листе «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло

[Издание 1636 года]

Об этом сохранились свидетельства современников. Здесь мы сошлемся на один документ, оговорив предварительно, что источники театральной истории бывают подчас неожиданными. В данном случае перед нами донос, полученный в 1587 году государственным секретарем сэром Франсисом Уолсингемом от одного из своих тайных агентов. В доносе говорится, что сторонники католицизма могут быть довольны: актеры отвлекают народ от посещения церквей. «Ежедневно по городу развешиваются афиши актеров, из которых одни носят имя ее величества, другие – графа Лейстера, графа Оксфорда, лорда-адмирала и иные; когда колокола сзывают на проповедь, трубы зовут в театры, что вызывает радостный смех сторонников Рима и слезы истинно верующих. Какой ужас! Театры переполнены, а церкви пусты; в одних невозможно достать места, тогда как в других свободных мест сколько угодно»[24]

Переворот в театре был произведен группой молодых людей, обладавших классическим гуманитарным образованием. Они знали латынь и даже древнегреческий. Учились в университетах Оксфорда и Кембриджа либо в лучших школах Лондона. Прозвище, данное им, – «университетские умы» – не случайно. Эти драматурги были не только образованными людьми. Они впитали наследие античности, и древняя культура дала им прекрасные образцы для вдохновения.

Кристофер Марло понял один простой секрет античной трагедии. Она была не только изображением серьезного и величественного действия, но также в высоко поэтической форме выражала страсти и горе героев. Отныне на английской сцене звучала прекрасная поэзия. Публика приходила в театр не только смотреть, но и слушать. Для народа, четверть пятого которого были неграмотными, театр стал источником культуры и поэзии[25]

Драматурги того времени сами подчас играли на сцене. Находились грамотеи и среди актеров, которые начали писать пьесы.

Одного из таких актеров звали Уильям Шекспир. Годы через два-три после обновления драмы, произведенного Марло, Шекспир тоже стал писать поэтические драмы. Один из «университетских умов» – Роберт Грин – встретил Шекспира злобной бранью. Но Грин умер в 1592 году, а в следующем году при таинственных обстоятельствах агентами полиции был убит Марло. Перестали писать Кид и Пиль, и актеру-драматургу Шекспиру, которого Грин обозвал «вороной-высочкой», досталась пальма первенства. За короткий срок, меньше чем в десять лет, Шекспир занял первое место среди драматургов, писавших для общедоступного театра.

В это время в Лондоне, как мы знаем, было уже несколько театральных зданий: «Театр», «Куртина», «Блекфрайерс», «Ньюингтон-Батс», «Роза» и «Лебедь». В помещении бывшего монастыря «Блекфрайерс» играли актеры-мальчики, а в остальных – труппы взрослых актеров.

В 1590-х годах в Лондоне создалось такое положение, при котором две труппы выделились из среды актерских товариществ и заняли ведущее положение в театральной жизни столицы[26]

Первым мощным театральным коллективом, возвысившимся над другими, стала труппа лорда-адмирала, во главе которой стоял прославленный трагический актер Эдуард Аллен[27]

Финансировал эту труппу, конечно, не лорд-адмирал, который только позволил ей носить его имя, а лондонский делец Филипп Хенсло. Труппа играла сначала в помещении «Ньюингтон-Батс», затем в театре «Роза», а после 1600 года в «Фортуне».

Именно труппе лорда-адмирала принадлежала честь открытия своими спектаклями самого блестящего периода в истории английского театра. Она первой поставила трагедии Марло и, судя по некоторым данным, поставила и первые пьесы Шекспира.

С середины 1590-х годов выдвигается другая труппа, которой покровительствовал лорд-камергер. В нее перешли некоторые актеры, игравшие раньше в труппе лорда-адмирала. Во главе труппы лорда-камергера был молодой актер Ричард Бербедж. В эту труппу вступил Шекспир, оставшийся в ней до конца своей деятельности в театре.

Первым пристанищем труппы был «Театр», построенный отцом Ричарда Бербеда. После его закрытия она играла некоторое время в «Куртине», пока в 1599 году не построила для себя здание «Глобуса», где спектакли шли до пожара, происшедшего в 1613 году. Через год здание «Глобуса» было отстроено заново.



Иллюстрация к балладе на сюжет кровавой трагедии Шекспира «Тит Андроник» Наверху: дочь Тита, Лавиния, которой сыновья Таморы обрубili кисти рук и отрезали язык. Палкой она пишет отцу на песке, кто ее обидчики. Ниже (в середине): Тит Андроник убивает связанных принцев, совершивших насилие над Лавинией, которая собирает в таз их кровь. Справа: царица Тамора ест приготовленный Титом пирог с мясом ее убитых сыновей. Слева: злодея мавра Аарона живьем закапывают в землю

[Гравюра. Начало XVII века]

Эта труппа сыграла все пьесы Шекспира, написанные им после 1594 года, когда он вошел в ее состав: пьесы-хроники «Ричард II», «Король Джон», «Генрих IV», «Генрих V»; комедии «Два веронца», «Сон в летнюю ночь», «Бесплодные усилия любви», «Венецианский купец», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Виндзорские насмешницы», «Двенадцатая ночь»; трагедии «Ромео и Джульетта» и «Юлий Цезарь». Мы назвали здесь лишь пьесы, созданные Шекспиром для этой труппы в 1590-е годы.

Так как у труппы лорда-камергера был лучший драматург и такой актер, как Бербедж, то она с успехом соперничала с труппой лорда-адмирала.

Некоторое время эти два коллектива занимали монопольное положение в Лондоне. Другие труппы выступали в Лондоне нерегулярно. На их долю оставались провинциальные города, где гастролировало много актеров. Впрочем, и две главные лондонские труппы часто играли в провинции. К этому их вынуждала чума. Когда в Лондоне были вспышки эпидемий и количество смертей превышало пятьдесят за неделю, спектакли прекращались. Актеры тогда складывали свои костюмы и реквизит в фургоны и отправлялись играть в другие города.

Таких несчастных для столицы сезонов было несколько. Почти совсем прекратились спектакли в Лондоне с июня 1592 по май 1594 года. Чума унесла за один 1593 год одиннадцать тысяч жизней. В 1603 году количество жертв достигло тридцати тысяч. Театры не работали с марта 1603 по апрель 1604 года. Но даже и в более спокойное время чума продолжалась, и это вызывало краткие перерывы в театральной жизни столицы.

В конце XVI и начале XVII века снова возникла мода на спектакли актеров-мальчиков. Это в значительной мере объяснялось тем, что появились новые драматурги, создававшие для этих трупп интересные пьесы: Чепмен, Деккер, Марстон и Бен Джонсон. Они писали и для других театров. Но представления мальчиков-актеров привлекали особенно большое количество публики.

В 1603 году умерла королева Елизавета. Престол перешел к сыну Марии Стюарт, шотландскому королю Иакову I. Он был большим любителем театра. При нем положение театров несколько изменилось. Новый король решил взять театры под личный контроль. Вскоре после вступления на английский престол он издал указ, что отныне ни один вельможа не имеет права брать под свое покровительство актерские труппы. Это право передается королевской семье.

Тотчас произошло переименование трупп. Труппа лорда-камергера получила название труппы «слуг его величества». Труппа лорда-адмирала стала именоваться труппой наследного принца Генри, а труппа лорда Вустера – труппой ее величества королевы. Впоследствии появилась еще труппа принцессы Елизаветы.

Несомненно, этим поднималось общественное положение актеров. Если еще несколько десятилетий тому назад им еле удалось выбраться из опасного и унижительного положения бродяг, то теперь они удостоились признания как представители почетной профессии, приближенной ко двору самого короля, ливрею слуг которого они теперь получили право носить.

Но дело было не только в почете. Именно потому, что театр стал подлинно народным искусством, власть стремилась полностью подчинить его себе. Эта тенденция проявлялась и у предшественников Иакова. При нем эта политика начала давать плоды. Но прежде чем это произошло, театр пережил самую высшую точку своего расцвета.

В первые годы своего царствования Иаков для завоевания популярности проявлял некоторую терпимость, и театры воспользовались этим. Начало нового правления отмечено появлением исключительно глубоких по своему социальному значению

произведений. Шекспир создает трагедии «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1605), «Антоний и Клеопатра» (1606), «Кориолан» (1607). Бен Джонсон пишет трагедии «Сеян» (1603) и «Катилина» (1611), комедии «Вольпоне» (1606), «Алхимик» (1610), «Варфоломеевская ярмарка» (1614). Чепмен создает свои трагедии «Бюсси д'Амбуаз» (1604) и «Месть за Бюсси д'Амбуаза» (1610). Появляются новые драматурги. Один из них, Тернер, пишет «Трагедию мстителя» (1606–1607) и «Трагедию атеиста» (1609), а Вебстер – «Белого дьявола» (1612) и «Герцогиню Мальфи» (1614).

В этих произведениях с огромной художественной силой отражены противоречия общества того времени. В трагедиях запечатлены великие духовные потрясения, пережитые людьми, когда стало очевидно, что «золотой век», которого ждали гуманисты, не наступит, и жизнь таит для людей много горя и бед. В комедиях остроумно осмеяны пороки общества, погрязшего в корысти, стяжательстве и удовлетворении самых низменных стремлений. Общественный смысл этих произведений был очень значителен[28]



Сцена из «Укрощения строптивой». Пир в доме Баптисты

[Гравюра. 1634 год]

Но это была последняя вспышка. После этого социально-критические мотивы все реже встречаются в драматургии.

Начало перелома намечилось уже в конце первого десятилетия XVII века. Изменения происходили постепенно, подчас незаметно. Еще появлялись драмы большой обличительной силы, а наряду с ними все чаще на подмостках можно было увидеть пьесы, в которых преобладали развлекательные элементы.

В конце первого десятилетия XVII века большое развитие получает новый жанр пьес – трагикомедия[29]

Одним из первых, кто обратился к этому жанру, был Шекспир. Его последние четыре пьесы – «Перикл» (1609), «Зимняя сказка» (1610), «Цимбелин» (1611), «Буря» (1612) – полны событий серьезного и даже мрачного характера, но ни одна не принадлежит к жанру трагедии. Не являются они и комедиями, потому что смешных мотивов в них мало. Единственное, что у них общее с комедиями, – счастливая для героев развязка[30]

По пути создания пьес такого рода пошли два молодых драматурга, к которым перешла забота о репертуаре в труппе короля (бывшей лорда-камергера). То были Франсис Бомонт и Джон Флетчер. С 1610 года они – главные поставщики пьес для труппы, драматургом которой до них был Шекспир. Бомонт умер в один год с Шекспиром (1616), который в последние годы отошел от театра, и Флетчер стал искать других соавторов. Он писал то один, то в сотрудничестве с Мессинджером, то с кем-нибудь еще. Труппа короля всегда имела новые пьесы: кровавые трагедии (жанр, который возродился), веселые комедии, трагикомедии[31]

Драматургическая активность не угасает. Меняется, однако, характер пьес. Это было в значительной мере обусловлено переменами в состоянии театра.

В 1608 году труппа короля кроме своего постоянного общедоступного театра «Глобус» открыла филиал в закрытом помещении бывшего монастыря «Блекфрайерс». Труппа мальчиков-актеров, до этого игравшая там, была распущена за политические намеки, допущенные в их пьесах, и здание заняла труппа Бербеджа-Шекспира.

Условия в театре такого типа были иными, чем в «Глобусе» и других подобных помещениях. «Блекфрайерс» вмещал меньше публики, входная плата была выше, зрители в основном принадлежали к более обеспеченным и более образованным слоям населения.

Началась аристократизация театра. Она протекала медленно, но театры все больше чувствовали, что меняется состав их публики.

Когда труппа Бербеджа-Шекспира получила звание труппы его величества, ей был выдан патент, которым король «разрешал и уполномочивал» своих «слуг Лоренса Флетчера, Уильяма Шекспира, Ричарда Бербеджа, Огастина Филиппса, Джона Хеминга, Генри Кондела, Уильямса Слая, Роберта Армина, Ричарда Каули и остальных их товарищей свободно проявлять свое искусство и способности в представлении комедий, трагедий, исторических представлений, интерлюдий, моралит, пасторалей, пьес и т. п., как они доньше старались и как впредь будут стараться для развлечения наших возлюбленных подданных и для нашего утешения и забавы, когда мы почтем за благо видеть их во время наших увеселений»[32]

Король скоро почел за благо посмотреть своих актеров, и их часто стали приглашать ко двору. Во всяком случае, гораздо чаще, чем при Елизавете. С 1594 по 1603 год «слуги лорда-камергера» играли при дворе Елизаветы тридцать два раза. Со времени вступления на престол Иакова и по год смерти Шекспира и Бомонта, иначе говоря, с 1603 по 1616 год, та же труппа, именовавшаяся теперь «слуги его величества», играла при дворе сто семьдесят семь раз.

Кроме того, при дворе понравились любительские спектакли, в которых участвовали царственные особы и высшая знать. Они играли в пьесах, которые получили название «масок». Маски были богато декорированы. Вельможные актеры выступали в роскошных костюмах. Их не очень затрудняли лицедейством, и считалось достаточным, если они выучивали красивые стихотворные речи, написанные кем-нибудь из поэтов. Маски были то пасторальными, то аллегорическими, иногда теми и другими попеременно.

Взятое вместе, это оказывало все большее влияние на театр. Раньше двор снисходил до общедоступного театра и развлекался тем же, что смотрел народ. Теперь театры вынуждены были все больше ориентироваться на придворную публику. Эти зрители стали определять характер репертуара.

Театры не прекращали работу. Внешне могло даже казаться, что они процветают. Но внимательному взору профессионалов было ясно, что начался упадок. Когда в 1623 году вышло в свет первое полное собрание «Комедий, хроник и трагедий мастера Уильяма Шекспира», Бен Джонсон написал для этого издания поэму памяти Шекспира. В конце этой поэмы, воздав должное Шекспиру, Бен Джонсон риторически обращался к нему [перевожу прозой. – А. А.]: «Свети нам, звезда поэтов, грозь, действуй, упрекай и вдохновляй наш пришедший в упадок театр, который, с тех пор как ты покинул нас, погрузился в траур ночи и боится дня, за исключением того времени, когда ты озаряешь сцену своим светом».

Каковы бы ни были поэтические преувеличения Джонсона, театр действительно приходил в упадок. В 1625 году умер Флетчер, все реже писал Бен Джонсон. Было несколько новых драматургов, не лишенных дарования, – Мессинджер, Шерли, Форд; было еще немало интересных пьес. Но прежнее значение театр утратил, и главным образом потому, что перестал быть народным.

Характеризуя разные периоды английского театра эпохи Возрождения, его историк Фредерик Г. Флэй метко определил: время Шекспира – «золотой век», время Флетчера – «серебряный век», после 1625 года наступает «бронзовый век»[33]

Со временем театр стал отходить от народа и народ все больше отворачивался от него. По мере того как театр аристократизировался, в народной среде все большее распространение получало пуританство с его моральной строгостью и отрицательным отношением к театру. В XVI, да и в начале XVII века пуританство было религиозным течением, имевшим последователей лишь в среде части буржуазии. Постепенно пуританство превращалось в идеологию революционной буржуазии и завоевывало сторонников среди народа. Под лозунгами пуританства и совершилась в середине XVII века английская буржуазная революция. Одним из первых актов пуританского парламента было изданное в 1642 году постановление о закрытии всех театров, разрушении театральных зданий, роспуске трупп и полном запрещении спектаклей. Так закончилась деятельность английского театра эпохи Возрождения.

Примечания.

- 16 О начальном периоде английской драмы эпохи Возрождения см. кн.: Boas F. S. An Introduction to Tudor Drama. Oxford, 1933.
- 17 Наш основной источник – монументальное исследование: Chambers E. K. The Elizabethan Stage. Oxford, 1923. Vol. 1–4. В дальнейшем ссылки на этот труд даются сокращенно: Chambers E. K., номер тома и страницы.
- 18 См.: Chambers E. K. Vol. 4. P. 260–261, 263–264, 269, 271.
- 19 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 4.
- 20 См.: Ibid. Vol. 2. P. 85 ff.
- 21 История театральных зданий освещена подробно в кн.: Булгаков А. С. Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма. Л., 1929. С. 36–79. Основной источник: Chambers E. K. Vol. 2. P. 353–557. Новейшее исследование: Wickham G. The Early English Stages. L., 1962. Vol. 2.
- 22 Датировка пьес английского театра эпохи Возрождения дается в основном по данным кн.: Harbage Alfred. Annals of English Drama (975-1700). Philadelphia, 1940.
- 23 Наряду с работами, названными выше (см. прим к с. 23), см. также: Symonds J. A. Shakespeare's Predecessors in the Drama. L., 1910; Boas F. S. Shakespeare and his Predecessors. L., 1896; Parrot T. M., Ball R. H. A Short View of Elizabethan Drama. N. Y., 1958.
- 24 Chambers E. K. Vol. 4. P. 303–304.
- 25 См.: Clemen W. Die Tragedie vor Shakespeare. Heidelberg, 1955, англ. перевод – English Tragedy before Shakespeare. L., 1961.
- 26 Об истории актерских трупп см. в кн.: Fleay F. G. Chronicle History of the London Stage: 1559–1642. L., 1890; Thorndike A. H. Shakespeare's Theater. N. Y., 1916 (repr. 1960). P. 244–328; Chambers E. K. Vol. 2.
- 27 Фамилия матери Alleyn, правильное произношение ее не «Аллейн», как принято у нас, а «Аллен».
- 28 См.: Ellis-Fermor U. M. The Jacobean Drama. L., 1936; Knights L. C. Drama and Society in the Age of Jonson. L., 1937; Spencer Theodore. Shakespeare and the Nature of Man. N. Y., 1942; Ornstein R. The Moral Vision of Jacobean Tragedy. Madison, 1960.
- 29 См.: Ristine F. H. English Tragicomedy: its Origin and History., N. Y., 1910.
- 30 См.: Traversi D. Shakespeare: The Last Phase. L., 1963.

31 См.: Appleton W. Beaumont and Fletcher. 1956; Wallis L. B. Fletcher, Beaumont amp; Company. N. Y., 1947; Leech C. The John Fletcher Plays. L., 1962.

32 Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. С. Мокульский. Т. 1. С. 542.

33 См.: Fleay F. G. Op. cit.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-vtoraya.htm>

Глава третья

- Борьба пуритан с театром.
- Гуманисты защищают театр от пуританских нападок.
- «Пьеса о пьесах».
- Победа народной гуманистической драмы.
- Признание ее успехов в трактате Ф. Мереза.
- «Война театров» и ее смысл.
- «Возвращение с Парнаса» и отношение академических кругов к народному театру.
- Критика драматургами-гуманистами пуританской буржуазии.
- Осуждение ханжества пуритан у Шекспира и Бена Джонсона.
- Новые нападки пуритан на театр накануне буржуазной революции.

Развитие театра в эпоху Возрождения протекало отнюдь не без препятствий. У народного театра были два главных противника— пуританские проповедники и городские власти Лондона. И те и другие выражали отношение к театру определенной части буржуазии. Пуританство было буржуазной «религией накопления» (Ф. Энгельс). Оно видело в театре греховное развлечение, отвлекавшее людей от работы и высоких помыслов. Городские власти тоже возражали против театральных представлений, исходя из интересов состоятельных буржуа Лондона, занятых исключительно накоплением. Но у отцов города были еще две причины, побудившие их занять враждебную позицию по отношению к драматическому искусству. Спектакли привлекали толпы горожан, и нередко в театрах

возникали шум и беспорядки, тревожившие занятых своим делом купцов и ремесленников. Еще большую опасность представляло то, что скопища людей содействовали распространению заразных болезней, в первую очередь чумы, почти не прекращавшейся в Лондоне конца XVI – начала XVII века.

Выпады пуритан против театра приняли особенно ожесточенный характер после того, как в Лондоне были построены первые театральные здания – «Театр», «Куртина» и зал для представлений в бывшем монастыре «Блекфрайерс». Дата возникновения постоянных театров – 1576 год. Начало литературной борьбы пуритан против театра – 1577 год[34]

Первым выступил против театра глостерский священник Джон Нортбрук, опубликовавший «Трактат, в котором игра в кости, танцы, суетные пьесы или интерлюдии, а заодно другие пустые развлечения и тому подобное, обычно происходящее в субботний день, осуждаются авторитетом Божьего слова и древних писателей».

Трактат написан в форме диалога между Юностью и Зрелостью. Юность спрашивает мнение Зрелости о «пьесах и актерах, представления которых получили большое распространение и охотно посещаются в нынешние дни здесь, в благородном и почтенном городе Лондоне». Зрелость отвечает: пьесы «нетерпимы ни в каком обществе, особенно там, где придерживаются Святого Евангелия». «Устройство мест для представления актеров, – говорит Зрелость, – есть наглядное обучение разврату и порокам». Проповедник прямо называет «Театр» и «Куртину» местами, где как нельзя лучше помогают сатане совращать людей с пути истинного.

У Нортбрука много доводов против театра, включая и то, что он имеет языческое происхождение. Выслушав суждения Зрелости, Юность спрашивает, почему же власти ничего не предпринимают против этого зла. Зрелость отвечает: «Не сомневаюсь, что добрые молитвы верующих побудят Бога оказать воздействие на сердца правителей и на языки проповедников в священном духе, и меч и слово срубят под корень бесплодные и безлистные деревья».

Юность спрашивает, относится ли осуждение также к пьесам, которые разучивают и исполняют в школах? «Я считаю допустимым, – отвечает Зрелость, – чтобы учитель заставлял учеников разыгрывать комедии, соблюдая при этом следующие предосторожности: во-первых, в этих комедиях не должно быть никакого похабства и непотребных слов, которые портят приличные нравы. Во-вторых, это надо делать ради обучения и на латыни, лишь в крайне редких случаях – по-английски. В-третьих, играть можно не регулярно и часто, а иногда и изредка. В-четвертых, играя пьесу, ученики не должны франтить и наряжаться в роскошные и пышные костюмы. В-пятых, не превращать это в публичное представление ради выгоды и денег, а выступать только в целях обучения и упражнений. И наконец, чтобы комедии не содержали суетных и распутных любовных игр. Если все это соблюсти, тогда школьникам можно играть пьесы»[35]

В следующем году, 24 августа 1578 года, священник-учитель (он же начальник) Тонбриджской грамматической школы Джон Стоквуд выступил с «Проповедью, читанной

у креста св. Павла», в которой он жаловался: «Почему один звук трубы созывает сразу тысячу людей на представление отвратительной пьесы, тогда как целый час колокольного звона не собирает на проповедь и сотню слушателей?.. Если вы пойдете в «Театр», «Куртину» и другие места, где играют пьесы в этом городе, вы увидите, что даже в Божий день [то есть воскресенье. – А. А.] там и в других местах, которые я не стану даже называть, набивается полным-полно народу»[36]

Главное возражение Стоквуда направлено против несоблюдения воскресенья, как дня отдыха и молитвы.

Противники театра вдруг получили поддержку оттуда, откуда они менее всего могли ее ожидать. С осуждением театра выступил Стивен Госсон, который сам писал пьесы, исполнявшиеся на сцене. В 1579 году он опубликовал памфлет «Школа злоупотреблений, содержащая приятное (pleasant) осуждение поэтов, дудочников, актеров, шутов и тому подобных трутней в стране»[37]

Госсон понимал двусмысленность своей позиции как автора пьес, идущих на сцене, который тем не менее выступает против театра. Что же не нравится ему? Суতোлока, поведение публики: часть зрителей шумит и толкается, других только и занимает, как бы пристроиться во время спектакля поближе к женщинам, третьи не смотрят на сцену, озабоченные лишь одним – как бы не помяли их платье.

Среди актеров, пишет он, есть неплохие, и не все пьесы достойны осуждения. Во дворе гостиницы «Прекрасная дикарка» играют «две пьесы в прозе, что ни слово, то острота, что ни строчка, то со смыслом, и ни одной буквы нет попусту. Показываемые в «Быке» пьесы «Жид» и «Птоломей» изображают одна – алчность мирян, охотящихся за невестами, и кровожадность ростовщиков, а вторая – наглядно показывает, что бунтовщики своими действиями, мнимые друзья своими собственными мечами и бунтующий народ своими ловушками сами себя губят. В них нет ни неприличных любовных действий, оскорбляющих глаза, ни дурных речей, оскорбляющих уши целомудренных слушателей. В «Театре» играют "Дочь кузнеца" и "Заговоры Катилины". В первой из этих пьес изображаются подлость турок, щедрость благородной души и блеск добродетели, попавшей в беду. О второй, которая, как известно, является свиньей из моего хлева, скажу совсем немного; ограничусь указанием, что в этом сочинении я преследовал цель изобразить наказание заговорщиков Катилины и необходимость того, чтобы власть была в руках таких образованных людей, как Цицерон, которые заранее предвидят грозящую опасность и умеют заблаговременно ее предотвратить...»[38]

Госсон продолжает, что такие пьесы очень хороши, «но не про всех писаны». Он выражает сожаление, что зря тратил силы на сочинение пьес, и надеется, что его пример послужит уроком другим.

Госсон был движим, с одной стороны, религиозно-нравственными побуждениями, приведшими его к тому, что, бросив театр, он стал духовным лицом.

Но, с другой стороны, нельзя не признать, что Госсон не совсем порывает с гуманизмом. Он только выступает как выразитель крайнего антидемократизма в вопросах искусства. Искусство должно быть возвышенным и утонченным, считает Госсон. Но такое искусство народу, по его мнению, не будет доступно, ибо народ, как ему кажется, ищет в театре только всякое непотребство.

Не исключено, что ученая пьеса на античный сюжет с обильными цитатами из Цицерона не имела того успеха, на который рассчитывал Госсон. Уязвленное авторское самолюбие могло сыграть свою роль в его презрительной оценке публики народных театров.

Госсон был знаком с вельможным гуманистом сэром Филиппом Сидни. Он, по-видимому, слышал, как Сидни критиковал пьесы народного театра за несоблюдение «правил» Аристотеля. Полагая, что Сидни поддержит его, Госсон посвятил ему свою «Школу злоупотреблений», не спросив предварительно на это разрешения.

Госсон ошибся, отождествив позиции свои и Сидни. Тот отнюдь не был врагом театра как такового. Точка зрения Сидни будет изложена далее. Но, прежде чем перейти к ней, необходимо сказать об отношении к театру в среде английских гуманистов.

Не следует упускать из виду, что гуманизм на первых порах был своего рода аристократическим течением. Говоря об аристократизме гуманистов, мы имеем в виду не столько их социальные позиции, сколько тот факт, что в начальный период своего развития гуманизм был учением, доступным лишь узким кругам образованной знати и академической среде. Он культивировался в кружках, образовывавшихся вокруг меценатов, в университетах и юридических корпорациях. Знание латыни, а также древнегреческого языка считалось первым признаком принадлежности к кругам гуманистов.

В среде гуманистов были свои взгляды на драму и театр. Они считали их частью новой духовной культуры. Искусство театра, по мысли гуманистов, должно содействовать развитию нового взгляда на жизнь и утверждению новых художественных вкусов.

Взгляды английских гуманистов на драму и театр сформировались под влиянием теории драмы итальянских гуманистов, которые считали, что пьесы надо писать так, как тому учили в III веке до нашей эры Аристотель и в I веке нашей эры – Гораций.

Один из первых сторонников ренессансного классицизма Джордж Уэтстон написал драму «Промос и Кассандра» (1578), в которой стремился показать, как следует писать пьесы в соответствии с «правилами». В посвящении, которым он сопроводил печатное издание этого произведения, Уэтстон осуждал практику своих соотечественников, которые никаких правил в драме не соблюдали. «В противоположность итальянцам и немцам, соблюдавшим известные правила при сочинении театральных пьес, англичанин поступает в этом случае самым нелепым и беспорядочным образом, – пишет Уэтстон. – Прежде всего он строит свое произведение на целом ряде невозможностей – в три часа пробегает весь мир, женится, рождает детей, которые, в свою очередь, вырастают и делаются

способными покорять царства и побивать чудовищ, и в довершение всего вызывают самих богов с неба и чертей из преисподней...»[39]

«Правильная» драма Уэтстона даже не пошла на сцене. Единственным результатом его творчества было то, что четверть века спустя Шекспир однажды, в поисках сюжета для новой пьесы, наткнулся на «Промоса и Кассандру» и преспокойно переработал сочинение Уэтстона в том самом духе, который тот так осуждал. В переработке мало что осталось от этой пьесы, кроме схемы действия. Пьеса Шекспира, о которой идет речь, – «Мера за меру»[40]

В духе Уэтстона критиковал драматургию общедоступных театров Филипп Сидни. Около 1580 года он написал трактат «Защита поэзии», направленный против врагов искусства – пуритан. Отвергая обвинения пуритан, он вместе с тем считал необходимым покритиковать те произведения, которые, по его мнению, не соответствовали высоким художественным критериям гуманистического искусства. К числу таких он относил пьесы, шедшие в это время на сцене. Сочинение Сидни было впервые напечатано в 1595 году, но до этого оно ходило в рукописных списках и его, конечно, знали все, причастные к литературе и театру.

Сидни критикует пьесы драматургов этого времени за то, что они «постоянно нарушают не только правила простого приличия, но и самые законы поэтического творчества». Даже «Горбодук», высоко ценимый Сидни за стиль и нравственное содержание, «погрешает как относительно времени, так и относительно места – двух необходимых условий всякого вещественного действия, ибо сцена должна представлять собой только одно место; равным образом и самый большой период времени, назначаемый для совершения действия Аристотелем и здравым смыслом, не должен переходить за пределы одного дня, между тем как в «Горбодуке» действие продолжается много дней и происходит в различных местах. Если подобные ошибки встречаются в «Горбодуке», то чего же можно ожидать от других пьес? В них вы увидите, с одной стороны, Азию, а с другой – Америку и, кроме того, много других маленьких государств, так что, когда актер выходит на сцену, он прежде всего должен предупредить публику, где он находится, иначе никто не поймет сюжета пьесы. Далее вы видите трех дам, рвущих цветы, и вы должны вообразить, что сцена представляет сад. Потом вдруг вы слышите рассказ о кораблекрушении, и ваша вина, если вы не можете принять сад за скалу. Но вот из-за скалы выходит, извергая из себя дым и пламя, отвратительное чудовище, и бедные зрители принуждены превращать эту скалу в пещеру. Минуту спустя появляются две враждебные армии, представляемые четырьмя мечами и шлемами, и чье сердце будет так жестоко, что он не вообразит себе настоящего сражения? Что касается времени, то в этом отношении наша драматургия еще великодушнее. Положим, что молодые принц и принцесса влюблены друг в друга. После многих препятствий они соединяются, принцесса делается беременной и производит на свет прелестного мальчика; тот в свою очередь вырастает и готовится быть отцом – и все это в продолжение двух часов»[41]

Отзыв Филиппа Сидни интересен тем, что в нем довольно живо, хотя и несколько пародийно, отражен характер драматургии тех лет. Сохранившиеся пьесы показывают,

что он даже не очень преувеличил быстроту, с какой на сцене происходила перемена мест действия и протекало время, необходимое для свершения событий.

В конце XVI века в противовес драматургии народных театров возникла академическая драма. В Оксфорде знаток древности Уильям Гейджер написал на латинском языке трагедии «Мелеагр» (1582), «Дидона» (1583) и «Эдип» (1584). Как в Оксфорде, так и в Кембридже часто ставили пьесы классиков и современных авторов на латинском языке. При этом преследовались главным образом учебные цели. Но в академической среде нашлись противники театральных представлений даже такого рода. В начале 1590-х годов Джон Рейнолдс выступил против спектаклей в университетах. На защиту академического театра поднялся сам Гейджер, ответивший Рейнолдсу[42]

Академические представления свидетельствовали о том, что любовь к театру захватила и ученые круги. Но университетские представления носили любительский характер, а драматургия, исполнявшаяся на латыни, могла быть понятна только узкому кругу образованных людей. Народная публика такие пьесы не могла понять просто потому, что они были написаны по-латыни. Но даже пьесы в классическом духе на английском языке не нашли себе пристанища на сцене, пример тому – «Промос и Кассандра» Уэтстона.

Это не означает, что никакие элементы античной театральной культуры не оказали влияния на английскую драму эпохи Возрождения. Выше говорилось, что в середине XVI века именно античные образцы комедии и трагедии помогли писателям выйти за рамки средневековых жанров драмы. В античной драме, помимо пресловутых «правил», на соблюдении которых настаивали педанты, было много прекрасного, чему стоило учиться. Мы увидим далее, что восприняли драматурги следующего поколения у авторов античных трагедий и комедий. Здесь ограничимся констатацией, что драматургия английского Возрождения пошла по своему пути, и именно это привело ее в скором времени к блестящему результату.

Борьба вокруг театра приобрела сложный характер. В среде самих сторонников театра обозначились две тенденции. Одно направление было академическим и тяготело к классицизму, другое было связано с общедоступными театрами, в которых драма развивалась, не стесняемая никакими учеными теориями.

Вместе с тем все сторонники театра должны были отбиваться от нападков пуритан. Аристократ Сидни не снизошел до того, чтобы опубликовать свой ответ в печати и публично вступить в полемику с Госсоном. Это сделал за него писатель Томас Лодж, напечатавший в 1579 году трактат «Защита поэзии, музыки и театральных пьес». Защищая театр с гуманистических позиций, Лодж, как и Сидни, отмечал его нравственно-воспитательное значение. Оправданием театра служат его древность и общественная польза. Если же там появились злоупотребления, то надо очистить от них театр, а не уничтожать его. Лодж не мог отказать себе в удовольствии поязвить насчет слов Госсона о «свинье из собственного хлева», указав, что лучшие места в «Заговорах Катилины» – просто подлинные речи Цицерона, которые Госсон не может ставить себе в заслугу. Кстати, еще раньше Лодж, защищая театр, ссылается именно на Цицерона и приводит его изречение о том, что «комедия есть подражание жизни» и «образ истины»[43]

Полемика принимала все более бурный характер. Госсону доставалось с разных сторон. Он сам признавался: «С тех пор как я напечатал «Школу злоупотреблений», мне выпала судьба плыть под парусами в бурю». В 1579 году он печатает новую книгу, содержащую два сочинения: «Эфемерида Фиало» и «Краткая защита "Школы злоупотреблений"». Госсон не жалеет слов, чтобы очернить своих противников. По его собственным словам, он взялся за перо, чтобы «отхлестать псов, лаявших на меня за то, что я написал "Школу злоупотреблений"». Он уверяет, что, как только появился этот памфлет, актеры «обратились к некоторым моим знакомым в обоих университетах, с блестящими предложениями и еще большими обещаниями награды, если они потратят силы на то, чтобы ответить мне... А когда ни в одном из университетов их предложения не приняли, им ничего не осталось, как отступить и защищаться гнилыми палками...»[44]

Есть ли в этом правда – трудно сказать.

Но сам Госсон искал себе союзников, и его поддержал автор анонимного сочинения, называвшегося «Второй и третий трубный глас, призывающий прекратить посещение пьес и театров...» Далее в подзаголовке объяснялось, что один из этих трубных призывов исходил от некоего покойного епископа, а другой принадлежит «набожному и озабоченному джентльмену, пребывающему в живых». Нам остается еще объяснить, почему в данном случае раздается «второй и третий трубный глас», – где же первый? Об этом автор сообщает в предисловии: «По моему счету, первый трубный глас – это "Школа злоупотреблений"»[45]

В анонимном сочинении содержится повторение уже известных аргументов против театра. Поэтому мы не будем их приводить, хотя у автора есть и дополнительные доводы против лицедейства.

Существует предположение, что автором этого памфлета был тоже драматург, а именно Антони Манди, который будто бы ненадолго поддался богобоязненным настроениям. Как бы то ни было, Госсон получил поддержку.

6 апреля 1580 года в Лондоне произошло землетрясение, не принесшее очень большого вреда. Тотчас же появилось шесть баллад на тему о землетрясении. Как всегда в таких случаях, религиозные ханжи утверждали, что это наказание, посланное Богом за грехи. Землетрясение произошло в дневное время, когда в театрах шли представления. «Пораженные удивлением, люди убежали из театров», – писал Антони Манди в том же 1580 году, а С. Гардинер много лет спустя в своей «Книге Страшного суда» (1606) выразился так: «Землетрясение потрясло не только сцену театра, но большую сцену жизни и театр всей страны»[46]

Баллады, о которых говорилось выше, – это песенки, посвященные злободневным событиям. Они были очень популярны в народе. Сочинители баллад сами исполняли их на улицах перед толпой и тут же продавали листовки с их отпечатанным текстом. В какой-то степени баллады были предками газет.

Одна из баллад, посвященная землетрясению, начиналась так:

С представленья бегите скорей,
С представленья бегите скорей,
Может рухнуть в театре стена, —
Так я слышал от умных людей, —
Раз дрожит от толчков вся земля,
Убегайте оттуда живей![47]

На этот раз никаких несчастий в театрах не произошло, и здания их не потерпели ущерба от землетрясения. Но три года спустя в «Пэрис-гарден», где публике показывали травлю медведя собаками, произошло несчастье. От большого скопления зрителей обрушилась галерея, и было много жертв. На это не замедлил откликнуться священник Джон Филд, сочинивший через четыре дня после происшествия следующее послание городским властям Лондона: «Набожное увещевание по поводу недавней Божьей кары, обрушившейся в тринадцатый день сего января на Пэрис-гарден, где по подсчету собралось свыше тысячи человек, из коих несколько убились насмерть и, по заслуживающим доверия сведениям, по меньшей мере, одна треть была покалечена и получила увечья»[48]

В глазах строгих блюстителей нравственности театральные представления, травля медведей и петушинные бои были одинаково низменными развлечениями. Это видно из петиции священника Филда, которого особенно оскорбляет, что зрелища подобного рода происходят в воскресенье. Начав с требования запретить представления в «Божий день», Филд выражает надежду, что «эти языческие интерлюдии и пьесы» вообще будут запрещены, «ибо воистину следует опасаться, что помимо ущерба, приносимого телу и душе от частого посещения «Театра», «Куртины» и тому подобных мест, настанет день, когда эти позорища будут низвергнуты самим Господом и все, кто попадет в эту огромную кучу презренных и богомерзких людей, начисто погибнут, и даже тел их нельзя будет опознать»[49]



Ярмарочный театр в Голландии. Представление фарса

[Деталь картины П. Бальтона Балтазара. XVI век]

Не унимался и Стивен Госсон. Он опубликовал еще один памфлет против театра: «Опровержение пьес по пяти пунктам, доказывающим, что их нельзя терпеть в христианской стране...»[50].

Госсон отвечал еще раз Томасу Лоджу – на этот раз не только бранью, но и попытками аргументировать. Аргументы его не представляют никакого интереса. Зато как документ театральной истории сочинение Госсона ценно рядом свидетельств, содержащихся в нем. Конечно, он свидетель недружественный, но иногда брань врага содержит не меньше истины, чем похвала друга.

Вот как, например, рассказывает он о влиянии итальянской гуманистической литературы на английский театр: «Сначала он [дьявол! – А. А.] доставил сюда много распутных книг... Не удовлетворенный количеством тех, кого он развратил чтением итальянского непотребства, и зная, что не все умеют читать, он ставит написанные по тому же образцу комедии, у которых такой чудовищный хвост, что он может сгрести в его лапы целые города»[51]

Совершенно очевидно, что речь идет об итальянской новеллистике эпохи Возрождения, из которой английские писатели черпали сюжеты для пьес.

В другом месте Госсон называет еще такие источники сюжетов, которыми пользовались драматурги: «Дворец удовольствий» – собрание древних и новых повестей, изданное Уильямом Пейнтером (издание 1-е – 1566, 2-е – 1575), «Золотой осел» Апулея, «Эфиопика» Гелиодора, рыцарский роман «Амадис Французский», «Круглый стол» (вероятно, «Смерть Артура» Малори в издании английского первопечатника Кекстона), «непотребные комедии на латыни, французском, итальянском и испанском»[52]

Характеристика, даваемая Госсонем английской драме, небезынтересна: «Содержанием трагедий являются гнев, жестокость, кровосмесительство, ранения, смерть: либо насильственная – от меча, либо добровольная – от яда. Действующие лица в них боги, богини, фурии, бесы, короли, королевы и могущественные люди. Основа комедий – любовь, уважение, лесть, похабство, хитрые средства для свершения прелюбодеяния. Их действующие лица – служанки, распутницы, негодяи, сводни, паразиты, куртизанки, старые развратники и молодые сладострастники». Вред от этих представлений состоит вот в чем: «Зрелища несчастий и печальных убийств, показываемых в трагедиях, вызывают в нас неумеренную скорбь, тяжелое настроение, женские слезы и горе, мы становимся любителями могил и причитаний, что враждебно стойкости. Комедии дразнят наши чувства более приятным образом, они делают нас неумеренными любителями смеха и удовольствий, что враждебно воздержанности»[53]

«Чему учат пьесы?» – спрашивает Госсон. И отвечает: «Иногда в них нет ничего, кроме приключений влюбленного рыцаря, путешествующего по свету из любви к своей даме,

встречающего множество чудищ, сделанных из коричневой бумаги; и возвращается рыцарь таким изменившимся, что его можно узнать только по изображению на нагруднике, по кольцу, платку или по кусочку раковины. Чему это может научить? Если душу ваших пьес составляют либо сущие пустяки, либо итальянское непотребство, либо ухаживание за благородными дамами, – чему это нас учит?»[54]

. Точка зрения Госсона на театр утилитарно-морализаторская. Кроме того, он понимает искусство наивно натуралистически и возмущается, что «в пьесах... показывают вещи, которых никогда не было, как, например, историю Амура и Психеи, исполняемую в школе собора Св. Павла и во многих других комедиях в «Блекфрайерс» и во всех театрах Лондона...»[55]

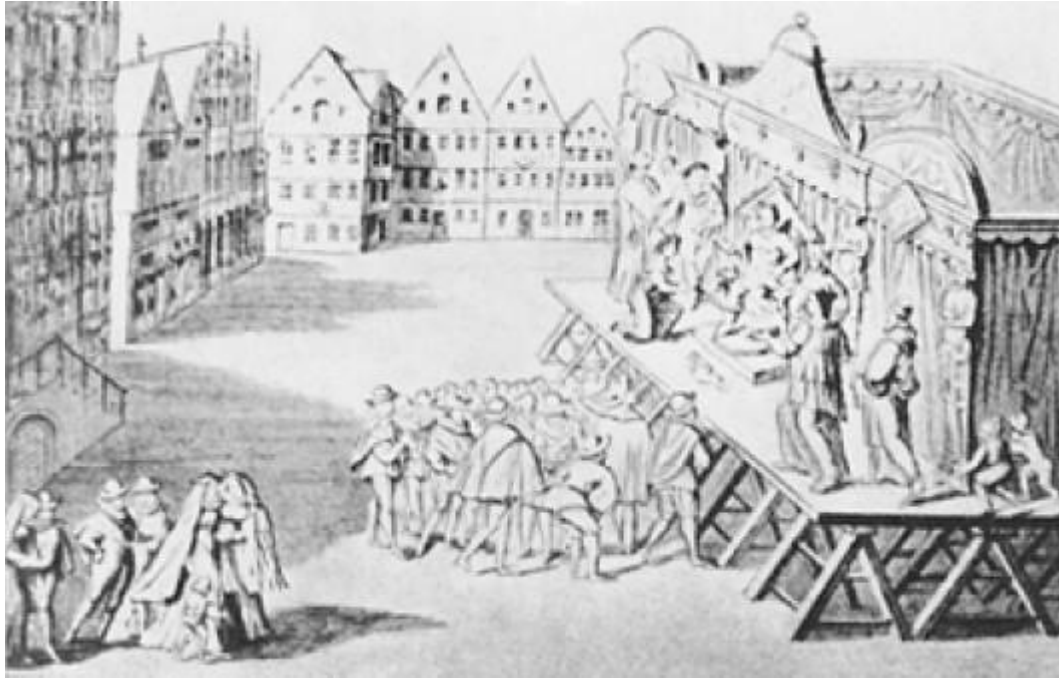
В равной мере не удовлетворяет Госсона и то, как изображают в пьесах реальные события. Здесь, критикуя писателей, он знакомит нас с техникой драматургической работы его современников. «Если берут подлинную историю, – язвит Госсон, – то делают ее подобной нашей тени – длинной при восходе и заходе солнца и короткой в полдень. Ибо поэты используют преимущественно те моменты, которые могут лучше всего показать величие их пера в трагических речах, или вскружить голову слушателям рассуждениями о любви, или изобразить какие-нибудь безумства, соответствующие их склонности потешаться и осмеивать». Госсон рассказывает, что в «Театре» при постановке «истории Цезаря и Помпея» и «пьесы о Фабиях» действие всячески раздували. А когда оказалось, что «история разбухла настолько, что не хватило актеров сыграть ее, поэт, подобно Протею [описка Госсона или опечатка наборщика; должно быть: подобно Прокрусту. – А. А.], срезал ее по своей мерке...»[56]

От Госсона мы узнаем также, что театры не остались равнодушными к критике. На сцене «Театра» Джеймса Бербеда была поставлена пьеса, автор которой обещал, что отныне представления будут «очищены и содержание будет приличным». Но в этой самой пьесе, замечает Госсон, есть «неприличная песенка девушки из Кента и небольшая, но ужасная речь одного бродяги, о которых я предпочитаю умолчать, так как более стыдлив, чем актер»[57]

Если и есть небольшое количество пьес приличного содержания, то это не более чем хитрый трюк дьявола, придуманный им для маскировки его злостных намерений, – уверяет читателей Госсон.

Самое интересное, что можно узнать из памфлета: театр ответил на нападки Госсона в театрализованной форме. Странно, что это до сих пор не привлекло внимания наших историков английской драмы Возрождения. Правда, пьеса не сохранилась, но мы можем составить представление о ней по рассказу Госсона.

Поставил эту пьесу «Театр» 23 февраля 1582 года. Называлась она «Пьеса о пьесах и развлечениях». Автор неизвестен, но естественнее всего предположить, что ее написал Томас Лодж, все время защищавший искусство драмы от нападков пуритан. По жанру это моралите, в котором действовали аллегорические персонажи. Главными действующими лицами были Жизнь, Наслаждение, Рвение, Жадность, Развлечение, Скука.



Сцена площадного театра в Лувене, Фландрия

[1594 год]

(Сравнить конструкцию павильона для актеров с рис. на с. 115, 116 и здесь)

«Он [то есть автор пьесы. – А. А.] связывает Жизнь и Наслаждение так тесно друг с другом, что без Наслаждения Жизнь вскоре должна погибнуть. Тогда Рвение, видя, что Жизнь обнимается с Наслаждением, надевает ему уздечку, чтобы сдерживать его. Обуздав Наслаждение, Рвение ведет Жизнь через отвратительную пустыню, где Жадность пугает их всех и отгоняет от Жизни и Рвение, и Наслаждение. Затем Рвение берет дубинку Накопления и вбивает в голову Жизни такой клин, что Жизнь падает замертво. Потеряв сознание, потерпев ущерб, лишившись своего проводника и оставшись без Наслаждения, Жизнь готова[58] испустить Дух. Но тут появляется Развлечение, своей музыкой усыпляющее Жизнь, чтобы она могла восстановить силы. (Не могу не прервать здесь рассказ Госсона, чтобы напомнить, что в «Короле Лире» безумного старца лечат таким же образом. – А. А.) Таким способом из Жизни изгоняется Скука и с ее головы удаляется пятно, оставленное дубинкой Накопления. В конце концов Развлечение ставит этого джентльмена (Жизнь) на ноги, к нему возвращается Наслаждение и из-за кулис приносят всевозможные приятные вещи, которые должны содействовать выздоровлению, и не кто иной, как Наслаждение прикладывает их к животу Жизни. Когда Жизнь полностью выздоравливает, ей разрешают удовлетворять свои желания. Из всех возможных развлечений она выбирает для своего наслаждения Комедию; Комедия не обременительна для кошелька зрителя и не приносит ущерба его телу, а кроме того, ее можно смотреть и в дождь, тогда как другие развлечения невозможны в плохую погоду. Прежде чем опять допустить Рвение к Жизни, его щиплют, дабы оно перестало ударяться в крайности. Тогда, перестав называться Рвением, оно получает имя Умеренного Рвения. В то же время

Комедиям предписываются некоторые обязанности: очистить содержание, жечь все уродливое, осуждать пороки, сочетая это с весельем и занимаясь этим в положенное время. Умеренное Рвение соглашается примириться с Комедией. Наслаждение и Рвение снова вместе берутся руководить Жизнью, которая после этого одерживает победу над Смертью и достигает бессмертия»[59]

Госсон настолько подробно изложил содержание «Пьесы о пьесах», что идея ее совершенно ясна. «Театр» и неизвестный автор справедливо подняли вопрос на философский уровень. В полном соответствии с жизнерадостной философией эпохи Возрождения «Пьеса о пьесах» утверждает, что наслаждение – в данном случае речь идет об эстетическом наслаждении! – тот элемент, без которого жизнь теряет смысл. Когда персонаж моралите Жизнь оказывается лишенным своего друга Наслаждения, он становится жертвой Жадности, то есть попадает под власть самых низменных инстинктов. Нормальная жизнь невозможна без радости и веселья. Театр (в лице персонажа, именуемого Комедией) именно и дает людям то ощущение радости бытия, которое необходимо для нравственного здоровья человека.

Нельзя не заметить примирительных тенденций пьесы. Автор отнюдь не изгоняет Рвение, но предлагает ему умерить свой пыл и считаться с природой человека, признать его право на свою долю радости в жизни. Вместе с тем признается, что не все пьесы в театрах нравственны по содержанию. Именно в этом месте актер и заверял публику, что произойдет очищение сцены, что не помешало «Театру» позабавить публику какой-то разбитной песенкой, опять вызвавшей гнев пуританина Госсона.

В известной мере «Пьеса о пьесах» оказалась пророческой. Ревнителю нравственности продолжали осуждать театр с амвона, появился памфлет Филиппа Стабза «Анатомия злоупотреблений» (1583)[60] затем еще «Зерцало чудищ» Уильяма Ранкинса (1587)[61], но на этом литературная полемика на тему «быть или не быть театру» на долгое время закончилась.

Две причины заставили пуритан умолкнуть: растущая популярность театра в народной среде и покровительство, оказанное двором и знатью актерам. Культура Англии приобрела подчеркнуто светский характер как в верхушке общества, так и в демократической среде.

Марло, Кид, Грин, Лили, Шекспир и другие драматурги конца XVI века создали такие драмы, которые помогли театру завоевать признание почти всех слоев общества. Публика своим одобрением поддерживала театр. И даже кое-кто из ученых гуманистов вынужден был признать, что народная драма достигла подлинной художественной зрелости.

Об этом с гордостью писал гуманист Франсис Мезес в своей «Сокровищнице ума» (1598): «Наши славные и ученые английские мастера, увенчанные лаврами за свое совершенство, достойны гораздо большего восхищения, чем то, каким могли бы одарить их император Август, его сестра Октавия или благородный Меценат, будь они живы и встретиться с ними». Он не может не посетовать, однако, на то, что этим прекрасным мастерам не повезло: «О неблагодарный и проклятый век!» Нет таких покровителей, которые могли бы

достойным образом поддержать драматургов. А среди них есть «остроумные авторы комедий и создатели величественных трагедий». Чтобы показать богатство современной ему драмы, Мезеж перечеисляет всех известных ему авторов.

Первым из драматургов Мезеж называет Шекспира. Следуя своему методу сравнения английских авторов с классиками античности, Мезеж писал: «Как Плавт и Сенека считались у римлян лучшими по части комедии и трагедии, так Шекспир у англичан является наипрехосходнейшим в обоих видах пьес, предназначенных для сцены. Из комедий об этом свидетельствуют его «Веронцы», «Ошибки», «Бесплодные усилия любви», «Вознагражденные усилия любви», «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец». Из трагедий – его «Ричард II», Ричард III», «Генрих IV», «Король Джон», «Тит Андроник» и «Ромео и Джульетта»[62]

Здесь перечислены почти все произведения, написанные Шекспиром до 1598 года. Единственная неясность в этом списке – комедия «Вознагражденные усилия любви». Исследователи полагают, что так первоначально называлась одна из известных нам комедий. По мнению некоторых шекспироведов, это могло быть «Укрощение строптивой», по мнению других, – первый вариант пьесы «Конец – делу венец». Второе из предположений представляется мне более верным.



Зал юридической корпорации Мидл-Темпл. Здесь на Рождество 1602 года труппа Шекспира играла «Двенадцатую ночь». Сцена была расположена у задней стены, где имеются две двери

Мерез с высокой похвалой отзывается о стиле Шекспира, опять сравнивая его с античным классиком: «Подобно тому как Эпий Столо сказал, что если бы музы знали латынь, то стали говорить языком Плавта, я говорю: знай музы по-английски, они стали бы говорить изящными фразами Шекспира...»[63]

Далее Мерез перечисляет всех известных ему авторов трагедий. Читателя может удивить порядок, в каком Мерез располагает их имена, поэтому объясним его принцип: сначала идут авторы знатные, затем те, которые принадлежат к университетским кругам, а напоследок называются драматурги, пишущие для общедоступной сцены. «Вот наши лучшие авторы трагедий: лорд Бакхерст, доктор Лег из Кембриджа, доктор Идз из Оксфорда, мистер Эдуард Феррис, автор "Зеркала правителей", Марло, Пиль, Уотсон, Кид, Шекспир, Дрейтон, Чепмен, Деккер и Бенджамин Джонсон... Вот лучшие авторы комедий: Эдуард граф Оксфордский, доктор Гейджер из Оксфорда, мистер Роули, ранее бывший замечательным ученым Пембрук-холла в Кембридже, мистер Эдуардс, один из руководителей капеллы ее величества, красноречивый и остроумный Джон Лили, Лодж, Гаскойн, Грин, Шекспир, Томас Нэш, Томас Хейвуд, лучший мастер построения фабулы Антони Манди, Чепмен, Портер, Уилсон, Хетэуэй и Генри Четл...»[64]

Если в начале обзора отдельно говорится о Шекспире, то затем Мерез особо выделяет академических драматургов – доктора Лега, Джорджа Бьюкенена, Уотсона, которые в своих произведениях ближе всего подошли к идеалу ученых теоретиков драмы. «Из всех современных трагедий соответствует предписаниям Аристотеля и образцам Еврипида «Иевфай» Джорджа Бьюкенена, а также «Авессалом» епископа Уотсона», – пишет Мерез. Он добавляет также, что «за свою «Антигону» Уотсон заслужил большие похвалы»[65]

Как ни старался Мерез примирить два течения современной ему драмы, они шли раздельными потоками. Академическая оставалась в университетских кругах, «неакадемическая» стала достоянием народного театра, который в последнее десятилетие XVI века поднялся на невиданную высоту.

Большим событием в театральной жизни Лондона на рубеже XVI–XVII веков явилась «война театров» или, как ее назвал драматург Деккер, «поэтомахия» – «война поэтов». Это была полемика между драматургами, которые в своих пьесах осмеивали друг друга. Главными противниками в этой войне оказались с одной стороны Марстон, к которому присоединился Деккер, а с другой – Бен Джонсон. Около трех лет длилась эта театральная «война» (1599–1602). На нее есть намек в «Гамлете»: «Признаться, немало было шуму с обеих сторон, и народ не считает грехом подстрекать их к препирательствам; одно время за пьесу ничего не давали, если в этой распре сочинитель и актер не доходили до кулаков» («Гамлет», II, 2)[66]

Шекспир тоже принял участие в этой «войне театров». По одному современному свидетельству, он устроил Бену Джонсону «чистку», но, к сожалению, в чем она заключалась, осталось неизвестным.

«Война поэтов» происходила преимущественно на сценах детских театров. Марстон писал свои пьесы для труппы мальчиков-хористов собора Св. Павла, а Бен Джонсон – для труппы хористов королевской капеллы. Труппа лорда-камергера присоединилась к этой полемике, поставив в 1600 году пьесу Бена Джонсона «Каждый по-своему», содержащую выпады против Марстона. Но уже в следующем году труппа лорда-камергера сыграла комедию Марстона «Бичевание сатирика», в которой устраивали «чистку» Бену Джонсону.

Полемика между драматургами носила не только личный характер. Особенно это видно в позиции Бена Джонсона, который при всей язвительности своих нападок на Марстона, преследовал цели, выходящие за пределы личных отношений. Джонсон стремился придать театру более серьезный характер, сделать пьесы нравоучительными и преодолеть романтические и фантастические элементы в тогдашней драме[67]

На этих позициях он оставался на протяжении всей своей деятельности, длившейся вплоть до начала 1630-х годов. Хотя он приобрел последователей, ему не суждено было одержать полную победу. Авантюрно-романтические и развлекательные элементы сохранились в английском театре вплоть до его закрытия (1642).

В то время как обозначалась борьба направлений в театральной среде, не прекращалось соперничество академической и народной драмы. Студенты Кембриджского университета поставили написанные неизвестным автором (или авторами) сатирические обозрения – «Паломничество на Парнас», «Возвращение с Парнаса» (1-я часть) и «Возвращение с Парнаса» (2-я часть). Их играли соответственно на Рождество 1598, 1599 и 1601 годов. Эти пьесы представляют интерес тем, что в них немало намеков и острот по поводу современной литературы и театра.

Во второй части «Возвращения с Парнаса» есть эпизод, в котором на сцену выведены два актера труппы лорда-камергера – Бербедрж и Кемп. К ним в труппу приходят заниматься два студента. Актеры Бербедрж и Кемп высокомерно отзываются об ученых. Когда Бербедрж говорит, что студентов можно приспособить писать пьесы, Кемп пренебрежительно замечает: «Мало кто из этих университетских людей умеет хорошо писать пьесы. Они слишком пропахли писателем Овидием и писателем Метаморфозием и слишком много болтают о Прозерпине и Юпитере. А вот наш приятель Шекспир всех их побивает. Да и Бена Джонсона в придачу...»[68]

Студенты смеялись, что актеры невежественны и принимают название «Метаморфоз» Овидия за имя писателя. Им казалась смешной претензия актеров считать Шекспира писателем, превосходящим более образованных авторов. Но, как мы видели, даже ученые люди вроде Мереза уже признали Шекспира первым из современных драматургов.

Эти литературные и театральные стычки в последние годы правления Елизаветы свидетельствуют о том, что вопросы драматического искусства стали занимать довольно широкие слои общества. Не кто иной, как Шекспир, засвидетельствовал, что театральную публику очень интересовала полемика между драматургами и актерами. Такой интерес был обусловлен тем, что театральное искусство заняло в это время очень важное место в культурной жизни Англии. Мы считаем не лишним подчеркнуть значение театра в эпоху Шекспира.

Вернемся еще раз к полемике между пуританами и театральными деятелями. До сих пор мы касались преимущественно критики театра пуританами. Но актеры и драматурги отнюдь не отмалчивались. Они подвергали пуритан критике и обличали их ханжество, обнажая истинную подоплеку их вражды к театру.

Уже в 1566 году Льюис Уэйджер в прологе к пьесе «Жизнь и раскаяние Марии Магдалины» писал:

Ханжи, которые боятся осужденья,

Актеров злостно обвиняли много раз,

Святошам все ж не избежать разоблаченья,

Вот почему они так ненавидят нас[69]

Если в 1580-е годы театры оборонялись, то в следующем десятилетии, когда драма стала подлинно народным и патриотическим искусством, гуманисты перешли в наступление.

Томас Нэш в памфлете «Пирс безгрошовый и его моление дьяволу» (1592) посвятил несколько страниц обоснованию общественной пользы театра. «Во-первых, театр – самый лучший вид развлечения. Например, для солдатни, которой тогда развелось видимо-невидимо из-за постоянной военной опасности. Не только они, но и более почтенные люди, как джентльмены из юридических корпораций и даже знать из придворных кругов, не знают, чем занять себя в послеобеденное время. Они тратят его «на игру в карты, погоню за женщинами легкого поведения, на выпивку или на посещение театров. Так как от этих четырех крайностей никакие силы вселенной не могут их удержать и хоть одну из них они непременно должны выбрать, не лучше ли, чтобы они стремились к последнему, то есть к посещению театров».

Как он пишет, враги театра только прикрываются соображениями нравственности. На самом деле виноторговцы, продавщицы эля и трактирщики против театра потому, что он отбивает у них клиентов. Особенно достается от Нэша ростовщикам. Они, по его словам, «знают: пьесы дают самое большое бессмертие людям». Эти кровососы понимают: «когда они умрут, их выведут на сцене не за какие-нибудь хорошие качества, а в насмешку как ростовщика и дьявола или покажут, как они за деньги приобретают титул». «Для них все искусство – суета. Если вы скажете им: "Замечательно увидеть на сцене короля Генриха

V, когда он берет в плен французского короля и заставляет вместе с дофином присягать ему на верность", они ответят: "А что мы заработаем на этом?"»[70]

Драматург Генри Четл в своем «Сне добросердечного» (1592) показывает скончавшегося за четыре года до этого комика Гарлтона, в уста которого вложены речи в защиту театра и осуждение ханжей-пуритан, своей борьбой против театров поддерживающих доходы игорных и публичных домов.

Издатель памфлета «Ниспровержение театральных пьес» (1599) в предисловии писал, что «в последнее время мужчин и женщин серьезного вида, в строгих одеждах, со скромными жестами и достойными речами не стали бояться выводить на сцене лишь для того, чтобы посмеяться над ними и представить миру для насмешки и осуждения»[71]

За примерами недалеко ходить. В «Двенадцатой ночи» (1599) Шекспир вывел графиню Оливию, соблюдавшую траур, и иронически представил ее показной траур, не мешающий ей тут же «разыграть» посланца герцога Орсино, а еще через несколько минут влюбиться в него. Еще раньше Шекспир в комедии «Бесплодные усилия любви» (1594) осмелел намерение героев посвятить себя серьезным занятиям и отказаться от всякого общества, особенно общества женщин. Но это лишь слабые намеки по сравнению с двумя другими образами комедий Шекспира. Один из них ростовщик Шейлок, который терпеть не может никакого лицедейства, актерского или карнавального. Он приказывает дочери запереть двери и не высовываться в окна, когда она услышит «барабаны или писк противной флейты кривоносой». Он запрещает ей «глазеть на крашенные хари безмозглых христиан» («Венецианский купец», II, 4). Врагом веселья является и дворецкий Мальволио, своей чопорностью и моральной суровостью также напоминающий пуритан («Двенадцатая ночь»). Над пуританами смеялся и Бен Джонсон. Как и Шекспир, он вывел одного пуританина в обличье еврея – на этот раз не ростовщика, а раввина – в комедии «Варфоломеевская ярмарка» (1614).

Образ еврея был удобной маскировкой, чтобы вывести на сцену пуританина и показать такой тип под самым носом у пуританских отцов города.

Зрители легко догадывались о смысле этого маскарада, как только театральный еврей начинал цитировать Библию. Пуритане постоянно ссылались на Священное Писание в оправдание своей практики, в том числе ростовщической. У Шекспира есть в связи с этим изречение, прямо адресованное пуританам: «Ссылаться может даже черт на доводы Священного Писанья» («Венецианский купец», I, 3). У Бена Джонсона Рабби Бизи с осуждением говорит об «актерах, рифмачах и исполнителях моррисового танца».

В 1607 году была поставлена пьеса «Пуританка, или Вдова с Уэтлинг-стрит». Она напечатана в том же году с обозначением на титульном листе, что автором пьесы является W. S. Это не мог быть Шекспир, хотя инициалы его; как сказано на титуле книги, пьеса «исполнялась детьми из школы собора Св. Павла». Шекспир не писал для этой труппы. Вероятнее предположить, что автором был Джон Марстон, один из постоянных драматургов детских трупп[72]

В пьесе изображены два проходимца, один из которых пытается жениться на богатой вдове, другой – на ее дочери. Лондонские зрители очень смеялись, когда слышали со сцены, что один крестился в храме Св. Антолина, а второй – в храме Св. Марии Оверийской, смеялись потому, что знали: это были два самых пуританских прихода в столице. Пуритане не замедлили ответить: в ближайшей проповеди комедианты были преданы проклятию.

Драматург Томас Хейвуд написал в 1608 году, но напечатал лишь четыре года спустя новую «Защиту актеров». В 1615 году с опровержением ее выступил некий автор, скрывший имя под псевдонимом J. G. Затем в ответ на брань проповедника пуританской церкви выступил в свою защиту актер Натан Филд[73]

Все это были мелкие стычки, не оказывавшие влияния на судьбу театра. Светское гуманистическое мировоззрение продолжало господствовать в обществе. Оно еще долго встречало живой отклик в народе, и это имело большое значение для театра. В более позднее время, уже в 1633 году, когда театр аристократизировался, а пуритане стали большой силой в стране, пуританский публицист Уильям Принн опубликовал памфлет «Бичевание актеров». Он повторил с новым пылом старые обвинения, объявив, что «народные театральные пьесы... являются греховными, языческими, неприличными и безбожными зрелищами», а «профессия драматических поэтов и актеров вместе с писанием, постановкой и посещением представлений позорны, противны законам и не подобают христианам»[74]

Подобные утверждения встречали теперь более широкую поддержку, так как влияние пуританской буржуазии заметно возросло.

Принн был не только врагом театра, но и врагом монархии. Он осмелился сказать, что недобрый конец постиг многих королей, увлекавшихся театром, а заодно осудил женщин, выступающих на сцене, приравняв их к существам самого низшего разбора. Намек задевал королеву. Для ограждения чести короля Карла I и его жены Генриетты Марии памфлетиста Принна оштрафовали на 5 тысяч фунтов стерлингов, приговорили к пожизненному тюремному заключению. Ему отрезали уши и поставили на каждой щеке клеймо «мятежника и клеветника».

Это произошло уже в 1637 году. Через три года началась пуританская революция. В 1640 году парламент освободил Принна. Два года спустя Принн мог испытать чувство победителя. Он не зря пострадал за свои убеждения: указом парламента все театры были закрыты. Не приходится говорить о том, какой ущерб это принесло театральной культуре страны. Возник разрыв театральной традиции.

Вернемся теперь к блестящей поре развития театра и рассмотрим условия его деятельности.

Примечания.

- 34 История борьбы пуритан и гуманистов вокруг театра исчерпывающе освещена в кн.: Chambers E. K. Vol. 1. P. 236–268; Vol. 4. P. 184 ff. См. также кн.: Булгаков А. С. Театр и театральная общественность Лондона. С. 80–100.
- 35 Northbrooke J. A Treatise Wherein Dicing, Dauncing, Vaine playes or Enterluds... are reprov'd etc. Цит. по: Chambers E. K. Vol. 4. P. 198–199.
- 36 Stockwood J. A sermon, etc. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 199–200.
- 37 Gosson S. The Schoole of Abuse, etc. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 203–205.
- 38 Ibid.
- 39 Цит. по кн.: Стороженко Н. Предшественники Шекспира. СПб., 1872. Т. 1. С. 93–94.
- 40 Глубокий анализ того, как Шекспир переработал сюжет Уэтстона, дан в статье А. Смирнова «Мера за меру» в кн.: Шекспир У. Собр. соч.: В 8 т./Под ред. А. Смирнова и А. Аникста. М., 1960. Т. 6. С. 634–639.
- 41 Цит. по кн.: Стороженко Н. Предшественники Шекспира. Т. 1. С. 94–95.
- 42 См.: Boas F. S. An Introduction to Tudor Drama. Oxford, 1933. P. 53.
- 43 Lodge T. A Defence of Poetry, Music and Stage Plays // Chambers E. K. Vol. 4. P. 20
- 44 Gosson S. The Ephemerides of Phialo and a Short Apologie of Abuse // Chambers E. K. Vol. 4. P. 206–207.
- 45 A Second and third blast of retreat from plaies and theaters, etc. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 208–212.
- 46 Gardiner S. Doomes-day Booke // Chambers E. K. Vol. 4. P. 208.
- 47 Ibid. P. 207. [Перевод мой. – А. А.]
- 48 Field J. A godly exhortation etc. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 219.
- 49 Ibid. P. 221.
- 50 Gosson S. Plays Confuted in five Actions etc. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 213–219.
- 51 Ibid. P. 215.
- 52 Ibid. P. 216.
- 53 Gosson S. Op cit. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 215.

54 Ibid. P. 215–216.

55 Ibid. P. 216.

56 Ibid.

57 Gosson S. Op cit. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 216–217.

58 В подлиннике этот персонаж, как и все остальные, мужского рода.

59 Gosson S. Op. cit. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 217–218.

60 См.: Stubbes Phillip. The Anatomie of Abuses etc. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 221–225.

61 См.: Rankins W. A Mirrour of Monsters etc. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 227–228.

62 См.: Meres Francis. Palladis Tamia: Wit's Treasury // Chambers E. K. Vol. 4. P. 246.

63 См.: Meres Francis. Op. cit. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 246.

64 Meres Francis. Op. cit. // Chambers E. K. Vol. 4. P. 246.

65 Ibid.

66 Здесь и далее римская цифра означает акт, арабская – сцену цитируемой пьесы.

67 См.: Ромм А. Бен Джонсон. Л.; М., 1958. С. 29–35.

68 The Return from Parnassus. Part 2, 4, (3). // Chambers E. K. William Shakespeare, a Study of Facts and Problems. Oxford, 1930. Vol. 2. P. 201.

69 Wager Lewis. Prologue to the Life and Repentance of Marie Magdalene // Chambers E. K. Vol. 4. P. 194. [Перевод мой.– А. А.]

70 Nashe Thomas. Supplication to the Divell // Chambers E. K. Vol. 4. P. 238.

71 Th'overthrow of Stage Plays // Chambers E. K. Vol. 1. P. 261.

72 См.: Chambers E. K. Vol. 1. P. 262; Vol. 4. P. 41–42.

73 См.: Chambers E. K. Vol. 1. P. 263.

74 Цит. по кн.: Halliday F. E. A Shakespeare Companion. 1950. P. 513.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-tretya.htm>

Глава четвертая.

- Контроль над театром в древности и в Средние века
- Театральная цензура в Англии в эпоху Возрождения
- Театр и городские власти Лондона
- Положение в провинциальных городах
- Правительственная цензура при Тюдорах
- Факты цензурного надзора
- "Сэр Томиас Мор"
- «Ричард II» Шекспира.
- «Собачий остров» Т. Нэша.
- «Генрих IV» Шекспира.
- Цензура при Иакове I.
- Запрещение пьесы «Эй, на восток!».
- «Остров дураков» Джона Дя.
- Протест французского посла против пьесы Д. Чепмена.
- «Шахматная партия» Т. Мидлтона.
- Карл I – цензор пьесы Ф. Мессинджера[75]

Начало активного вмешательства государства в дела театра связывают с французской монархией XVII века. Действительно, французский абсолютизм дает классический пример воздействия и контроля монархической власти в отношении театра. Но Франция не была в этом первой.

Общественное значение театрального искусства было признано в древнейшие времена. С тех пор как существует театр, существовали и различные формы контроля и управления его деятельностью со стороны государства. Так было уже в Древней Греции, где афинские власти играли активную роль в организации театральных представлений. Так было в Древнем Риме, где самодержавные цезари следили за тем, чтобы театр содействовал укреплению их власти. Так было в Средние века, когда театральные представления находились под непосредственным контролем церкви.

Таким образом, задолго до кардинала Ришелье и Людовика XIV государство заботилось, чтобы театральное искусство выполняло идеологические задачи, необходимые с точки зрения интересов господствующего класса.

Шекспировская Англия не составляла в этом отношении исключения.

Если в Средние века, как сказано, театральные представления горожан устраивались под контролем духовных властей, то после реформации церкви заботу об этом взяло на себя

государство. Английский театр эпохи Возрождения был подвержен контролю с трех сторон. Какую-то силу еще сохраняли новые духовные власти. Им было подведомственно все, что касалось вопросов религиозных. Так, в законе от 8 мая 1559 года, которым королева Елизавета ввела единое для всей англиканской церкви богослужение, существовала особая статья, в которой назначался штраф в сто марок, «если в какой-нибудь интерлюдии, песне, стихотворении или в другом словесном сочинении будет сказано что-либо оскорбительное, уничижительное или презрительное в отношении молитвенника или того, что в нем написано, а также любой части его»[76]

Вопросов религии театры не имели права касаться. Строго-настрого запрещалось все, что хоть в малейшей степени подрывало установления господствующей церкви, главой которой была сама королева. Таким образом, ни Шекспир, ни любой другой из драматургов не смел и думать критиковать церковные установления. Даже атеист Марло, изобразивший в «Трагической истории доктора Фауста» (1590) безбожника, заключившего договор с дьяволом, в конце пьесы вынужден был отправить своего героя в ад. Марло не являлся единственным вольнодумцем, но ни он, ни кто-либо другой не могли высказать откровенно, что они думали о религии и церкви.

Драматическое искусство благодаря этому запрету по крайней мере выиграло то, что оно не занималось религиозными вопросами и приобрело совершенно мирской характер.

Церковь настаивала на соблюдении воскресного дня, а также на том, чтобы некоторые религиозные праздники не «осквернялись» представлением пьес. Соответствующие законодательные акты отражают это.

Впоследствии, в царствование Иакова I, в 1606 году был издан указ, которым запрещалось произносить всуе и браниться «священным именем Господа в театральных пьесах, интерлюдиях, майских играх, представлениях и тому подобное». Нарушивший указ подлежал штрафу в 10 фунтов стерлингов, половина которого шла в казну, а другая – вручалась в награду доносчику, сообщившему о нарушении указа.

Этому закону мы обязаны тем, что во всех изданиях пьес Шекспира и его современников после 1606 года снята божба и все выражения, в которых имя Бога входит составной частью в английские ругательства вроде «божья кровь», «божьи раны» и т. п.

Этим и ограничилось вмешательство церкви в область театра. Более частым было вмешательство городских властей. Так как города сохраняли и даже кое в чем расширили вольности, завоеванные ими в Средние века, власти подвергали контролю все виды деятельности, существовавшие на территории, подлежавшей их юрисдикции.

Как мы знаем, в среде буржуазии были распространены пуританские взгляды, и это предопределило враждебность городских властей к театру. Заправила Сити, то есть собственно Лондона, были самыми рьяными врагами актеров и театров. Всеми доступными им средствами они боролись против того, чтобы театральные представления происходили на территории города.

Старейшины Лондона в мае 1549 года постановили: «Содержателю постоянного двора Джону Уилкинсону, который обычно разрешает представление интерлюдий и пьес в своем доме, строго приказано больше не допускать там представлений пьес под страхом тюрьмы и прочих наказаний». Вскоре те же старейшины издали постановление: поручить «лорду-мэру при его следующей встрече с лордом-камергером просить совета и согласия последнего относительно прекращения всех интерлюдий и пьес в Сити и пригородах его»[77]

Но лорд-камергер, по-видимому, не поддержал горожан. Представления продолжались. Тем не менее время от времени горожане возобновляли свои попытки закрыть театры. В 1572 год им удалось на некоторое время запретить представления в Лондоне. Но королевский двор, то есть правительство, оказывал покровительство актерам и выдавал разрешения на формирование новых трупп. Более того, в нарушение прерогативы городских властей труппе графа Лейстера было разрешено давать спектакли повсюду, включая город Лондон, с двумя ограничениями – не играть в часы богослужения и во время эпидемии чумы. Городские власти не подчинились. Тогда Тайный совет 22 июля 1574 года направил лорду-мэру специальное указание – «допустить исполнителей комедий играть в Лондоне и обращаться с ними доброжелательно». Тут же актерам был «выдан паспорт (пропуск) в Лондон, годный для предьявления в их путешествиях»[78] то есть гастролях.

Но городским властям помогла очередная вспышка эпидемии чумы, и, воспользовавшись ею, они прекратили представления. Ими был издан 6 декабря 1574 года пространный указ о порядке театральных представлений в Лондоне. Перечислив все беды, проистекающие от представлений (быстрое распространение заразы, развращение нравов и т. п.), лондонский общинный совет постановил: «Отныне ни одна пьеса, комедия, трагедия, интерлюдия и какое-либо другое общедоступное зрелище не допускаются к представлению в пределах вольностей города, если в них будут слова, примеры и поступки, содержащие неприличие, призывы к бунту и другие подобные неподходящие и недостойные вещи. Лица, повинные в создании таких пьес и зрелищ, подлежат наказанию заключением в тюрьму на четырнадцать дней и штрафу в 5 фунтов стерлингов за каждый подобный проступок. Ни один содержатель гостиницы, таверны и любое другое лицо в пределах вольностей города не имеют права допускать открытый показ, а также предоставлять возможность свободного представления и играть в домах, во дворах и в других местах города любые пьесы, интерлюдии, комедии, трагедии, которые не были предварительно просмотрены и разрешены в соответствующей форме и должном порядке лордом-мэром и собранием старейшин...»[79]

Дальше подробно разъясняется, что это включает все виды представлений, какие только возможны. От городских властей зависело также разрешить место для спектаклей, а владелец помещения обязан был выдать подписку, что гарантирует соблюдение порядка во время представления. Нарушением считалось также играть в часы и дни, запрещенные городским советом для представлений, – во время церковной службы и в период эпидемий. Наконец, устанавливался специальный налог на выручку от представлений, который шел в городской фонд помощи бедным.

Строгости, введенные властями Лондона, побудили актеров раз и навсегда вырваться из-под зависимости от отцов города, что и сделал первым Джеймс Бербедж, построив в 1576 году свой «Театр» за пределами Лондона.

Правительство все время следило за этой стороной деятельности городских властей и время от времени требовало от них разрешать представления актеров. Защита театральной профессии со стороны Тайного совета объяснялась простым обстоятельством. Покровителями трупп были члены Тайного совета – граф Лейстер, лорд-адмирал, лорд-камергер и некоторые другие видные елизаветинские вельможи. По-видимому, актеры просили их заступничества, которое те и оказывали при первой возможности, если не было эпидемии.

Сохранившиеся документы говорят, что почти каждое новое запрещение городских властей снималось через некоторое время по указанию Тайного совета. В 1578 году Тайный совет потребовал от лорда-мэра разрешить играть шести труппам – «детям капеллы ее величества, слугам лорда-камергера, графа Уорика, графа Лейстера, графа Эссекса и детям Павла [то есть труппе собора Св. Павла. – А. А.]». Документ Тайного совета указывал, что «это разрешение дается только потому, что вышеназванные труппы назначены играть на Рождество перед ее величеством»[80]

«Театр» Джеймса Бербеда не избежал неприятностей, хотя и не стоял на городской земле. В 1580 году власти графства Мидлэссекс, распорядившиеся в этой местности, обвинили Бербеда и его компаньона в том, что сборища в «Театре» ведут к нарушению общественного порядка. Но спектакли продолжались.

Тайный совет шел навстречу городским властям только в том, что касалось эпидемии чумы.

В 1584 году городские власти придрались к тому, что в «Театре» и «Куртине» были какие-то беспорядки от большого стечения публики. Лорд-мэр стал ходатайствовать о сносе этих зданий. Он уже заручился согласием правительства, но тут Джеймс Бербедж обратился к лорду Хенсдону, занимавшему должность лорда-камергера, и тот отстоял «Театр», где играла труппа, которой он покровительствовал. Заодно уцелела и «Куртина».



Балетное представление при французском дворе

[1581 год]

Борьба между актерами и лондонскими властями протекала с переменным успехом. В 1584 году труппа королевы обратилась с петицией в Тайный совет. К петиции были приложены «Статьи» – нечто вроде постоянного устава, определяющего условия работы театров. К великому сожалению, эти «Статьи» утрачены, и мы не в состоянии сказать, как актеры представляли себе нормальные условия своей работы. Лондонские власти написали ответ на предложение актеров. Их ответ сохранился[81]

Из него можно узнать только то, что думали на этот счет старейшины города. Их требования были не новыми. Они всячески стремились ограничить деятельность актеров, требуя, в частности, чтобы те не играли по праздникам, в вечернее время и чтобы разрешение на представления дано было только одной труппе королевы.



Представление пьесы-маски в доме елизаветинского вельможи сэра Генри Антона

[Вторая половина XIII века]

Правители города возражали против строительства новых театральных зданий. Об этом говорит письмо лорда-мэра Лондона от 3 ноября 1594 года. В 1596 году Томас Нэш в своем письме жаловался, что «актеры беспощадно преследуются лордом-мэром и старейшинами»[82]

Когда в 1597 году Джеймс Бербедж хотел устроить новый театр в помещении «Блекфрайерс», жители округа запротестовали, и ему пришлось отказаться от своего намерения. Но труппа мальчиков смогла давать представления в этом помещении в течение нескольких лет.

В 1597 году город снова обратился с ходатайством о закрытии театров[83]

На этот раз правительство поддержало требования горожан и отдало распоряжение властям графств Сарри и Мидлэссекс закрыть «Театр», «Куртину», все «театры на другом берегу Темзы». Мотивировалось это как «беспорядком» в театрах, заключающимся в том, что на сцене показывали «неприличности», так и чрезмерным скопищем народа[84]

Но даже самые строгие постановления не могли совсем остановить деятельность театров. Она прекращалась на время, а затем возобновлялась, привлекая все больше зрителей.

В провинции местные власти тоже имели право вмешиваться в дела театра. В каждом городе, куда бы ни приезжали актеры, прежде чем дать публичное представление, они должны были получить разрешение бейлифа (городского головы) и олдерменов (старейшин). Актеры играли перед ними свои пьесы, после чего получали разрешение на публичное представление. Когда отец Шекспира был бейлифом в Стратфорде, ему приходилось неоднократно давать разрешения гастролирующим театральным труппам.

В провинции менее строго относились к актерам. Постоянных театров там не было, и спектакли происходили сравнительно не часто. В провинциальных городах театр был скорее желанным и долгожданным развлечением, не встречавшим такой вражды, как в Лондоне. Но это было до поры до времени.

В качестве примера сошлемся на родной город Шекспира. По книгам городской корпорации установлено, что с 1569 и до 1587 года (то есть за период, когда Шекспиру было от пяти до двадцати трех лет) в Стратфорде ежегодно выступали гастрольные труппы (за исключением 1574 и 1585 годов). При этом, как правило, каждый год город посещало не меньше двух трупп.

Так продолжалось до конца столетия. Но уже в новом веке стратфордские нравы стали меняться. В 1606 году пуритане возобладали в городском самоуправлении и постановили полностью запретить театральные представления в городе. Мы не знаем, насколько это постановление соблюдалось. Может быть, как и в Лондоне, его обходили, что особенно легко было делать владельцам пригородных поместий, на которых постановления муниципалитета не распространялись.

Борьба буржуазии против театра была повсеместной. Мы подчеркиваем это, ибо театр эпохи Возрождения был искусством, рассчитанным в первую очередь на городское население. Его поддерживали все, кто в той или иной мере был охвачен духом светской культуры. Возрождения. Но деятельность театра протекала в обстановке, когда актёрам всё время приходилось бороться за самоё существование их искусства.

Мы уже олтчасти видели, каким было отношение к театру правящих кругов. Знать и сама королева любили театр как развлечение и оказывали ему покровительство. Но скромные люди, создававшие замечательное театральное искусство эпохи, причиняли немало беспокойства властям, которые всё время приглядывали за ними.

Это началось со времён реформации церкви. Естественно, что ломка многовековой религиозной традиции протекала отнюдь не мирно и не безболезненно для широких слоёв общества. Не говоря уже о духовенстве и огромном числе монахов, пострадавших при этом, старая религия имела многочисленных приверженцев, которые не могли и не хотели примириться с новыми церковными порядками. Опасаясь малейшей оппозиции своим действиям, Генрих VIII распорядился следить, чтобы в пьесах не было ничего, противоречащего его политике. Когда престол перешел к его наследникам, при Эдуарде

VI и при Марии Тюдор в 1553 году, были изданы указы, разрешавшие постановку пьес лишь после предварительной цензуры.

Вскоре после вступления на престол Елизавета издала специальную прокламацию, посвященную пьесам. Прокламация, датированная 16 мая 1559 года, гласит: "Именем королевы. Поскольку закончился срок, когда обычно исполняются интерлюдии на английском языке, и спектаклей больше не должно быть вплоть до Дня всех святых, а также потому, что некоторые из пьес, что недавно игрались, непристойны для добропорядочного христианского государства, её величество королева решительно запрещает представление любых интерлюдий как публично, так и частным образом, если об этих представлениях не было предварительно заявлено и они не получили разрешения города и городской корпорации в лице мэра или другого высокого чиновного лица, а в пределах графств со стороны уполномоченных её королевского величества в данном графстве или двух мировых судей, проживающих в той части графства, где будет происходить представление. До сведения названных чиновных лиц доводится, что её величество возлагает на них следующую ответственность: они не должны разрешать никаких представлений, которые затрагивают вопросы религии или управления государством, о каковых не имеют права ни писать, ни рассуждать лица, не обладающие авторитетом, ученостью и мудростью, и коих нельзя касаться перед публикой, кроме той, которая состоит из людей серьёзных и благоразумных". Указ королевы поручал властям нарушителей "арестовывать и заключать в тюрьму на срок от четырнадцать дней и выше, в зависимости от обстоятельств".

Поскольку труппам покровительствовали вельможи, в заключении "Прокламации" содержалось специальное указание: "Её величество обращает особое внимание знати и дворянства что их долг подчинения и уважения по отношению к королеве обязывает их, поскольку данные распоряжения касаются их слуг, являющихся актёрами, чтобы они строго соблюдали исполнение настоящего приказа её величества" [85]

Указ Елизаветы в 1572 году обязывал актеров зачисляться в челядь какого-нибудь барона или лиц благородного происхождения и высокого звания, иначе они «будут считаться и приравняться к мошенникам, бродягам и нищим» [86]. Помимо прочих причин прикрепление актеров к знатым лицам имело целью ограничить число трупп и облегчить правительственное наблюдение за их деятельностью..

Политика правительства в отношении театра развивалась именно в этом направлении. При Елизавете право покровительствовать труппам было отнято у обыкновенных дворян и сохранено за знатью. При Иакове I уже и знать лишилась этого права и, как мы знаем, только члены королевской семьи остались покровителями театральных трупп..

В ряде документов отразилась тенденция ввести в Лондоне театральную монополию. Даже городские власти, если уж приходилось терпеть театр, соглашались на то, чтобы право представлений в столице было предоставлено одной-двум труппам. Не исключено, что две самые лучшие труппы Лондона – труппа лорда-адмирала и труппа лорда-камергера – тоже были заинтересованы, чтобы у них было поменьше соперников.

Наконец, как сказано, правительство желало облегчить контроль над театрами..

Тем не менее ничего из этого не получилось. Если в Лондоне еще можно было ограничить количество трупп, то по всей стране наложить такую узду на театр не удавалось. Конечно, для актерской профессии в целом было хорошо, что театральное дело приобрело довольно широкий размах. Так не только сохранялась связь театра с народом, но и росло мастерство актеров, оттачивавшееся в процессе конкуренции..

Вернемся, однако, к тому, как правительство осуществляло контроль над театрами.

Кто занимался этим делом? Вот вопрос, на который пора дать ответ.

В таком государстве, которое создали Тюдоры, сосредоточив огромное могущество в руках короля, двор монарха занимал важнейшее место. Для обслуживания его был создан большой аппарат. У Елизаветы было три министерства двора. Королева любила совершать путешествия по стране. Ее транспортировкой ведал главный конюший (Master of the Horse).

Снабжением двора ведал главный дворецкий (Lord Steward). Всем, что касалось остального быта королевы, ведал лорд-камергер (Lord Chamberlain), имевший обширный штат помощников всех рангов. Как доверенное лицо королевы, лорд-камергер входил в состав высшего правительственного органа, именовавшегося Тайным советом..

В числе функций лорда-камергера было устройство развлечений и праздников при дворе. Его ведению подлежала королевская капелла с ее хором, состоявшим из мальчиков, а также музыканты.

Поскольку он устраивал придворные спектакли, в его обязанности входило проверять, нет ли в пьесах, предназначенных для постановки при дворе, чего-либо предосудительного. Таким образом, лорд-камергер стал первым официальным цензором театральных пьес. В современной Англии эта функция по-прежнему сохраняется за чиновником королевского двора, сохранившим наименование лорда-камергера..

Практически, однако, уже в те отдаленные времена дело стало столь большим и хлопотным, и лорду-камергеру понадобился специальный помощник для устройства представлений при дворе. Впервые такое поручение получил придворный Генриха VII, и в одном документе, относящемся к 1494 году, упоминается распорядитель увеселений (Master of the Revels).

Он должен был обеспечить все необходимое для придворных празднеств: приобрести материал на пошивку костюмов, организовать пошивку, обеспечить хранение одежды, нанять архитекторов, художников, плотников, портных, провести спектакль и отчитаться в расходах. В данном случае речь шла об отдельном поручении..

Полвека спустя эти заботы были возложены на специального чиновника, за которым сохранилось название распорядителя увеселений[87]. У него появился свой штат,

включавший счетовода и чиновника для поручений. После нескольких смен должность в 1579 году перешла к Эдмунду Тилни, остававшемуся на этом посту тридцать лет, вплоть до 1610 года.

С 1603 года у него появился заместитель сэра Джордж Бак, который затем сменил Тилни и управлял этим ведомством до 1622 года..

Я называю имена этих двух чиновников потому, что на протяжении самого блестящего периода развития английского театра они имели к нему ближайшее отношение.

Если сначала забота распорядителя увеселений состояла в том, чтобы обеспечить двор театральными представлениями, то постепеннфункции его стали более широкими. Он стал распорядителем по делам театра вообще.

Он оформлял лицензии (разрешения) театральных трупп, дававших им право выступать с представлениями. На него же возложили цензуру пьес. Сначала он читал только пьесы, которые предназначались для представлений при дворе. Но поскольку, как мы знаем, было издано распоряжение, чтобы все труппы представляли свои пьесы для проверки, нет ли в них крамолы, это дело перешло в ведомство распорядителя увеселений..

Организация придворных спектаклей требовала огромных расходов, которые производились за счет казны. Все это попадало в руки актеров, музыкантов, художников, портных и прочих участников подготовки и проведения «увеселений». Но кое-что ведомство распорядителя перехватывало у актеров. С них брали деньги за оформление разрешения создать труппу и давать представления.

Организация придворных спектаклей требовала огромных расходов, которые производились за счет казны. Все это попадало в руки актеров, музыкантов, художников, портных и прочих участников подготовки и проведения «увеселений». Но кое-что ведомство распорядителя перехватывало у актеров. С них брали деньги за оформление разрешения создать труппу и давать представления.

Разрешения требовались разные. Кроме главного патента, дававшего труппе право на существование, требовались особые разрешения, например, на представления во время гастролей. Бывали случаи, когда городские власти Лондона запрещали всякие представления, а контора распорядителя увеселений от имени королевы разрешала той или иной труппе выступать со спектаклями.

Каждый раз за это надо было платить. Это же ведомство выдавало разрешения на постройку театральных зданий..

Судя по архивам, распорядитель увеселений был щедрым в выписывании всякого рода документов актерам. Бывали случаи, когда Тилни выручал их из беды. Долгие простои труппы наносили серьезный ущерб ее финансам. Распорядитель устраивал актерам спектакли при дворе или давал разрешение на представления в городе вопреки запрету лорда-мэра..

Распорядителю увеселений Эдмунду Тилни в 1581 году был выдан патент-документ, определявший его права и обязанности, который обнародовали для сведения «всех судей, мэров, шерифов, бейлифов и других чиновных лиц, правителей и подданных». В пространном перечислении его дел специально подчеркивалось его безоговорочное право «разрешать или запрещать по своему усмотрению и разумению любые пьесы в пределах королевства».

Формулировки патента таковы, что в руки Тилни фактически отдавали всю власть над актерами, драматургами и театрами[88]..

В 1589 году был создан цензурный комитет, состоявший из распорядителя увеселений и двух его помощников, одного из которых назначил лорд-мэр, а другого – архиепископ Кентерберийский. Но, по-видимому, Тилни избавился от своих ассистентов, закрепив за собой право единолично решать судьбу пьес. Сохранились два письма лорда-мэра Лондона архиепископу Кентерберийскому от 1592 года, в которых городской голова жалуется, что бессилён препятствовать актерам, имеющим разрешение играть от Тилни, и просит главу церкви оказать воздействие на распорядителя увеселений[89].

Кроме того, некоторым олдерменам было поручено переговорить по этим вопросам с Тилни и, если удастся, всучить ему взятку, лишь бы он решил дело в пользу городских властей..

За каждую новую пьесу, разрешенную им к постановке, и за право играть спектакли распорядитель увеселений получал от театра плату. Из записей антрепренера Ф. Хенсло видно, что плата с течением времени возрастала. Сначала он платил Тилни за такие разрешения 5 шиллингов. В 1592 году за разрешение играть в «Розе» в течение недели Хенсло платил уже 6 шиллингов 8 пенсов, а в 1596 году – 10 шиллингов.

С 1600 года за разрешение давать спектакли в течение недели в театре «Фортуна» уплачивалось 3 фунта стерлингов[90]..

Правители Лондона знали, что Тилни имел доходы от театров, которые шли в его личный кошелек. Запретив представления, он лишался этих доходов, поэтому городские власти готовы были «компенсировать» их.

Расскажем теперь о нескольких пьесах, прошедших цензуру. Первая из них – «Сэр Томас Мор». Она была написана в начале 1590-х годов несколькими авторами. Исследователи полагают, что в создании пьесы участвовали Антони Манди, Генри Четл, Томас Хейвуд, Шекспир и Томас Деккер. Такое мнение основано на том, что рукопись написана несколькими почерками и, что еще важнее, в разной манере[91]..

По-видимому, рукопись прошла несколько этапов: она была подана в цензуру, после замечаний цензора в нее внесли поправки, опять вручили Тилни для рассмотрения, и тот вынес решение.

Цензор обратил внимание на то, что в начале пьесы изображался бунт лондонских ремесленников против их конкурентов – ломбардских мастеров, переселившихся в Англию. Чтобы смягчить эту сцену, Шекспир вписал в нее пространную речь, в которой Томас Мор разясняет ремесленникам вред бунтов, а кроме того, советует лондонцам подумать, какова была бы их судьба, если бы обстоятельства вынудили их отправиться в изгнание и они встретили бы в другой стране такой же враждебный прием..

Но даже после этой поправки Тилни эпизод не понравился, и он настаивал на исключении его из пьесы. В Лондоне шекспировского времени ремесленники боролись против конкуренции мастеров-гугенотов, бежавших из католической Франции. Власти защищали эмигрантов, ибо они пострадали за веру от враждебной Англии католической церкви..

Второе, что не понравилось цензору, это то место пьесы, где Томас Мор отказывается подписать условия, присланные ему королем. Такое неповиновение монаршей воле было актом бунтовщическим. Поскольку Томас Мор изображался героем пьесы, этим он подавал дурной пример. Тилни зачеркнул значительное количество строк этой сцены и на полях указал, что вся она должна быть изменена..

Его окончательная резолюция гласила: «Исключить полностью восстание и его причины; начать с того, как Томас Мор стал мэром, в дальнейшем вставить о его заслугах в бытность шерифом, когда он помог усмирить бунт против ломбардцев, дать это в очень кратком изложении и никак не иначе, в противном случае ответите за это головой.

Э. Тилни»..

Вероятно, драматурги увидели, что эти поправки потребуют переделки всей пьесы, поэтому решили не возиться с ней. Никто больше не прикоснулся к пьесе, и она пролежала в архиве до 1844 года, когда шекспироведы извлекли ее на свет.

В 1595–1596 годах труппа лорда-камергера имела неприятности в связи с постановкой пьесы Шекспира «Ричард II». В ней есть полная драматизма сцена, когда граф Болингброк, восстав против Ричарда II и одержав над ним победу, требует, чтобы король отрекся от престола и передал ему корону.

Цензура сочла эту сцену опасной с политической точки зрения: негоже показывать в театре, как свергают короля. Это тем более не понравилось потому, что широко было распространено мнение, будто Елизавета походила на Ричарда II как правительница, передоверившая государственные дела своим фаворитам[92].

Сцена низложения монарха была сильно сокращена. Но по-видимому, театр счел благоразумным вообще снять пьесу с репертуара. Описанный случай не мог не вызвать особого интереса к данной пьесе. Об этом можно судить по тому, что она была напечатана в 1597 году и дважды переиздавалась в следующем. Ни одна из пьес Шекспира, напечатанная при его жизни, не имела такого количества изданий за два года.

Все три издания вышли с сокращенным текстом сцены низложения Ричарда II. Но и в таком виде пьеса, очевидно, была достаточно интересна для современников, которые, конечно, передавали из уст в уста, что сократил цензор. Не исключено, что сцена осталась в рукописных списках. Во всяком случае, текст ее сохранился, и, когда Елизавета умерла, через пять лет появилось новое издание «Ричарда II».

На титульном листе было специально отмечено, что текст печатается «с добавлением новой сцены в парламенте и низложения короля Ричарда II». С этим добавлением пьеса была еще раз переиздана за год до смерти Шекспира, в 1615 году..

Шекспир, насколько можно судить, отделался легким испугом: никаких последствий эта крамольная сцена ни для него, ни для труппы не имела. Возможно, что лорд-камергер заступился за свою труппу и ее гостояллого драматурга.

Зато Томас Нэш еле спасся, когда труппа лорда Пембрука в 1597 году поставила в театре «Лебедь» его комедию «Собачий остров». Пьеса не сохранилась. О ней известно лишь из официальных документов и рассказов самого Нэша об этом злоключении.

Неизвестный осведомитель донес начальнику тайной полиции Ричарду Топклифу, что в «Лебеде» идет крамольная пьеса «Собачий остров». Тайный совет немедленно приказал снять ее с репертуара и арестовать виновных. Нэш успел бежать в Ярмут, но полиции удалось схватить актера Габриэла Спенсера и драматурга Бена Джонсона, который тоже играл в этой пьесе.

Их посадили в тюрьму[93]..

Нэш утверждал впоследствии, что его «комедия превратилась в трагедию» по вине актеров (и, по-видимому, Бена Джонсона в первую очередь), сделавших какие-то вставки в текст. В пьесе будто бы имелись «неприличные места». Нэш жаловался потом в печати, что стоит вывести на сцене «медведя, волка, лисицу или хамелеона, как какой-нибудь лордик, который совсем не имелся в виду, заявит, что речь идет о нем... А то еще выскочит какой-нибудь молокосос-пасквилянт из юридической корпорации, схватится за тростинку и с уверенностью умозаключит, что под нею подразумевается император России и это может испортить отношения с Россией, если не запретить все памфлеты, в которых упоминается тростник»[94]..

Суть обвинения состоит в том, что «тростник», или «камыш», – по-английски *rush* и произносится «раш», почти так же, как слово «Россия» – «Ращэ» (*Russia*). Э. К. Чемберс, приводя все эти данные, говорит, что пример с императором России и тростником в данном случае придуман Нэшем. На самом деле вероятнее, что имел место дипломатический демарш, связанный с другим выпадом.

В это время Елизавета принимала посла польского короля, что подало повод так сострить по адресу этого монарха: король Польши – *the king of Pole* (произносится «Пол») и столб – *role* (произносится совершенно так же). Назвать короля Польши «столбом» было,

конечно, оскорблением. За это, по-видимому, и пострадал Нэш и в еще большей степени – Джонсон и Спенсер.

Джонсон, быть может, пострадал не зря, он, вероятно, и был автором крамольной остроты..

Шекспир еще раз попал в неприятную историю, когда на него обиделся лорд Кобхем, занимавший высокое положение при дворе. Дело в том, что в пьесе «Генрих IV» (1-я часть) комический толстый рыцарь, трус и пьяница, был назван сэром Джоном Олдкаслом. Такое лицо действительно существовало во времена Генриха IV, но это был достойный человек, протестовавший против деспотизма короля, злоупотреблений церкви, за что и был сожжен на костре.

Олдкасла обвинили во всевозможных грехах и пороках, а Шекспир, не вдаваясь в изучение его биографии, воспользовался именем, чтобы назвать им распутного старого рыцаря..

Оказалось, что Кобхем был одним из потомков Олдкасла. Он заявил решительный протест против оосорбления памяти его предка. Вероятнее всего, что он пожаловался лорду-камергеру. Во всяком случае, цензура приказала Шекспиру изменить имя, что тот незамедлительно выполнил. Мы знаем теперь этот персонаж под именем сэра Джона Фальстафа[95]..

Театр «Куртина» имел неприятности по аналогичному поводу от самой высокой правительственной инстанции. 10 мая 1601 года Тайный совет направил директиву мировым судьям графства Мидлэссекс, на земле которого находился этот театр: «Нам стало известно, что актеры, играющие в «Куртине» в Мурфилде, в своих интерлюдиях показывают почтенных и достойных джентльменов, живущих в наши дни, которых изображают не прямо, но так, что все слушатели догадываются, о ком идет речь.

Это является нарушением всех ранее данных указаний о том, что ни одна пьеса не может быть показана до того, как она прочитана и разрешена, если не содержит ничего предосудительного и неприличного. Соответственно с этим приказываем вам впредь запрещать актерам (кто бы ни был их покровителем), играющим в «Куртине» в Мурфилде, исполнять любую подобную пьесу, а также расследовать, кто написал данную пьесу, и потребовать, чтобы она была представлена вам.

Если вы по своему разумению решите, что она непригодна для публичных представлений, то запретите на будущее представление ее как в частном доме, так и в публичном здании, а если по рассмотрении пьесы установите, что ее содержание вредно и нежелательно, как нас об этом осведомили, то мы уполномачиваем вас арестовать главных виновников с тем, чтобы они ответили перед нами за свой опрометчивый и необдуманный поступок»[96]..

Частные лица нередко жаловались на актеров, если усматривали свое изображение в той или иной пьесе. Такие доносы принимала к рассмотрению Звездная палата (верховный

суд). Ее архивы свидетельствуют о том, что жалобщикам удавалось добиться запрещения некоторых пьес[97].

Политическое наблюдение за драматургией продолжалось и при Иакове I. В 1604 году промах совершила труппа самого короля (бывшая – лорда-камергера), к которой принадлежал Шекспир. Она поставила пьесу о том, как Иаков, еще будучи в Шотландии, королем которой он был до восшествия на английский престол, спасся от заговорщиков, покушавшихся на его жизнь.

Пьеса об этом, названная «Гаури» по имени главаря заговора, не понравилась: не подобало наводить подданных на мысль о возможности покушения на монаршую особу. Ее сняли с постановки[98].

В том же году Бен Джонсон еще раз угодил в тюрьму, на этот раз с драматургом Чепменом. Они написали комедию «Эй, на восток!». Был еще третий соавтор – Марстон, но он ухитрился избежать заключения[99]. Между тем именно он, по-видимому, был главным виновником беды. В пьесе содержались насмешки над шотландским произношением, что было воспринято как выпад против короля.

Эту пьесу имел в виду французский посол Антуан Лефевр де ла Бодери в письме от 8 апреля 1608 года, где отмечал, что актеры изобразили в смешном виде короля Иакова и его шотландских приближенных[100].

Следы работы цензоров видны при сравнении двух изданий этой пьесы, вышедших в 1605 году. Второй выпуск уже не содержит некоторых острот, вызвавших неудовольствие шотландских приближенных короля.

В 1605 году была запрещена пьеса Джона Дэя «Остров дураков», поставленная на сцене «Блекфрайерс» и сыгранная там актерами-мальчиками. В ней под видом жителей Аркадии и Лакедемона изображались англичане и шотландцы. Пьеса содержала политические намеки, которые не прошли незамеченными. Вельможа сэр Эдуард Хоби писал: «Много было разговоров о пьесе в «Блекфрайерс» – "Остров дураков", в которой сверху и донизу все персонажи разделены на две нации.

Насколько мне известно, несколько человек посадили в Брайдуэл [одна из лондонских тюрем. – А. А.]»[101].

Драматург Чепмен своей пьесой «Заговор и трагедия Шарля герцога Бирона, маршала Франции», поставленной в 1608 году детской труппой в театре «Блекфрайерс», подал повод для дипломатического инцидента. Написанная на материале недавних событий во Франции, она сразу привлекла внимание французского посла, который нашел повод обидеться за свою королеву.

«В пьесе изображено, – писал посол в уже цитированном нами письме, – как королева дает пощечину мадемуазель де Вернейль»[102]. Эта последняя была фавориткой короля. Одновременно с донесением посол заявил протест английскому правительству, и цензура

немедленно заработала. Скандал, вызванный постановкой, естественно, усилил интерес к пьесе, и она быстро была напечатана одним предприимчивым издателем.

Но в книге были сделаны значительные цензурные изъятия. Сократили то место, где происходит ссора жены и любовницы короля. Кроме того, цензор, подходя к пьесе со своей точки зрения, нашел в ней места, оскорбительные для достоинства Англии, в эпизоде пребывания героя в этой стране. Здесь он тоже произвел сокращения.

В обращении к читателям автор жаловался, что его «обкорнали».. По-видимому, после этого издали распоряжение «запретить изображение на сцене любого из ныне здравствующих христианских королей»[103].

Строгости были такие, что театры и драматурги надолго закаялись преступать этот запрет, пока в 1624 году Мидлтон в своей пьесе «Шахматная партия» (1624) не совершил нового нарушения. Злободневные мотивы, содержащиеся в ней, привлекли внимание публики. Цензор, предварительно читавший пьесу, разрешил ее к постановке, исходя из того, что она вполне патриотична.

Так оно и было на самом деле, но автор позволил себе выпады против испанцев, и это вызвало протест испанского посла. Вмешался сам Иаков. потребовав от Тайного совета принятия мер. Пьесу сняли с репертуара; театр, игравший ее, закрыли на две недели, и этим все ограничилось[104]..

В правление Карла I распорядителем увеселений и цензором был Генри Херберт. При нем несколько пьес запретили за содержащиеся в них политические намеки. Один любопытный случай Херберт записал в своем дневнике. О пьесе Филиппа Мессинджера «Король и подданный» (1638) было запрошено мнение самого короля.

Карл I разрешил пьесу к постановке, но против одного места написал: «Это слишком дерзко, надо изменить». Вот рассуждение короля из пьесы, исключенное из текста и выписанное Хербертом:.

Что деньги? Средства раздобыть нам просто, —
Мы вас заставим бланки подписать
И выкачаем, сколько нужно.
В Риме Законом цезаря считали то,
Чего мечом своим добились. Жен
И дочерей сенаторов они
Склоняться пред собою заставляли,
Как пред богами...[105]

Можно было бы привести еще несколько примеров, но, думается, уже достаточно ясно, что представляла собой цензура в те времена. Если пуританская буржуазия больше тревожилась о моральном содержании пьес, то правительство следило за политической тенденцией драматургии.

Это, конечно, в значительной мере сковывало драматургов. Но не следует преувеличивать роль ограничений и запретов. Цензура не стала всеобъемлющей. Она преимущественно обращала внимание на политические эпизоды пьес, содержавшие неприкрытые крамольные мысли. Но сюжеты, избиравшиеся драматургами, не подвергались гонениям.

Достаточно обратиться к пьесам Шекспира, чтобы увидеть, насколько относительно были стеснения, налагаемые цензурой. В своих пьесах-хрониках из истории Англии, исторических драмах на античные сюжеты и трагедиях Шекспир высказал много горьких истин о социальной несправедливости, осудил тиранию, произвол властей и пороки монархов..

Однако ни Елизавета, ни правительство Иакова не выказали неудовольствия по этому поводу. Они не страдали болезненной подозрительностью и не считали, что изображение всякого дурного короля непременно подразумевает их. За театром сохранилось право трактовать исторические сюжеты, даже если они имели явный политический характер.

Что же касается критики нравов различных слоев общества, то на это цензура государства не посягала ни в коей мере. Запрещалось только, как мы видели, изображать в предосудительном виде реальных людей..

Таким образом, хотя некоторые ограничения существовали, все же драматургия эпохи Возрождения развивалась в условиях, которые позволили театру выполнить его назначение, как оно было определено Шекспиром в «Гамлете»: «Держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси – ее же облик, а всякому веку и сословию – его подобие и отпечаток»[106]..

Примечания

75 Основные источники для данной главы: Chambers E. K. The Elizabethan Stage. Vol. 1. P. 269–307; Vol. 4. P. 259–344; Gildersleeve V. C. Government Regulation of the Elizabethan Drama. 1908; Thorndike A. H. Shakespeare's Theater. N. Y., 1916. P. 201–243.

76 Chambers E. K. Vol. 4. P. 263.

77 Chambers E. K. Vol. 4. P. 261.

78 Ibid. P. 272.

79 Chambers E. K. Vol. 4. P. 273–274.

80 Ibid. P. 278.

81 См.: Chambers E. K. Vol. 4. P. 299–300.

82 Chambers E. K. Vol. 4. P. 319.

83 Ibid. P. 322.

84 Ibid. P. 322–323.

85 Chambers E. K. Vol. 4. P. 263-264

86 Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. Стр. 541-542

87 См.: Thorndike A. H. Op. cit. P. 207–213; Chambers E. K. Vol. 1. P. 71–105. Vol. 4. P. 135–141; Boas F. S. An Introduction to Tudor Drama. Oxford, 1933. P. 75–82.

88 См.: Chambers E. K. Vol. 4. P. 285–287.

89 См.: Chambers E. K. Vol. 4. P. 307–309.

90 См.: Henslowe's Dairy / Ed. by W. W. Greg. Vol. 2. P. 116–118; Thorndike A. H. Op cit.

91 См.: Pollard A. W., Greg W. W., Wilson J. D., Chambers R. W., Thompson E. M. The Book of Thomas More. L., 1923.

92 См.: King Richard II. Introduction by J. D. Wilson. The New Cambridge Shakespeare, 1939. P. 30–34, 112–114.

93 См.: Harrison G. B. Elizabethan Plays and Players. L., 1940. P. 161–165.

94 Chambers E. K. Vol. 4. P. 455.

95 См.: Adams J. Q. A life of William Shakespeare. Boston, 1923. P. 228 ff.

96 Chambers E. K. Vol. 4. P. 332.

97 См.: Sisson C. J. Lost Plays of Shakespeare's Age. L., 1936.

98 См.: Chambers E. K. Vol. 1. P. 328.

99 См.: Chambers E. K. Vol. 3. P. 254–255.

100 Ibid. P. 257–258.

101 Цит. по кн.: Chambers E. K. Vol. 3. P. 286.

102 Ibid. P. 257.

103 Gildersleeve V. G. Government Regulation of the English Drama. N. Y., 1908. P. 101; Chambers E. K. Vol. 1. P. 326.

104 См.: Bentley G. E. The Jacobean and Caroline Stage. Oxford, 1956. Vol. 4. P. 872–873.
[Перевод мой. – А. А.]

105 Перевод мой. – А. А.

106 «Гамлет» (III, 1), перевод М. Лозинского.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-chetvertaya.htm>

Глава пятая

- Актерские труппы.
- Их краткая история.
- Труппа графа Лейстера.
- Труппа королевы.
- Труппа лорда-адмирала.
- Антрепренер Ф. Хенсло и значение его счетных книг для истории театра.
- Актер Э. Аллен.
- Труппа лорда-камергера. Переименование ее в труппу короля.
- Состав труппы.
- Хроника деятельности труппы в годы участия в ней Шекспира.
- Шекспир как драматург своей труппы.
- Другие драматурги, писавшие для труппы.
- Репертуар труппы Хенсло.
- Неполные данные о репертуаре труппы Шекспира.
- Условия работы профессиональных драматургов.

История театра – это не только история драматургии, но и летопись деятельности тех, кто воплощал пьесы на сцене. Тщательные розыски нескольких поколений исследователей открывают перед нами довольно полную и, во всяком случае, достаточно ясную картину развития театра. Мы не будем рассматривать ее во всех деталях, а ограничимся наиболее существенными фактами, которые раскроют нам характер деятельности основных трупп.

Второе ограничение, принимаемое нами, состоит в том, что мы коснемся данных, относящихся лишь к самой блестящей поре развития театра – ко времени деятельности ближайших предшественников Шекспира и его самого, а также ближайших после него продолжателей великого расцвета драмы и театра[107].

Первая актерская труппа, заслуживающая внимания, – «Королевские исполнители интерлюдий» (Players of the King's Interludes). Она существовала с 1493 по 1573 год и пережила трех королей (Генриха VII, Генриха VIII, Эдуарда VI) и одну королеву (Марию Тюдор). От Марии труппа перешла по наследству к Елизавете, но не пользовалась сначала ее расположением: королева сначала предпочитала спектакли мальчиков-хористов, а затем – взрослых актеров других трупп.

Деятельность этой труппы в начале XVI века относится к периоду, когда еще господствовали жанры моралите и интерлюдий. Можно предположить, что традиция исполнения нравоучительных аллегорий и грубоватых фарсов определила стиль актерского исполнения труппы. Показательно, что труппа состояла из четырех человек.

Четыре пять человек – вот обычно полный состав труппы до середины XVI века и даже несколько позже. В начале второй половины века, как мы знаем, появляется новая драматургия. По-видимому, неуспех труппы объясняется тем, что она не смогла вполне овладеть новыми приемами игры и формой представлений, возникшими в связи с развитием «романтической» драмы 1560-1570-х годов



Лондон начала XVII века. На переднем плане слева – арена для травли медведей, справа – театр «Глобус»

[Гравюра Фишера]

Новая драматургия потребовала новых исполнителей и в некоторых отношениях – новой постановочной техники. Первенство в актерской профессии перешло на время к труппе графа Лейстера. Она возникла вскоре после вступления Елизаветы на престол. Ее патроном был фаворит королевы, что вскоре обеспечило этой труппе наиболее привилегированное положение..

Лейстер выхлопотал для них патент, подписанный самой королевой. Это первый документ такого рода, дошедший до нас, и мы его приведем: «Елизавета, божьей милостью королева Англии и проч. Всем судьям, мэрам, шерифам, бейлифам, главным констеблям, младшим констеблям и остальным чинам и должностным лицам привет.

Да будет вам известно, что, движимые особой милостью, исходя из полученных сведений, своей волей разрешаем и даем право нашим дорогим подданным Джеймзу Бербеджу, Джону Перкину, Джону Лейнему, Уильяму Джонсону и Роберту Уилсону – слугам нашего верного и любезного кузена и советника графа Лейстера – пользоваться, упражняться и заниматься искусством играть комедии, трагедии, интерлюдии, театральные пьесы как те, которые они уже выучили и играли, так и те, которые в дальнейшем выучат и будут играть – для развлечения наших любимых подданных и для нашего развлечения и удовольствия, когда мы сочтем желательным посмотреть их.

Разрешается играть на различных инструментах, на которых они до сих пор играли и будут играть для нашего удовольствия. Комедии, трагедии, интерлюдии и театральные пьесы вместе с их музыкой разрешается показывать, обнародовать, играть и исполнять, как им будет удобно, в любое обозначенное время как в пределах Лондона и его вольностей, так и в пределах вольностей любого нашего города, поселения, поселка и других мест по всему нашему английскому королевству.

Мы желаем и приказываем вам вместе и каждому в отдельности во исполнение нашей воли без помех, препятствий и придинок допускать их играть в означенное время независимо от любых других актов, статуты, прокламаций и распоряжений, изданных до сих пор или после, противоречащих этому. Должно обеспечить, чтобы названные комедии, трагедии, интерлюдии и театральные пьесы были предварительно просмотрены и разрешены распорядителем наших увеселений, а также чтобы их не играли и не показывали в часы молитв или во время большой, всеобщей чумы в названном нашем городе Лондоне.

Дано в нашем присутствии и проч., заверено нами самолично в Уэстминстере 10 мая»[108]. К документу была приложена личная печать королевы..

Обращает на себя внимание то, что патент ликвидировал все прежние запретительные распоряжения. Это относилось преимущественно к постановлениям лондонских властей, которые таким образом парализовались и отменялись. В свете того, что мы уже знаем о цензуре, понятным является указание о предварительном просмотре пьес распорядителем увеселений.

Из этого документа мы узнаем состав труппы. В ней было шесть человек. Из них самый известный – Джеймс Бербедж..

Убедившись, что, несмотря на распоряжение королевы, лондонские власти чинят препятствия выступлениям труппы в городе, Бербедж вступил в соглашение с Джоном Бейнсом, который субсидировал его. На собственные и занятые деньги Бербедж построил свой знаменитый «Театр» – первое постоянное помещение для представлений.

Впоследствии ему пришлось много претерпеть от Бейнса и его наследников, все время притязавших на большую часть доходов от театра. Бербеджи вели себя весьма воинственно и отстаивали свои права на театр как крючкотворством, так и при помощи кулаков. У Джеймза было два сына, Катберт и Ричард, которые помогали ему в таких случаях..

С 1576 по 1583 год труппа графа Лейстера давала представления в «Театре». Кроме того, ей случалось гастролировать по провинциальным городам и участвовать в разных торжественных празднествах.

Хотя о репертуаре труппы сохранились минимальные сведения, немногие названия пьес, исполнявшихся труппой, свидетельствуют о том, что на ее подмостках шли произведения новой драматургии, однако возможно, что кое-какие из старых интерлюдий актеры Лейстера все еще играли.

Труппа распалась в 1583 году, когда по приказу Елизаветы стали формировать ее личную труппу. В нее ушла половина актеров – Лейнем, У. Джонсон и Уилсон. В «Анналах» города Лондона (1915) сообщается: «Комедианты и театральные актеры прежнего времени были бедны и невежественны по сравнению с нынешними. Превратившись в умелых и утонченных актеров, пригодных для разных представлений, они стали на службу разных знатных лордов.

По указанию сэра Франсиса Уолсингема из этих трупп отобрали двенадцать лучших актеров, которых привели к присяге как слуг королевы, назначив им жалованье и выдав ливреи слуг личных покоев королевы»[109]..

Обратим внимание: состав труппы возрос вдвое по сравнению с труппой графа Лейстера и втрое по сравнению с труппами исполнителей интерлюдий в начале царствования Елизаветы. Известны имена всех актеров. Из них, кроме упомянутых ранее, заслуживают быть названными Ричард Тарлтон и Джон Синджер, оба – прославленные комики того времени.

Основная деятельность труппы протекала не при дворе, где они за семь лет выступали всего двадцать один раз, а в городе. Актеры получили от лондонских властей разрешение играть во дворах гостиниц «Колокол» и «Бык». Кроме того, труппа играла некоторое время в «Куртине»..



Страницы счетной книги театрального антрепренера Филиппа Хенсло

[Конец XVII века]

Благодаря тому что в ней были собраны лучшие актеры, труппа на время затмила все остальные. Особенно большим успехом пользовался Тарлтон, личный шут королевы, самый прославленный комик 1580-х годов. О нем слагали легенды и, как водится в таких случаях, ему приписывали даже те анекдоты и остроты, которых он не сочинял.

Сохранился портрет, на котором он изображен играющим на дуде и бьющим в барабан (см. с. 204)..

Тарлтон умер в 1588 году, и с этого началось падение популярности труппы. Она еще просуществовала несколько лет, но при дворе и у городской публики появились новые любимцы.

На рубеже нового десятилетия стала выдвигаться на первое место труппа лорда-адмирала. Ее покровителем был лорд Чарлз Хоуард, командовавший английским флотом в борьбе против испанской Непобедимой армады. Труппа возникла еще во второй половине 1570-х годов и называлась тогда труппой лорда Хоуарда. Когда в 1585 году он получил звание главного адмирала, труппа стала именоваться его новым титулом.

Труппа сыграла выдающуюся роль в истории английского театра эпохи Возрождения..

Она была связана с театральным антрепренером Филиппом Хенсло. Делец, занимавшийся всякого рода коммерцией, включая ростовщичество, он увидел, что театральное дело

имеет большие перспективы, и стал вкладывать в него значительные капиталы, одновременно продолжая заниматься и своими обычными махинациями.

Он построил на правом берегу Темзы театр «Роза» (1587), некоторое время ему принадлежал театр «Ньюингтон-Батс» (1594), затем по образцу «Глобуса» построил «Фортуну» (1600) и перестроил арену для травли медведей, превратив ее в театр «Надежда» (1614)..

Уже одно количество театральных зданий, созданных им, свидетельствует о большой роли, которая принадлежала ему в делах лондонского театра эпохи расцвета.

Для историков театра огромное значение имеют счетные книги, в которых он записывал свои расходы и доходы. Их сохранил актер Аллен, ставший его компаньоном. Эти документы – ценнейший источник различных сведений об организации театрального дела в Англии шекспировской эпохи. Так как деловые записи труппы Шекспира не сохранились, о различных деталях приходится судить, опираясь на то, как те или иные дела велись Филиппом Хенсло.

Его записи помогают и в решении чисто театральных вопросов; сохранился перечень костюмов, реквизита и декораций, составленный Хенсло[110]..

Это был делец не хуже и не лучше других. Свой театр он вел на основе строгого расчета. Но каковы бы ни были его личные качества, Хенсло – одна из виднейших фигур истории театра данной эпохи.

Хенсло поддерживал постоянные связи с труппой лорда-адмирала. Он ее субсидировал, сдавал ей свои театральные помещения, покупал и заказывал для нее пьесы. В этом деле Хенсло, по-видимому, не очень разбирался и руководствовался советами актеров труппы. Сохранилось несколько писем актеров, просивших его оплатить пьесы.

В 1599 году актер Роберт Шоу пишет ему: «Мистер Хенсло, мы прослушали их рукопись [речь идет о коллективном сочинении– второй части пьесы «Генри Ричмонд». – А. А.], и она нам понравилась. Цена – 8 фунтов, каковые прошу вас уплатить сейчас мистеру Уилсону согласно нашему обещанию»[111]. В следующем году тот же Шоу просит об окончательном расчете за «рукопись под названием «Прекрасная Констанция из Рима»[112].

В 1601 году Семюэл Раули пишет: «Мистер Хенсло, я прослушал пять страниц пьесы «Завоевание обеих Индий» и не сомневаюсь, что это будет очень хорошая пьеса. Поэтому прошу вас заплатить им 40 шиллингов аванса и взять себе эти страницы, а они обещают накануне Пасхи закончить остальное»[113]..



Эдуард Аллен, главный актер труппы лорда-адмирала

[Неизвестный художник. 1600-е годы]

Хенсло внимал этим советам, и в его счетных книгах имеются записи, что он платил драматургам согласно указаниям актеров. То обстоятельство, что актеры обращались к нему с письмами, свидетельствует – контора Хенсло не была в его театрах; очевидно, он вел свои дела дома и лишь время от времени заглядывал в «Розу» или «Фортуну»..

Он мог быть спокоен: в труппе у него существовало доверенное лицо – Эдуард Аллен (1566–1621). Один из историков XVII века Т. Фуллер сообщает, что Аллен «был воспитан для того, чтобы стать актером»[114]. В 1583 году его имя встречается в списке труппы лорда Вустера. Вскоре после этого он вступил в труппу лорда-адмирала, где занял положение актера на роли героев.

Он завоевал большую популярность..

Свое положение в труппе Аллен закрепил тем, что в 1592 году женился на падчерице Хенсло. С этого времени он становится участником всех театральных предприятий Хенсло. Ему принадлежала доля во владении «Фортуной» и «Надеждой». Разбогатев на свои актерские заработки и доходы от средств, вложенных в театральные здания, Аллен приобрел большие земельные участки.

Он купил поместье в Дуличе, куда переселился, оставив сцену. Здесь он на свои средства основал колледж, которому завещал свои картины, библиотеку и архив. В Дуличе и сохранились бесценные записи Хенсло[115]..

Благодаря финансовой поддержке Хенсло труппа лорда-адмирала преодолела всевозможные невзгоды, выпадавшие на ее долю из-за преследований лондонских властей и перерывов в работе, вызываемых эпидемиями чумы. Когда Иаков I стал прикреплять

труппы к членам королевской семьи, старое наименование было заменено и актеры стали числиться «слугами принца Генри», который был наследником престола.

В 1612 году наследный принц умер, и труппу опять переименовали. Ее патроном стал зять короля, Баварский электор..

В 1616 году умер Хенсло. Аллен сохранил все имущественные права, но, отойдя от дел, сдавал театры труппе, члены которой сами распоряжались всеми делами. Когда в 1621 году «Фортуна» сгорела, Аллен на свои средства построил новое здание, сохранив старое название.



Ричард Бербедрж, главный актер труппы лорда-камергера

[Автопортрет (?) Начало XVII века]

Значение труппы лорда-адмирала состояло в том, что она ввела на театральные подмостки многие пьесы, которые произвели переворот в драме и открыли пору ее высшего расцвета. Она сыграла в конце XVI века «Тамерлана» Марло и ряд других пьес нового типа. Впоследствии для нее писали Бен Джонсон, Чепмен, Дрейтон, Деккер, Хейвуд и некоторые другие современники Шекспира.

Пьесы самого Шекспира в этой труппе не шли, так как он в ней не состоял. Но в «Розе» Хенсло одно время играла труппа лорда Стренджа, к которой Шекспир принадлежал в первые годы работы для театра. Поэтому в счетных книгах Хенсло встречается упоминание выручки, полученной им за представления таких ранних пьес Шекспира, как «Генрих VI» (1-я часть, 1592) и «Тит Андроник» (1594)..

В 1594 году, когда после длительного перерыва, вызванного страшной эпидемией чумы, в Лондоне возобновилась театральная деятельность, появилась смешанная компания актеров, составленная из членов разных трупп – лорда Стренджа и графа Дарби. Они

образовали новое актерское товарищество и заручились покровительством лорда-камергера.

Труппа с таким названием существовала уже за несколько десятилетий до этого. Менялись ее покровители и участники, поэтому новый коллектив, названный по имени лорда-камергера, не имел никаких связей с прежней труппой того же наименования..

Здания для представлений у труппы не было, и она обратилась к Хенсло с просьбой принять ее под свою опеку, то есть субсидировать и предоставить помещение. Труппа лорда-адмирала, которая была связана с Хенсло, играла в это время в помещении «Ньюингтон-Батс» на правом берегу Темзы. Хенсло предложил новой труппе играть в том же театре..

Соседство двух трупп длилось совсем недолго. Они разошлись по двум причинам. Труппа лорда-адмирала представляла собой спаянный коллектив, возглавляемый лучшим актером на роли трагических героев Эдуардом Алленом. У труппы лорда-камергера был свой актер – Ричард Бербеж. Видимо, работать под одной крышей они не могли.

С другой стороны, новой труппе не могла понравиться финансовая кабала, в которой держал актеров Хенсло (об этом мы дальше расскажем более подробно)..

Труппа лорда-камергера ушла от Хенсло и начала самостоятельное существование. Ее значение в истории театра определяется тем, что в ней состоял Шекспир, который для труппы был важен не столько как актер, сколько как драматург. Он создал репертуар, выдвинувший этот театр на первое место. После недолгого периода соперничества со «слугами лорда-адмирала» «слуги лорда-камергера» взяли верх.

Во всяком случае их чаще приглашали играть при дворе. Вероятно, немало значило то, что их покровитель, лорд-камергер, ведал королевскими увеселениями. В последние годы правления Елизаветы, с 1594 по 1603 год, труппа лорда Елизаветы, с 1594 по 1603 год, труппа лорда-камергера выступала при дворе тридцать два раза, а труппа лорда-адмирала— двадцать раз[116]..



Уильям Кемп, главный комик и танцор в труппе Шекспира в 1590-е годы

[Гравюра. 1600 год]

Но одним покровительством лорда-камергера этого ни в коем случае нельзя объяснить. Когда в 1603 году происходило переименование труппы, она стала труппой самого короля. Общее мнение считало ее лучшим театральным коллективом Лондона. При Иакове, с 1603 по 1621 год, труппа короля дала при дворе сто семьдесят семь представлений, а труппа принца Генри (бывшая лорда-адмирала) – сорок семь спектаклей[117]..

Успех труппы объясняется не только тем, что у нее был лучший драматург, но и великолепным составом актеров.

Лучшим из них был Ричард Бербедж (1568–1619). Сын строителя первого постоянного театра в Лондоне, он вырос в актерской среде и рано начал играть на сцене. У него были прекрасные актерские данные, быстро развившиеся и усовершенствовавшиеся благодаря сотрудничеству с Шекспиром, который писал для него роли.

Мы еще вернемся к Бербеджу, когда будем говорить об актерском искусстве эпохи..

Если Бербедж был главным трагическим актером, то первым комиком труппы был Уильям Кемп, которого считали самым значительным из преемников Тарлтона. Он сыграл много шутовских ролей в комедиях Шекспира. Документально засвидетельствовано, что он играл слугу Питера в «Ромео и Джульетте» и констебля Кизила в «Много шума из ничего».

Кемп был певцом, танцором и славился мастерским исполнением моррисовой пляски. Как он сам шутил, в 1599 году он «вытанцевался» из труппы[118]. В следующем году Кемп предпринял беспрецедентное дело, протанцевав в течение целого месяца путь от Лондона до

Норича – около 180 километров. После этого он отправился на континент и «проплясал через Альпы».

По возвращении в Англию Кемп опять играл на сцене, но в труппе Бербеджа-Шекспира больше не работал..



Актер-комик Роберт Армии. Гравюра с титульного листа его пьесы

[Издание 1609 года]

Главным комиком труппы после Кемпа стал Роберт Армии. Его комизм был более тонким, чем у Кемпа, воспитанного в фарсовых традициях. Характер игры Армина можно представить, если вспомнить, что для него написаны роли Фесте в «Двенадцатой ночи» и шута в «Короле Лире».

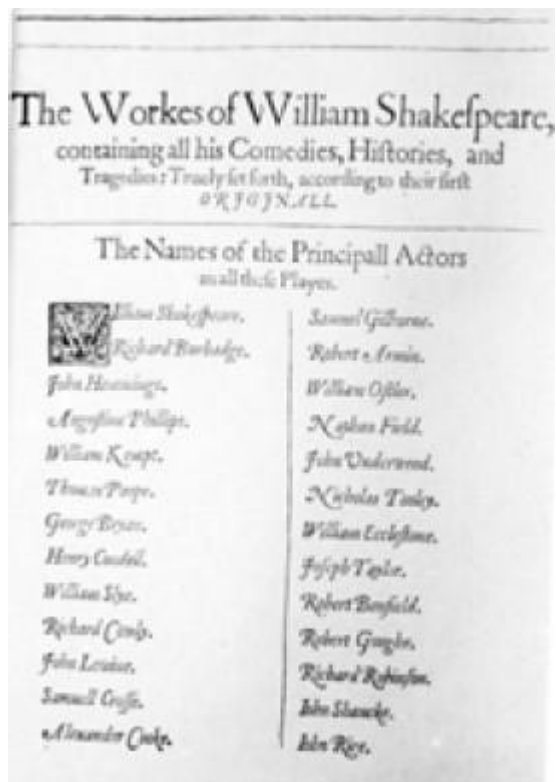
В первом издании собрания пьес Шекспира в 1623 году был напечатан список «главных актеров, игравших в этих пьесах». В нем перечислены участники представлений пьес Шекспира с 1594 по 1620-е годы, то есть более чем за четверть века. Естественно, этот список отражал не одновременное их участие в спектаклях.

В него вошли имена по меньшей мере трех поколений актеров, состоявших пайщиками актерского товарищества. Список не включал актеров, работавших по найму..

Анализ, произведенный Э. К. Чемберсом[119], позволяет определить состав труппы по периодам. Мы ограничимся делением на три периода. В скобках указывается время вступления в труппу.

1594–1603	1604–1612	1613–1623
Уильям Шекспир (1594)	Уильям Шекспир	Ричард Бербедек (до 1619)
Ричард Бербедек (1594)	Ричард Бербедек	Джон Хеминг (до 1630)
Джон Хеминг (1594)	Джон Хеминг	Роберт Армин (до 1615)
Огастин Филиппс (1594)	Огастин Филиппс (до 1605)	Джон Лоуин (до 1642)
Уильям Кемп (1594; ушел из труппы в 1599)	Ричард Каули	Генри Кондел (до 1627)
Томас Поп (1594)	Уильям Слай (до 1608)	Николас Тули (до 1623)
Джордж Брайан (1594; ушел из труппы в 1598)	Роберт Армин	Джон Андервуд (до 1624)
Ричард Каули (1594)	Генри Кондел (1600)	Роберт Гоу (до 1621)
Уильям Слай (1594)	Джон Лоуин (1604)	Роберт Бенфилд (1614)
Роберт Армин (1599)	Семюэл Кросс (1604; до 1605)	Джон Шенк (1615)
	Александр Кук (1604)	Натан Филд (1616)
	Семюэл Гилберн (1605)	Джозеф Тейлор (1619)
	Николас Тули (1605)	Ричард Робинсон (1619)
	Уильям Остлер (1608)	Джон Райс (1620)
	Джон Андервуд (1608)	
	Роберт Гоу (1611)	
	Лоренс Флетчер (1603; пробыл в труппе не больше года)	

Первый период охватывает деятельность труппы лорда-камергера от ее основания в 1594 году до смерти Елизаветы. Второй период начинается с того времени, когда труппа стала королевской. Мы исчисляем этот период до ухода Шекспира из театра, происшедшего около 1612–1613 годов. Следующее десятилетие – послешекспировское время..



Список актеров труппы слуг короля, приведенный в фолио 1623 года

Некоторые из актеров, названных в третьей колонке, продолжали играть на сцене и в дальнейшем, вплоть до закрытия театра в 1642 году.

До 1603 года главных актеров в труппе было восемь. С 1604 года число их возросло до двенадцати. Кроме них труппа с самого начала своего существования прибегала к помощи наемных актеров. В данные списки не попали и актеры-мальчики, исполнявшие женские роли. Они становились полноправными членами труппы, когда, повзрослев, переходили на мужские роли.

Об этих актерах будет сказано в одиннадцатой главе..

Перейдем теперь к краткой истории труппы и отметим главные моменты в ее судьбе. Поскольку о репертуаре речь пойдет особо, здесь мы отметим лишь премьеры, которые представляются наиболее существенными с точки зрения истории драмы [120]

1594 Основание труппы. Ее помещение – «Театр» Дж. Бербеда. 1595 «Ромео и Джульетта». 1596 26 июня умирает лорд-камергер. Патроном труппы становится его сын, и актеров труппы официально называют «слугами лорда Хенсдона». По требованию владельца участка «Театр» закрывается. Спектакли переносятся в городские гостиницы, а затем в театры «Лебедь» и «Куртина».

1597 17 марта лорд Хенсдон получает звание лорда-камергера, и труппе снова дают прежнее официальное наименование. Играет в «Куртине». Постановка «Генриха IV». Тайный совет ограничивает количество трупп в Лондоне двумя: труппами лорда-камергера и лорда-адмирала. 1598 По-прежнему играет в «Куртине» и других временных помещениях.

1597 17 марта лорд Хенсдон получает звание лорда-камергера, и труппе снова дают прежнее официальное наименование. Играет в «Куртине». Постановка «Генриха IV». Тайный совет ограничивает количество трупп в Лондоне двумя: труппами лорда-камергера и лорда-адмирала. 1598 По-прежнему играет в «Куртине» и других временных помещениях. Премьера комедии Бена Джонсона «Всяк в своем нраве». 1599 Открытие театра «Глобус». Уход комика Кемпа из труппы и замена его Робертом Армином. 1600 Поставлена последняя веселая комедия Шекспира – «Двенадцатая ночь». 1601 7 февраля по заказу приближенных графа Эссекса труппа возобновляет старую пьесу Шекспира «Ричард II». На другой день Эссекс пытается сделать с Елизаветой то, что лорды сделали с Ричардом II, – свергнуть с престола. Эссекс терпит поражение, его приговаривают к казни за государственную измену. Представителя труппы лорда-камергера Огастина Филиппса вызывают в верховный суд для показаний о крамольном спектакле. Актеры избегают наказания. Премьера «Гамлета». 1603 24 марта умирает Елизавета. 19 мая труппа получает новый патент и становится труппой нового короля Иакова I. Первым в патенте назван актер Лоренс Флетчер, который в бытность Иакова шотландским королем возглавлял его труппу. Король привез в Англию своего любимца, намеревался поставить его во главе новой труппы, но Флетчер там не прижился и вскоре покинул ее. Эпидемия чумы в Лондоне вызвала прекращение спектаклей. Труппа гастролирует по провинции. Выступает в поместье графа Пембрука перед новым королем. В этом году, по-видимому, происходят последние выступления Шекспира на сцене в качестве актера. После этой даты его имя в списках исполнителей больше не встречается.

Эпидемия чумы в Лондоне вызвала прекращение спектаклей. Труппа гастролирует по провинции. Выступает в поместье графа Пембрука перед новым королем. В этом году, по-видимому, происходят последние выступления Шекспира на сцене в качестве актера. После этой даты его имя в списках исполнителей больше не встречается. 1604 В начале года, а затем во время зимних праздников в сезон 1604/05 года состоялись новые выступления при дворе короля. Летом труппа участвовала в коронации Иакова I, состоявшейся после прекращения чумы, когда возобновились и публичные спектакли в Лондоне. Премьера «Отелло». 1605 В мае умирает один из главных пайщиков товарищества актеров Огастин Филиппе. Премьера «Короля Лира». 1606 Премьера «Макбета». В июле состоялись придворные спектакли в честь прибывшего с визитом датского короля, зимой – новые выступления при дворе, где был показан в числе других пьес «Король Лир». 1607 Премьера «Антония и Клеопатры». 1608 Труппа приобретает второе здание для представлений – помещение бывшего монастыря «Блекфрайерс». Новая эпидемия чумы во второй половине года вынуждает прекратить спектакли в Лондоне. Тем не менее на Рождество труппа была приглашена играть при дворе, где дала двенадцать спектаклей. 1609 Продолжающаяся эпидемия вынуждает труппу гастролировать по провинции. В конце года спектакли в столице возобновляются, труппа играет в «Глобусе», «Блекфрайерс» и при дворе. Труппа привлекает для постоянной работы в театре

драматургов Франсиса Бомонта и Джона Флетчера. Премьера написанной ими трагикомедии «Филастр». 1610 Кроме обычных спектаклей на своих двух сценах, труппа выступала во время зимних праздников при дворе, где дала пятнадцать представлений. 1611 Премьера «Бури».

Труппа привлекает для постоянной работы в театре драматургов Франсиса Бомонта и Джона Флетчера. Премьера написанной ими трагикомедии «Филастр». 1610 Кроме обычных спектаклей на своих двух сценах, труппа выступала во время зимних праздников при дворе, где дала пятнадцать представлений. 1611 Премьера «Бури». Астролог Саймон Форман записал в своем дневнике, что смотрел в «Глобусе» спектакли «Макбет», «Цимбелин» и «Зимняя сказка». С октября состоялось несколько спектаклей при дворе. 1612 На празднествах по случаю бракосочетания дочери короля принцессы Елизаветы и Баварского электора труппа двадцать раз играла при дворе. Шекспир покидает Лондон и возвращается в Стратфорд. 1613 29 июня во время премьеры последней пьесы Шекспира «Генрих VIII» (возможно, написанной при участии Флетчера) вспыхнул пожар, и театр «Глобус» сгорел дотла. Труппа продолжала играть в «Блекфрайерс», а также выступала при дворе короля. 1614 Построено новое, еще более великолепное здание театра «Глобус», в котором возобновились спектакли. 1616 В марте умирает Франсис Бомонт, в апреле – Шекспир. 1619 13 марта умирает Ричард Бербедж. Труппа получает новый патент от короля. 1625 В августе умирает главный драматург труппы после Шекспира – Джон Флетчер. 1642 В связи с закрытием по постановлению парламента всех театров труппа прекращает существование.

1616 В марте умирает Франсис Бомонт, в апреле – Шекспир. 1619 13 марта умирает Ричард Бербедж. Труппа получает новый патент от короля. 1625 В августе умирает главный драматург труппы после Шекспира – Джон Флетчер. 1642 В связи с закрытием по постановлению парламента всех театров труппа прекращает существование.

Забота о репертуаре труппы лежала на Шекспире. За восемнадцать лет работы в труппе (1594–1612) он написал тридцать пьес. Из них две – «Троил и Крессида» и «Тимон Афинский», по-видимому, на сцене не пошли, зато в репертуар труппы лорда-камергера вошли некоторые из пьес Шекспира, созданные им до вступления в эту труппу, – «Ричард III», «Тит Андроник», «Комедия ошибок» и «Укрощение строптивой»..

Всего Шекспиром было написано тридцать семь пьес. Из них тридцать две несомненно исполнялись его труппой. Среди этих пьес, если распределить их по видам, было семь пьес-хроник из истории Англии, девять трагедий, двенадцать комедий, четыре трагикомедии[121].



Франсис Бомонт

Шекспир мог дать труппе в один сезон две новые пьесы. Случалось, что на один год приходилось по три шекспировских премьеры. В 1594/95 году, когда труппа лорда-камергера начинала свою деятельность, были впервые поставлены «Два веронца», «Бесплодные усилия любви» и «Ромео и Джульетта». Такое же напряжение сил потребовалась от Шекспира, когда вступил в строй «Глобус».

Для открытия театра Шекспир написал тоже три пьесы: «Юлий Цезарь», «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь». Любопытно, что в обоих случаях это две комедии и одна трагедия. Видимо, комедии легче давались Шекспиру..

Но составлять репертуар труппы только из своих пьес было не по силам даже такому работоспособному драматургу, как Шекспир. Он привлекал для работы в театре других авторов привлекал для работы в театре других авторов. Так, известно, что он заметил Бена Джонсона в самом начале его карьеры и принял к постановке его пьесу. Предание гласит: кто-то из труппы смотрел эту пьесу в отсутствие Шекспира и отверг ее.

Но рукопись попала на глаза Шекспиру, и он нашел ее достаточно интересной. В труппе Бербеда-Шекспира состоялись постановки следующих пьес Бена Джонсона: комедий «Каждый в своем нраве» (1598), «Каждый вне себя» (1599), трагедии «Сеян» (1603), комедий «Вольпоне» (1605), «Алхимик» (1610), трагедии «Катилина» (1611), комедии «Дьявол остался в дураках» (1616)..

Участие Бена Джонсона в работе этой труппы не было регулярным. Как подметил Т. У. Болдуин, «датировка пьес показывает, что шекспировская труппа всегда была для Джонсона гаванью, в которой он находил для себя прибежище во время бурь»[122].



Джон Флетчер

Как отмечено выше, когда Шекспир стал отходить от дел труппы, его место заняли Ф. Бомонт и Дж. Флетчер. Они писали для этой труппы вместе, пока Бомонт не скончался в 1616 году. Флетчер иногда писал один, но вскоре он нашел другого соавтора – Филиппа Мессинджера. Полное собрание пьес Бомонта и Флетчера включает пятьдесят два драматических произведения, написанных на протяжении восемнадцати лет (1607–1625).

Из них Бомонт единолично написал одну пьесу (до начала сотрудничества с Флетчером), вместе они создали с 1609 по 1616 год тринадцать пьес, без соавторов Флетчер сочинил семнадцать пьес, в сотрудничестве с Мессинджером и другими – около двадцати пьес. Две-три драмы, попавшие в полное собрание сочинений Бомонта и Флетчера, совсем не принадлежали им, а были написаны Мессинджером в сотрудничестве с другими..

В начале XVII века для труппы короля писали В начале XVII века для труппы короля писали Сирил Тернер, автор замечательных пьес «Трагедия мстителя» (1616), «Трагедия атеиста» (1609). «Герцогиня Мальфи» Джона Вебстера впервые была поставлена на сцене «Глобуса» после возведения в 1614 году нового здания.

К сожалению, сохранившихся данных недостаточно, чтобы составить полное представление о репертуаре труппы Бербеда-Шекспира. Поэтому мы обратимся теперь к архиву Хенсло. Владелец театра «Роза» подсчитывал в своем дневнике доходы, которые получал с каждого представления. Он записывал дату спектакля, название пьесы и выручку.

Если пьеса была новой, то премьеру Хенсло помечал буквами ne, что могло означать сокращенно либо просто new – новая, либо new enterlude – новая интерлюдия. Вот типичная запись Хенсло, относящаяся ко времени, когда в его театре играла труппа лорда Стренджа, к которой принадлежал молодой Шекспир. Примечания в скобках мои..

«Во имя Господа Бога аминь. 1591 года, начиная с 19 февраля, слуги лорда Стренджа за 1591:

Февраль 19 Монах Бэкон [Р. Грин] 20 Муломурко [«Битва при Альказаре», Р. Пиль] 21 Орландо [«Неистовый Роланд», Р. Грин] 23 Испанская комедия Дон Горацио 24 Сэр Джон МанDEVиль 25 Гарри из Корнуола 26 Мальтийский еврей [К. Марло] 28 Хлорис и Оргасто 29 Муллумулуко [«Битва при Альказаре», Р. Пиль] Март 1 Папа Иоанна 2 Макиавель 3 Гарри VI [«Генрих VI», 1-я часть, У. Шекспир] 4 Бендо и Рикардо 6 Четыре пьесы в одной 7 Гарри VI [«Генрих VI», 1-я часть, У. Шекспир] 8 Зерцало [«Зерцало для Лондона», Р. Грин и Т. Лодж] 9 Зенобия 10 Мальтийский еврей [К. Марло] 11 Гарри VI [«Генрих VI», 1-я часть, У. Шекспир] 13 Комедия Дон Горацио 14 Иеронимо [«Испанская трагедия», Т. Кид] 16 Гарри [Неясно: «Генрих VI» или «Гарри из Корнуола»] 17 Муло Муллоко [«Битва при Альказаре», Р. Пиль] 18 Мальтийский еврей [К. Марло] 20 Иеронимо [«Испанская трагедия», Т. Кид] 21 Константин 22 Иерусалим 23 Гарри из Корнуола 25 Монах Бэкон [Р. Грин] 27 Зерцало [«Зерцало для Лондона», Р. Грин и Т. Лодж] 28 Гарри VI [«Генрих VI», 1-я часть, У. Шекспир] 29 Муломулокко [«Битва при Альказаре», Р. Пиль] 30 Дон Горацио 31 Иеронимо [«Испанская трагедия», Т. Кид]»[123].

Лодж] 28 Гарри VI [«Генрих VI», 1-я часть, У. Шекспир] 29 Муломулокко [«Битва при Альказаре», Р. Пиль] 30 Дон Горацио 31 Иеронимо [«Испанская трагедия», Т. Кид]»[123].

Некоторые из пьес, упоминаемых Хенсло, не дошли. Другим он дает названия условные. Орфография записей меняется. Я сохранил все варианты названия «Битвы при Альказаре», которые встречаются в этом списке Хенсло. «Испанская комедия дон Горацио», может быть, первая часть «Испанской трагедии» Кида, в которой изображаются предшествующие события.

На это предположение наводит то обстоятельство, что дважды они игрались подряд – 13 и 14, 30 и 31 марта..

Проанализируем теперь репертуар. За девять дней февраля и двадцать пять дней марта, то есть всего за тридцать четыре дня, сыграно девятнадцать пьес. Из них «Битва при Альказаре», «Мальтийский еврей», «Дон Горацио», «Испанская трагедия» шли по три раза, «Генрих VI» – новая пьеса – четыре или пять раз (см.

16 марта), некоторые пьесы шли по два раза, а другие – по одному..

Зрителям предоставлялся большой и разнообразный выбор. В течение недели ни одна пьеса не шла два раза, за исключением «Генриха VI», который между 3 и 11 марта был показан три раза, так как являлся новинкой.

Обратимся теперь к данным, характеризующим репертуар на протяжении более длительного времени. Они свидетельствуют, что с годами репертуар все более обогащался и спрос на новые пьесы содействовал большому количественному росту драматургии. Американский театровед Б. Бекерман произвел подсчеты данных, содержащихся в

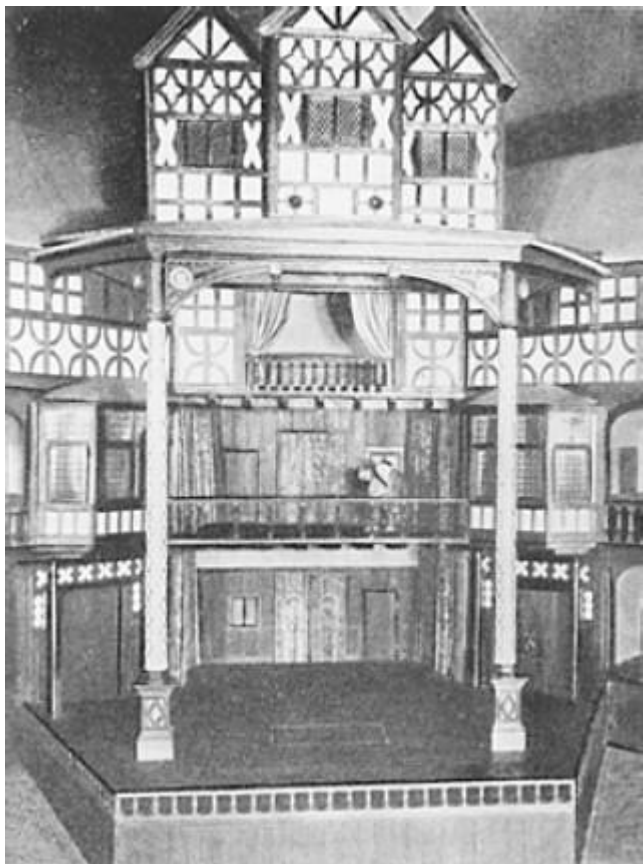
дневнике Хенсло, и на основе этого сделал ряд интересных наблюдений в отношении сезона, длившегося с 25 августа 1595 года по 28 февраля 1596 года, то есть за полгода.

Результаты его вычислений можно свести в нижеследующую таблицу[124]..

Репертуар	Количество названий	Число представлений	% по отношению ко всему репертуару
Всего сыграно	30	15	100
<i>Из них:</i>			
Новые пьесы	14	78	58
Пьесы, сохранившиеся с прошлого сезона	8	46	30,7
Пьесы, остающиеся в репертуаре дольше одного года	7	12	8
Старая пьеса, возобновленная после перерыва («Мальтийский еврей» Марло)	1	5	3,3

Цифры данного сезона довольно показательны для репертуарной практики английского театра эпохи Возрождения. Э. К. Чемберс подсчитал по дневнику Хенсло, что в 1597–1598 годы его труппа поставила семнадцать пьес, в 1598–1599 годы – двадцать одну, в 1599–1600 состоялось двадцать премьер, но, правда, в следующие годы количество новых пьес было меньшим.

На то были особые причины. В целом же можно считать, что в среднем за сезон театр ставил от пятнадцати до двадцати новых пьес[125]..



Театр «Глобус»

[Модель реконструкции Дж. Крэнфорда Адамса]

Частое обновление репертуара объяснялось тем, что количество зрителей в английской столице было по нашим масштабам небольшим. В дальнейшем мы будем отдельно говорить о публике. Здесь же ограничимся констатацией, что нормальные сборы требовали постоянного обновления репертуара в масштабах, превышающих нынешний уровень примерно в два раза..

Приведенные данные относятся к труппе лорда-адмирала. К сожалению, не сохранилось записей, которые столь же точно рассказали бы о репертуаре в труппе лорда-камергера. Но можно не сомневаться, что труппа Шекспира имела не менее богатый репертуар, чем труппа лорда-менее богатый репертуар, чем труппа лорда-адмирала. Иначе и быть не могло. Многочисленные данные свидетельствуют, что на протяжении 1590-х годов труппа Шекспира заняла первое положение среди лондонских театров.

Она достигла этого не только тем, что у нее были лучший драматург и некоторые из лучших актеров того времени. Труппа имела возможность обновлять репертуар не менее часто, чем «слуги лорда-адмирала». Конечно, на одних пьесах Шекспира репертуар не держался. Мы даже не можем быть уверены в том, что его пьесы всегда были самыми «кассовыми».

О некоторых из них мы знаем, что они имели большой успех. Но не обязательно все одинаково пришлись публике по вкусу..

В репертуаре было много пьес, которые не сохранились. Это естественное явление в театре. Каждая эпоха оставляет после себя небольшое количество шедевров, тогда как основная масса репертуара предается забвению. Так это происходит теперь, так было и в эпоху Шекспира. Пьесы, более или менее высоко оцененные современниками, попали в печать.

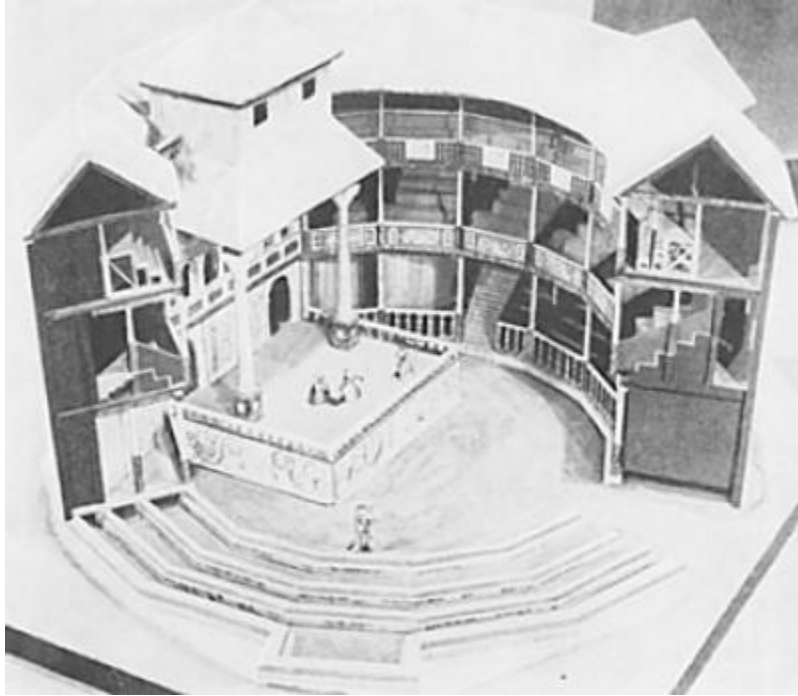
Судя по многочисленным литературным свидетельствам, ни один шедевр драмы того времени не пропал для нас, хотя сохранившиеся тексты подчас не во всех отношениях удовлетворительны..

Что мы имеем дело с очень неполными данными, лучше всего иллюстрируется такими фактами. В 1599 году «Глобус» предложил своим зрителям семь новых спектаклей, а в 1604 году – пять. Если вспомнить, что соперничающая труппа давала за сезон от четырнадцати до двадцати одной новой пьесы, то, надо полагать, труппа лорда-камергера старалась не отставать от нее.

В репертуаре «Глобуса» должно было быть не меньше новинок. Когда зимой 1604/05 года труппу лорда-камергера пригласили играть при дворе, за одиннадцать дней она сыграла десять пьес. Одна из них по желанию короля была показана дважды («Венецианский купец»), остальные – «Отелло», «Мера за меру», «Виндзорские насмешницы», «Комедия ошибок», «Бесплодные усилия любви», «Генрих V», «Каждый в своем нраве», «Каждый вне себя», «Испанская месса» [?] – представлены каждая по одному разу.

Из этих десяти пьес две были новыми – «Отелло» и «Мера за меру»[См.: Chambers E. K. William Shakespeare. Vol. 2. P. 331–332.]..

Можно не сомневаться, что труппа Шекспира ненамного уступала труппе лорда-адмирала в смысле числа и разнообразия пьес, имевшихся в ее репертуаре.



Модель театра «Глобус»

[Реконструкция Р. Саутерна]

Сколько времени держалась в репертуаре одна пьеса, зависело, естественно, от ее успеха у публики. Установлено, что даже лучшие пьесы за время жизни Шекспира на сцене шли не больше тридцати-сорока раз. Но такая длительная сценическая жизнь была лишь у немногих произведений. По-видимому, к числу их относились некоторые трагедии Марло («Тамерлан», «Фауст», «Мальтийский еврей»), «Испанская трагедия» Кида.

Сравнительно долгой была сценическая жизнь некоторых пьес Шекспира. Как это ни странно для нас, дольше всего, по-видимому, шла его кровавая трагедия «Тит Андроник». Бен Джонсон засвидетельствовал (с возмущением!), что она неизменно имела успех у определенной части зрителей по меньшей мере четверть века.

В приведенном выше списке пьес, игранных при дворе зимой 1604/05 года, некоторые были написаны давно: «Комедия ошибок» (1592/93), «Бесплодные усилия любви» (1594/95), «Венецианский купец» (1596/97)..

Театры накапливали запас рукописей, и возобновление старых «боевиков» было одним из постоянных средств обновления репертуара. При этом старые пьесы часто перерабатывались. Ряд хроник и трагедий Шекспира представляют собой переработки драм некоторых его предшественников. Таковы «Король Джон», «Король Лир», «Генрих IV» и «Генрих V», «Гамлет».

Шекспир просто полностью обновлял старые тексты, создавая по их канве совершенно новые произведения. Но бывали случаи, когда старая пьеса шла с незначительными поправками и изменениями..

Когда у театра накапливалось большое количество пьес, ему уже не надо было заказывать каждый год по два десятка новых произведений. В 1620-е годы труппа короля, в которой раньше состоял Шекспир, удовлетворялась четырьмя новыми пьесами в сезон, потому что в ее распоряжении уже имелось не меньше двухсот рукописей..

A CATALOGVE
of the severall Comedies, Histories, and Tragedies contained in this Volume.

COMEDIES	
<i>The Tempe</i>	<i>Folio 1.</i>
<i>The two Gentlemen of Verona.</i>	20
<i>The Merry Wives of Windsor.</i>	37
<i>As you like it.</i>	46
<i>The Comedy of Errors.</i>	89
<i>Much adoe about Nothing.</i>	104
<i>Love-Laborers.</i>	124
<i>Midwinter Nightes Dream.</i>	145
<i>The Merchant of Venice.</i>	181
<i>As you like it.</i>	185
<i>The Taming of the Shrew.</i>	228
<i>All is well, that ends well.</i>	230
<i>Twelfth Night, or what you will.</i>	235
<i>The Winter Tels.</i>	194
HISTORIES	
<i>The Life and Death of King John.</i>	<i>Folio 1.</i>
<i>The Life and death of Richard the first.</i>	31
<i>The First part of King Henry the fourth.</i>	46
<i>The Second part of King Henry the fourth.</i>	74
<i>The Life of King Henry the fifth.</i>	89
<i>The First part of King Henry the sixth.</i>	96
<i>The Second part of King Henry the sixth.</i>	110
<i>The Third part of King Henry the sixth.</i>	147
<i>The Life and Death of Richard the third.</i>	171
<i>The Life of King Henry the eighth.</i>	201
TRAGEDIES	
<i>The Tragedy of Coriolanus.</i>	<i>Folio 1.</i>
<i>Titus Andronicus.</i>	37
<i>Romeo and Juliet.</i>	51
<i>Timon of Athens.</i>	80
<i>The Life and death of Julius Cæsar.</i>	100
<i>The Tragedy of Macbeth.</i>	111
<i>The Tragedy of Hamlet.</i>	131
<i>King Lear.</i>	181
<i>Othello, the Moore of Venice.</i>	210
<i>Anthony and Cleopatra.</i>	240
<i>Cymbeline King of Brittain.</i>	289

Содержание фолио 1623 года – первого собрания сочинений Шекспира

Театры всячески препятствовали изданию тех пьес, которые сохранились в репертуаре. Поэтому при жизни Шекспира напечатали не больше половины его пьес, причем некоторые опубликовали незаконным, «пиратским» способом.

Постоянная потребность в новых пьесах породила профессию театрального драматурга. В 1580-е годы, как мы уже писали, в Лондоне появилась группа «университетских умов», поставлявшая пьесы театральным труппам. Сначала отношения между актерами и драматургами складывались не очень дружелюбно. Если верить Роберту Грину, то актеры нещадно эксплуатировали драматургов, платя им эксплуатировали драматургов,

платя им незначительные суммы за пьесы, представления которых приносили труппе доходы, во много раз превышавшие заработок автора.

Но Грин, вероятно, все же преувеличил невыгоды своей профессии, потому что она привлекала все больше людей. В пору расцвета театра в Лондоне было около двух десятков драматургов. В среднем на долю каждого из них приходилось по две-три пьесы в год. Некоторые драматурги, как мы знаем, были актерами и играли в своих пьесах..

Был среди лондонских драматургов один, считавшийся лучшим мастером по части придумывания сюжетов, – Антони Манди. Он предлагал сценарий. По утверждению его Хенсло нанимал сразу трех-четырех драматургов, которые делили между собой сюжет на части, и каждый представлял свой отрывок в назначенное время, после чего пьеса компоновалась в единое целое..

Случаи коллективного написания пьес были особенно часты в труппе лорда-адмирала. По счетным книгам Хенсло видно, что он пачками нанимал авторов, чтобы только обеспечить театру обновление репертуара. В труппе лорда-камергера дело обстояло иначе. Она имела своего постоянного драматурга. Шекспир редко прибегал к чьей-либо помощи.

Это с ним случалось, насколько можно судить, лишь в последние годы работы в театре. Некоторые драматурги особенно много работали в соавторстве с другими, например Томас Хейвуд, который утверждал, что он сочинил двести который утверждал, что он сочинил двести двадцать пьес, часть которых «написал полностью своей рукой, а к другой части приложил большой палец»[126]..

В конце XVI и в начале XVII века автор получал за пьесу от 4 до 10 фунтов стерлингов. В среднем за пьесу платили 6 фунтов стерлингов. Уже после смерти Шекспира пьесы поднялись в цене – иногда до 20 фунтов стерлингов[127]. Сколько это составит на наши деньги, нетрудно установить, помножив каждый фунт стерлингов на 75 рублей (тогдашний фунт стерлингов был в тридцать раз дороже нынешнего)[128]..

В XVII веке возникла также другая форма оплаты: драматург получал бенефис – сбор с одного из первых спектаклей своей пьесы[129]. Но этот обычай не был распространенным. Обычно просто расплачивались согласно предварительному уговору. Отношения между драматургом и театром получали оформление в денежных документах: записях, расписках с поручительством и т. д.

Благодаря архиву Хенсло открылось, что драматургия стала профессиональным делом. Самым бесправным в этих отношениях был драматург, ибо, продав пьесу театру, он терял на нее авторские права и даже не смел ее отдать в печать. Практике театров, прятавших тексты пьес от посторонних глаз, мы обязаны тем, что так много их пропало.

Они существовали в одном экземпляре, с исчезновением которого пропадал даже след пьесы. Но все значительные произведения английской драмы эпохи Возрождения сохранились. Они так или иначе проникли в печать, и это сделало их доступными следующим поколениям..

Примечния.

107 Основные источники для данной главы: Thorndike A. H. *Shakespeare's Theater*. N. Y., 1916 (repr. 1960). P. 244–303; Chambers E. K. Vol. 2; Henslowe's Diary / Ed. by W. W. Greg: 2 vols. 1904–1908; Bentley G. E. *The Jacobean and Caroline Stage*. Oxford, 1941. Vol. 1–2.

108 Цит. по кн.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 87.

109 Ibid P. 104

110 Henslowe's Diary / Ed. by W. W. Greg: 2 vols; 1904–1908; Henslowe Папек / Ed. by W. W. Greg. 1907.

111 Henslowe Papers. Vol. 1. P. 113.

112 Ibid. P. 122.

113 Henslowe Papers. Vol. 1. P. 135.

114 Chambers E. K. Vol. 2. P. 296.

115 См.: Nungezer F. *A Dictionary of Actors... before 1642*. New Haven, 1929; Chambers E. K. Vol. 2. P. 295–350; Bentley G. E. *The Jacobean and Caroline Stage*. Oxford, 1941. Vol. 2. P. 343–628.

116 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 6.

117 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 8.

118 Ibid. P. 327.

119 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 197 ff. Данные Чемберса сведены в таблицу в кн.: Halliday F. H. Чемберса сведены в таблицу в кн.: Halliday F. H. *A Shakespeare Companion*. P. 106.

120 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 192–220.

121 В этот подсчет не включены три части «Генриха VI», «Троил и Крессида» и «Тимон Афинский», о постановке которых труппой Шекспира сведений нет.

122 Baldwin T. W. *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*. N. Y., 1927 (repr. 1961). P. 434.

123 Henslowe's Diary. Vol. 1. P. 13.

124 См.: Beckerman B. *Shakespeare at the Globe*. N. Y., 1962. p. 8

125 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 165, 169, 171.

126 Chambers E. K. The Elizabethan Stage. Vol. 3. P. 339.

127 См.: Chambers E. K. Vol. 1. P. 373.

128 Здесь и далее: соотношение дано автором в масштабе цен начала 60-х годов XX века. (Ред.)

129 См.: Chambers E. K. Vol. 1. P. 373.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-pyataya.htm>

Глава шестая

- Любительские и профессиональные театры.
- Общедоступные и закрытые театры.
- Устройство закрытых театров.
- Внешний вид общедоступных театров.
- Изображение «Лебеда» и других театров.
- «Деревянное О» Шекспира.
- Размеры театра «Фортуна».
- Откуда появлялись призраки?
- «Небеса».
- Вопрос о внутренней сцене, или алькове.
- У. Ходжес и его концепция павильона на сцене.
- Второй ярус сцены.
- Реконструкция Дж. К. Адамса.
- Реконструкция У. Ходжеса.

- Где находилась музыкальная галерея?
- Домик над сценой.

Характер театральных представлений в эпоху Возрождения был неоднороден. Различия определялись разнообразием условий представлений и особенностями состава трупп и публики.

Существовал театр профессиональный и театр любительский. В городах еще сохранился обычай устраивать любительские представления ремесленников. Любительскими были спектакли в грамматических школах, в юридических корпорациях и университетах, где учащиеся исполняли пьесы на латинском языке. В начале XVII века возникают любительские спектакли при дворе, в которых принимают участие высокопоставленные особы, включая королеву, жену Иакова.

Каждый из видов любительского спектакля имел свою драматургию. Ремесленники разыгрывали наивные пьески того типа, который Шекспир пародировал в «Сне в летнюю ночь». Школьный и академический театр ставил античные трагедии и комедии, которые исполнялись на латыни. Были и современные пьесы, написанные на латыни авторами из ученой среды.

При королевском дворе играли так называемые пьески-маски, представлявшие собой богато оформленные зрелища символического и аллегорического характера..

Работа профессионального театра варьировалась до некоторой степени в зависимости от условий, в которых актерам приходилось играть. Они выступали в приспособленных для театральных представлений дворах гостиниц, в частных домах, при дворе и в специальных театральных зданиях.

До того как были воздвигнуты постоянные театры, представления часто давались во дворах гостиниц. Приехав в город, актеры останавливались в гостинице и договаривались с ее владельцем, что будут устраивать представления на гостиничном дворе.

Издавна гостиницы строились с большим внутренним двором, окруженным с четырех сторон стенами. Вход и въезд во двор был через единственные ворота. Такое устройство объяснялось практическими целями. С одной стороны, это обеспечивало сохранность имущества постояльцев, так как ворота охранялись. С другой, это было удобно хозяину: никто из постояльцев не мог сбежать, не заплатив.

Когда во дворах гостиниц устраивали представления, то плату с публики взимали при входе во двор. Этот обычай перешел затем в постоянные театры. В них тоже входили через одну дверь, и здесь же со зрителей взималась входная плата..

Вокруг внутренней стены здания шла галерея с перилами. Вдоль всей галереи были двери в комнаты постояльцев. Так как галерея находилась всегда выше уровня двора, то представляла собой удобное место для зрителей. Поскольку галерея являлась частью

гостиницы, вошло в обычай, что плату со зрителей, смотревших спектакль с галереи, получал владелец гостиницы и оставлял себе ту или иную ее часть, в зависимости от договоренности с актерами.

Впоследствии, когда возникли стационарные театры, этот обычай сохранился. Владелец здания, сдававший его актерам, получал в качестве арендной платы часть сбора с публики, сидевшей на галереях. Так, Ф. Хенсло брал себе половину сбора, полученного от публики, сидевшей на галереях его театра «Роза»..

Сцена возводилась у одной из стен двора. По-видимому, она примыкала к какой-либо из окружающих двор галерей. В некоторых случаях эту часть галереи можно было использовать для музыкантов или как артистическую комнату.

Когда стали возводить первые постоянные театры, то их здания во многом повторяли устройство гостиничных дворов.

В Лондоне было несколько гостиниц, в которых играли актеры. По документам удалось установить, когда в них впервые стали давать спектакли. В районе Олдгейт, в гостинице «Кабанья голова», актеры впервые играли в 1557 году. В 1570-х годах для спектаклей использовались гостиницы «Бык», «Колокол», «Скрещенные ключи», «Прекрасная дикарка»[130].

Были также гостиницы в пригородах Лондона, где тоже происходили представления..

Даже после того как возникли постоянные театры, гостиницы нередко служили местом для представлений. Так, известно, что труппа лорда-камергера зимой 1594 года играла в помещении гостиницы «Скрещенные ключи». О том, что гостиницы продолжали использоваться для спектаклей, свидетельствуют некоторые документы лондонских властей..

Однако расцвет драмы и сценического искусства связан не с этими временными и случайными площадками для спектаклей, а с постоянными театральными зданиями.

Все театры делились на две разновидности: общедоступный (public) и закрытый (private) театр. Общедоступные театры допускали самую разнородную, и в том числе плебейскую, публику. Их спектакли происходили в больших помещениях, больше чем на тысячу зрителей. Спектакли давались днем.

Закрытые театры представляли собой здания, имевшие крышу. Меньшие по размеру, они вмещали не такое большое количество публики, как общедоступные театры. Вход в них стоил дороже.

Сначала в общедоступных театрах играли взрослые актеры, в закрытых – актеры-мальчики. В 1608 году труппа короля, в которую входил Шекспир, стала выступать в закрытом помещении театра «Блекфрайерс», где ранее играли труппы актеров-мальчиков.

С этого времени труппы взрослых актеров все чаще играли в закрытых театрах, число которых к концу эпохи Возрождения возросло.

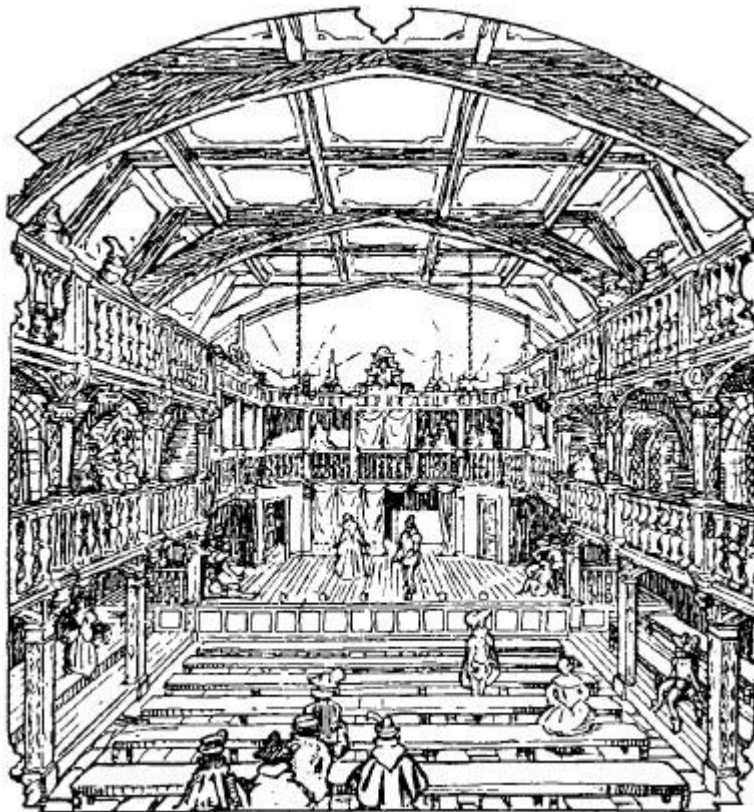
В 1608 году был основан второй закрытый театр в помещении бывшего монастыря— «Уайтфрайерс». В 1616 году арена для петушиных боев «Кокпит» была преобразована в закрытый театр «Солсбери-Корт». Кроме того, постоянное здание для спектаклей в закрытом помещении имела школа при соборе Св. Павла..

В 1699 году Джеймз Райт в «Истории актеров» (Historia Histrionica) писал: «"Блейкфрайерс", «Кокпит» и «Солсбери-Корт» назывались закрытыми театрами; они были маленькими по сравнению с нынешними... Все три построены почти одинаково как по форме, так и по величине.

В них был партер (pits) для благородных, спектакли происходили при свете свечей»[131]..

Устройство закрытых театров было, по-видимому, в общем одинаковым. В большом зале у одной стены возводилась сцена. Вероятно, на ней был павильон вроде тех, какие ставились на сцене придворного театра. В закрытых театрах впервые возник партер в нынешнем понимании слова. В зале перед сценой ставились скамьи или стулья для публики.

Возможно, что по стенам шли два-три ряда, возвышавшиеся один над другим, как это можно видеть в некоторых старинных храмах на Западе..



Театр в закрытом помещении бывшего монастыря «Блекфрайерс»

[Реконструкция Топхема Фореста]

Л. Хотсон, выдвинувший гипотезу, по которой сцена шекспировского времени была окружена со всех сторон, применяет ее и в своих реконструкциях закрытых театров. Он исходит из того, что большие залы имели галереи наверху, где помещалась часть зрителей. Думается, однако, что его гипотеза чрезмерно усложняет дело.

Галереи были не во всех залах, поэтому представляется более вероятной традиционная реконструкция закрытых театров[132]. Добавим, что закрытый театр имел свою артистическую позади сцены, либо в соседней комнате, либо в павильоне на самой сцене, либо, наконец, просто позади сцены. Чемберс допускает также, что все механические приспособления для спуска богов и т. п. манипуляций могли производиться из помещения в верхнем этаже над театральным залом[133]..

Освещение в закрытых театрах было искусственным – свечи и факелы. В закрытых театрах музыка занимала большое место в спектаклях, ибо их труппы состояли из певчих и музыкантов. Иногда спектаклю предшествовала длинная увертюра. Здесь больше, чем в общедоступных театрах, соблюдалось деление на акты. В антрактах играла музыка.

Иногда интервал в действии наполнялся танцем[134]..

Сцена закрытого театра имела несколько дверей. Должны были быть трапы для появления призраков. Чемберс в отличие от других полагает, что в школе Св. Павла (имевшей, кстати сказать, круглый зрительный зал) сцена была, по-видимому, симультанной[135].



Театр «Глобус»

[Фрагмент гравюры Фишера]

Наибольший интерес для нас представляют общедоступные театры, ибо именно они были средоточием драматического искусства эпохи. На их подмостках играли все великие актеры эпохи, и для этой сцены были написаны почти все шедевры драматургии того времени.

Приходится признать, что об устройстве общедоступных театров мы не обладаем всеми сведениями, необходимыми для полноты картины. Наряду с фактами приходится излагать гипотезы.

На нескольких гравюрах, изображающих Лондон, запечатлен внешний вид театров «Роза», «Глобус» и «Надежда». Все театральные здания были обнесены высокой стеной, равной по высоте трехэтажному дому. Верх стены покрывался соломенной крышей. Она была неширокой и не закрывала средней части пространства, окруженного стеной.

Сверху здание выглядело как шахта или большой колодец. Наверху виднелась часть сценической постройки в виде крыши с двускатной кровлей..

На одних гравюрах внешняя стена театрального здания имела форму многогранника. Так, в частности, был изображен «Глобус» на гравюре Фишера (1616). Но на гравюре Нордена

(1600), а также на гравюре Венцеля Холлара (1644) в театральных зданиях – в том числе в «Глобусе» – внешняя стена была круглой.

Театральные помещения имели внутри то форму круга, то прямоугольника. По-видимому, это можно объяснить характером помещений, в которых давались представления до возникновения постоянных театров. Как уже говорилось, образцом для постройки некоторых театров послужили гостиничные дворы, имевшие прямоугольную форму.

Другим помещением, где происходили представления, была арена для травли медведей, имевшая форму круга. Даже во времена расцвета английской драмы эпохи Возрождения случалось, что одно и то же помещение служило попеременно для театральных представлений и для травли медведей собаками..

Нас не должно смущать, что документальные данные указывают на различные формы устройства театра. Не приходится удивляться отсутствию единообразия. Однако различия в форме театрального здания не означали отсутствия некоего единого принципа конструкции. Он несомненно существовал.

Любой публичный театр имел следующие помещения: для актеров – сцена и артистическая, для публики – партер и галереи.

Партер предназначался для зрителей, которые, заплатив за вход в театр, стояли просто на земле. Вдоль стен шли галереи, обычно в три яруса, куда зрители попадали за дополнительную плату. Здесь были скамьи.

Единственное современное Шекспиру изображение помещения внутри театра – это рисунок, сделанный Иоганном Де Виттом в 1596 году. На нем изображен театр «Лебедь».

Собственно, сохранился не рисунок самого Де Витта, а копия с него, которую сделал его приятель Аренд ван Бюхель. Рисунок выполнен не профессионалом-художником, а человеком, всего лишь умевшим немного рисовать.

Неизвестно, за чей счет следует отнести несовершенство рисунка – Де Витта или ван Бюхеля. Рисунок являлся сопровождением к тексту, содержащему описание лондонских театров, и в частности «Лебедя»..



Театр «Лебедь»

[Рисунок И. Де Витта]

«В Лондоне, – писал Де Витт, – четыре замечательно красивых театра, имеющих разные названия, соответственно изображению на вывеске каждого. В них ежедневно играют для публики. Два из них расположены на южном берегу Темзы и по их вывескам называются «Роза» и «Лебедь». [Это было написано за три года до постройки «Глобуса» в этом районе. – А. А.] Два других находятся за пределами города, к северу от него, и до них добираются через Епископские ворота, в просторечии именуемые Бишопсгейт. Есть еще пятое здание, не похожее на них, служащее для травли зверей, где в клетках содержатся медведи, быки и псы огромных размеров, и когда их натравливают друг на друга, это служит приятным развлечением для зрителей.

Из всех театров самый большой и самый выделяющийся тот, у которого на вывеске лебедь и который обычно называется театром «Лебедь». В нем помещается три тысячи людей; он построен из скрепленных известкой кремниевых камней, которых в Англии очень много; поддерживается деревянными колоннами, которые так искусно раскрашены под мрамор, что могут обмануть самый искусственный взор.

Поскольку театр приближается по форме к римской постройке, я его нарисовал выше»[136]. Обратимся теперь к рисунку..

С внутренней стороны стен находятся три яруса галерей. На первом ярусе, слева на рисунке, отгорожено помещение, которое Де Витт обозначил: «орхестра». На каждую из галерей ведет лестница из партера.

Публика размещалась в партере и на галереях. На рисунке есть одна деталь не вполне ясная. Часть галереи проходит над сценой. На рисунке Де Витта видно, что здесь находятся люди, смотрящие на сцену. Кто эти люди. Если обыкновенные зрители, то, значит, здесь также были места для публики. Один из новейших исследователей, А. М. Наглер, предлагает другое объяснение. На рисунке Де Витта зрителей нет ни на галереях, ни в партере. Наглер полагает, что Де Витт посетил театр утром и видел репетицию. Люди на галерее над сценой – актеры, наблюдающие за репетицией и ожидающие своего выхода на сцену[137]. Его объяснение убедительно, ибо, как мы увидим далее, документы показывают, что часть галереи, проходившая над сценой, была продолжением ее и тоже служила местом действия во время представлений..



Театр «Лебедь»

[Гравюра. XVII век]

Сценическая площадка глубоко вдается в зрительный зал. Ее переднюю часть Де Витт обозначил: «просцениум». Здесь мы видим трех актеров, разыгрывающих какую-то сцену. На скамейке сидит важная дама, сзади которой фрейлина. Перед ними некий мужчина, поклоном приветствующий дам. Можно предположить, что скамейка на репетиции заменяет трон, который выносят на сцену во время спектакля..

Сценическая площадка глубоко вдается в зрительный зал. Ее переднюю часть Де Витт обозначил: «просцениум». Здесь мы видим трех актеров, разыгрывающих какую-то сцену.

На скамейке сидит важная дама, сзади которой фрейлина. Перед ними некий мужчина, поклонившись приветствующий дам. Можно предположить, что скамейка на репетиции заменяет трон, который выносят на сцену во время спектакля..

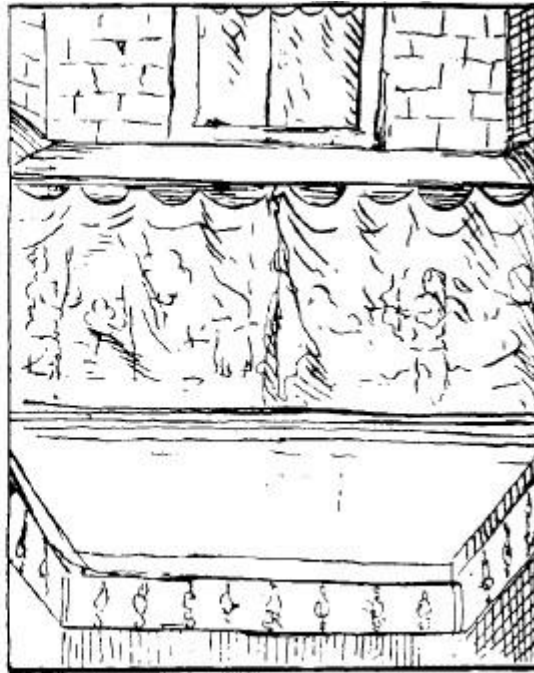
Задняя часть сцены прикрыта сверху навесом, поддерживаемым двумя колоннами, которые, как мы знаем, были искусно расписаны под мрамор. Наконец, в задней части сцены – две двери. Латинская надпись Де Витта гласит: «Вход для актеров».

В самой верхней части здания находится подобие домика. Здесь стоит трубач с трубой. Звуками трубы он созывает публику. На гребне крыши на флагштоке вывеска с изображением лебедя.

Рисунок Де Витта главный, но не единственный графический документ, содержащий изображение сцены английского театра эпохи Возрождения. Его ценность в том, что он содержит полный вид театра внутри. Помимо него есть изображения, на которых запечатлены сцены разных театров начала XVII века.



Слева: Деталь титульного листа трагедии «Мессалина» [1640 год]



Справа: Деталь титульного листа пьесы «Роксана» [1632 год]

Первый такой рисунок был помещен в числе других украшений на витиеватом титульном листе издания пьесы «Роксана» около 1632 года. Некоторые детали отличают эту сцену от сцены «Лебедя». В «Лебедя», если верить Де Витту, сцена была прямоугольной. Титульный лист «Роксаны» изображает сцену, площадка которой имеет форму трапеции.

Ее основание упирается в заднюю стену, а узкая часть вдается в партер. Сцена здесь отделена невысокой загородкой или барьером. Более существенна другая подробность – задник сцены закрыт раздвигающимися занавесками. На галерее над сценой находятся какие-то люди. По-видимому, это не актеры, а зрители..

Еще один рисунок обнаружен на титульном листе пьесы «Мессалина», изданной в 1640 году. Здесь сцена также не является прямоугольной, а напоминает сцену «Роксаны». На заднем плане также висит раздвигающаяся занавеска. Примечательно, что на ней есть какие-то изображения. Следовательно, она имеет, помимо прочего, декоративное значение.

Верхняя галерея над сценой служит местом действия. В данный момент она закрыта занавеской. Еще одно изображение сцены имеется на титульном листе книги «Шутники», изданной в 1672 году. Здесь сцена – прямоугольная площадка, имеющая на задней стене занавеси, прикрывающие вход. Часть галереи над сценой также закрыта занавесками..



Сцена с персонажами из пьес английских драматургов эпохи Возрождения. На переднем плане Фальстаф и г-жа Куикли

[Гравюра на титульном листе сборника пьес «Шутники». 1662 год]

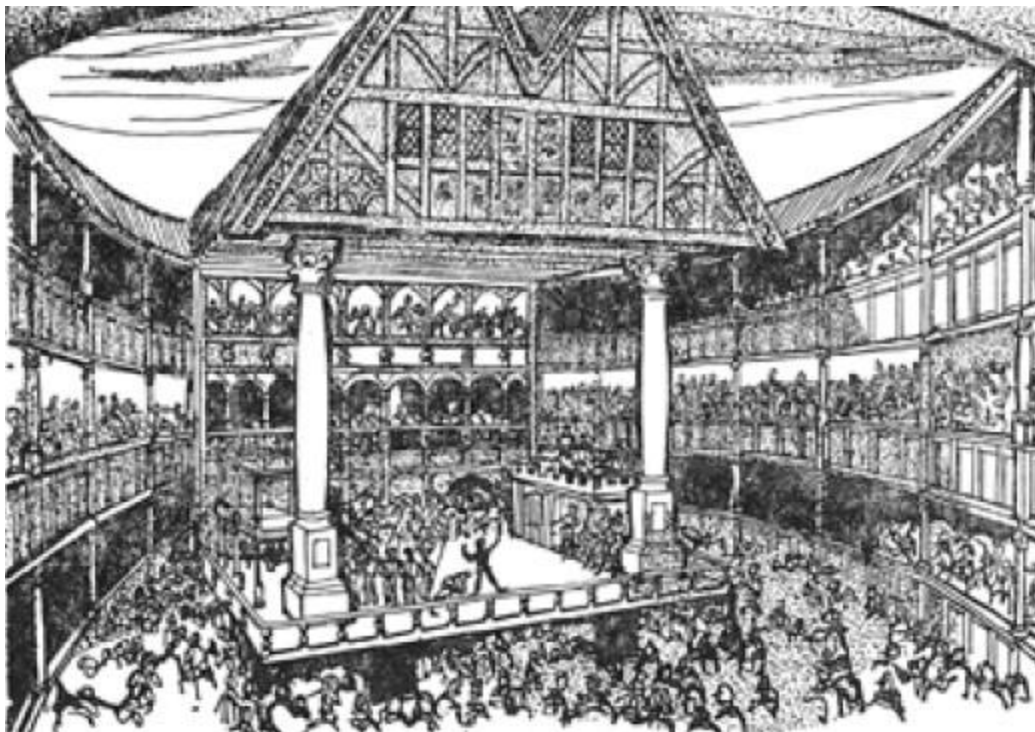
За исключением рисунка Де Витта, все изображения сцены относятся к послешекспировскому времени. Однако, как известно, технические и конструктивные изменения в театре происходят крайне редко. Если мы еще раз посмотрим, каковы особенности, отличающие каждую из четырех известных нам сцен, то увидим, что при незначительных различиях в деталях основной принцип является единым..

Главная особенность английской сцены эпохи Возрождения состояла в том, что действие происходило на открытой площадке, с трех сторон окруженной публикой. Задняя часть сцены была различно устроена, но и она, судя по всем известным нам вариантам, в целом имела определенную общность. Позади сцены находилась артистическая.

Из нее на сцену вели двери либо арка, закрытая занавеской..

Наряду с графическими изображениями мы обладаем также одним подробным описанием театрального здания. Это контракт, заключенный подрядчиком Питером Стритом на постройку театра «Фортуна» для Филиппа Хенсло и Эдуарда Аллена. Документ этот особенно интересен тем, что в нем неоднократно предписывается построить те или иные части здания по образцу «Глобуса»[138]..

Когда труппа лорда-камергера построила поблизости от «Розы» свой новый театр, Хенсло и Аллен поняли, что конкуренты победят их, если они не создадут более совершенного театрального помещения. Поэтому они наняли тех же людей, которые построили «Глобус». Вот почему слова в контракте – «как в «Глобусе» или «наподобие «Глобуса» являются для нас ценным свидетельством некоторого единообразия конструкции двух крупнейших лондонских театров на рубеже XVI–XVII веков..



«Театр «Глобус». Сцена окружена зрителями со всех сторон. Артистическая находится в павильоне на правой стороне сцены

[Реконструкция Лесли Хотсона. 1960 год]

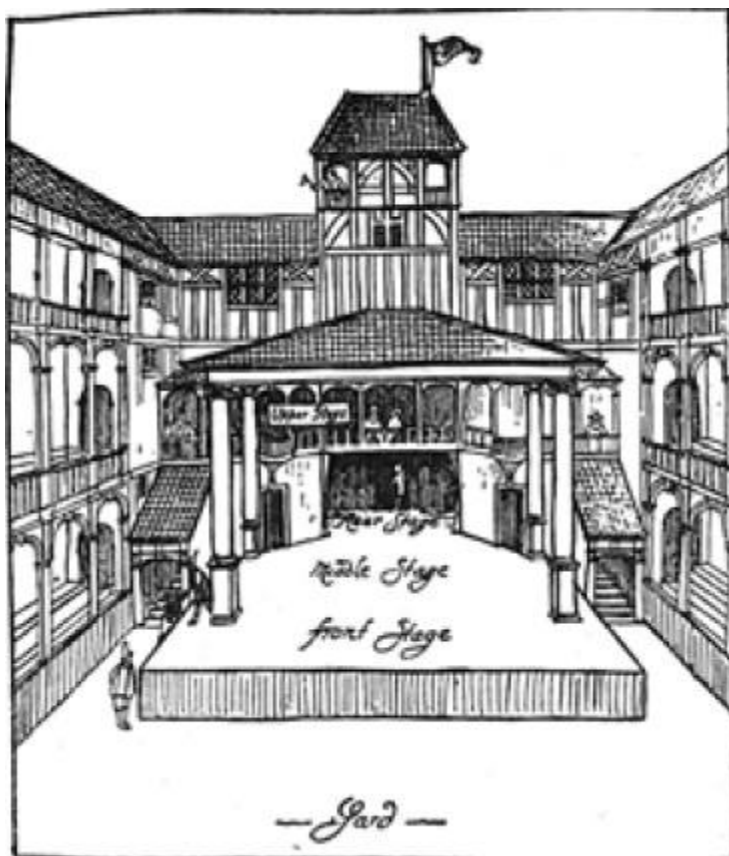
Отметим, однако, сразу, что сходство с «Глобусом» касалось чисто театральнотехнических деталей. В одном существенном отношении внешний вид зданий был различным. «Глобус», насколько удалось установить, с внешней и с внутренней стороны представлял собой восьмигранник[139]. Когда Шекспир в прологе к «Генриху V» называет пространство театра «деревянным О», это, как полагает Э. К. Чемберс, относилось еще к «Куртине», где до этого играла труппа. Но и «Глобус», по мнению Чемберса, внутри также имел форму круга[140]. Соответственно конфигурация галерей и партера была либо восьмигранной, либо круглой. Между тем в недавнее время известный исследователь Лесли Хотсон выдвинул гипотезу, согласно которой «деревянное О» означало нечто иное.

Он утверждает, что сцена шекспировского театра якобы была круглой и стояла в центре, а зрители со всех сторон окружали ее[141]. Свою гипотезу Хотсон стремится подтвердить ссылкой на сцену типа арены, существовавшую в Италии. Она будто бы была перенесена в Англию, где использовалась для придворных представлений..

Ни один документ английского театра не подтверждает предположения Хотсона[142]. Бывали случаи, когда арену для травли животных или петушиных боев переделывали в театральное помещение. При этом сохранялся в неприкосновенности амфитеатр для зрителей, но у одной из стен возводилась эстрада, которая строилась по общему для всего английского театра принципу.

Примыкающая к эстраде часть стены с галереями использовалась в качестве дополнительных сценических площадок, как это будет объяснено ниже..

Вернемся теперь к конструкции здания «Фортуны». В отличие от «Глобуса», где зрительный зал был в форме круга, «Фортуна» имела прямоугольный зрительный зал и прямоугольную сцену, о чем говорится в контракте со строителем.



Театр «Фортуна»

[Реконструкция Уолтера Годфри. 1907 год]

К сожалению, утерян чертеж, приложенный к плану. Но благодаря точным данным контракта удалось в общих чертах восстановить план «Фортуны» и даже определить размеры здания и сцены. Все измерения в контракте обозначены в английских мерах, которые я приближенно перевожу в метрические. В скобках проставлены английские футы..

Здание «Фортуны» было квадратным. Длина внешней стены составляла 24 м (80 футов[143]). Театр занимал площадь в 576 кв. м.

Внутренняя стена имела 16,5 м длины. Это различие в длине объясняется тем, что между внешней и внутренней стеной находились галереи, с трех сторон окружавшие сцену.

В пространстве между внешней и внутренней стенами четвертой стороны находилось помещение, где была артистическая и склад всего необходимого для представлений: костюмов, реквизита и т. д.

Высота галерей, согласно контракту, была следующей: первый (нижний) ярус – 3,6 м (12 футов), второй (средний) ярус – 3,3 м (11 футов) и третий (верхний) ярус – 2,7 м (9 футов). Ширина галереи была 3,8 м (12 футов 6 дюймов).

Размеры сцены «Фортуны»: длина переднего края сцены – 13 м (43 фута) от переднего края до задней стены – 8 м (27,5 фута), длина задней стены – 12 м (40 футов). Площадь сцены равнялась примерно 100 кв. м.

Высота сцены над уровнем партера в контракте «Фортуны» не обозначена. Поэтому приходится гадать. Планшет сцены площадного театра того времени находился на уровне человеческого роста. Едва ли сцена постоянных театров была ниже.

Почему мы так полагаем? По двум причинам. Одним из важных элементов спектакля был заключительный танец джиги. Чтобы зрители, стоящие в партере и сидящие на нижней галерее, могли полностью видеть движения ног актера, необходимо, чтобы сцена находилась по меньшей мере на уровне глаз.

Второе обстоятельство, побуждающее полагать, что сцена была высотой в средний человеческий рост, заключается вот в чем. Призраки, частенько действовавшие в пьесах шекспировского времени, появлялись на сцене через люк. Так же они и удалялись. Надо полагать, что для удобства актеров, игравших роли призраков, подпол шекспировской сцены должен был быть достаточно глубоким.

Но, по подсчетам некоторых исследователей, он был не ниже 1 м 35 см. Эта цифра является минимальной. Я думаю, что сцена возвышалась над уровнем партера на 150–160 см. Современные рисунки показывают, что высота сценической площадки в эпоху Возрождения определялась средним ростом человека..

Как был закрыт люк сцены. В контракте «Фортуны» это не обозначено. На изображении театра «Лебедь» сцена представляет собой помост, стоящий на подпорках, которые ничем не прикрыты. Современный исследователь шекспировского театра Уолтер Ходжес полагает, что на время спектакля подпорки закрывали драпировками, прикрепленными к краям сцены[144].

В Средние века передвижная сцена (педжент) имела два «этажа». Верхний был собственно сценой, а нижний служил «артистической» и закрывался занавесками. Предположение Ходжеса о том, что в эпоху Шекспира поступали так же, не очень правдоподобно. Думается, что проще и естественнее было обшивать сцену досками..

Сцена английского театра эпохи Возрождения имела один или несколько люков. Появление призраков и всяких адских духов часто изображается в пьесах того времени. Им положено возникать из-под земли.

В театрах победнее имелся один люк. Установлено, что в хорошо оборудованных театрах шекспировского времени было до пяти люков: четыре по углам сцены, поднимающие

одного человека, и один большой люк посередине, где можно было поднять и опустить до восьми человек[145].

Любопытно, что появление призраков при помощи подъемного приспособления обычно сопровождается в 1 тексте пьес указанием: «музыка» (или «гром»). Помимо того, что такое звуковое сопровождение должно было оказывать соответствующее эмоциональное воздействие на зрителей, оно, вероятно, имело также другое назначение – заглушить скрип и скрежет подъемной машины[146]..

Два столба или колонны поддерживали навес, закрывавший заднюю часть сцены. Практическое назначение этого навеса было разнообразным. Он закрывал актеров от дождя. Но была у навеса и более важная функция. Он служил для устройства подъемных машин и назывался «небесами». Когда Бен Джонсон хвалился, что в его пьесах нет тронов, со скрипом спускающихся с неба (пролог к пьесе «Каждый в своем нраве»), то он имел в виду именно это приспособление.

Оно применено в «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло, где имеется ремарка: «В то время как спускается трон, играет музыка». Хенсло в 1595 году заплатил плотникам за «изготовление трона на небесах» 7 фунтов стерлингов и 2 шиллинга..

Столбы, подпиравшие этот навес, или «небеса», тоже не оставались без употребления. Когда в «Бесплодных усилиях любви» влюбленные молодые люди вешали листки с написанными ими сонетами на деревья, то, вероятно, они накалывали листки на гвоздик, вбитый в эти столбы. Колонны, несомненно, служили также для сцен, где персонажи прячутся, чтобы подслушивать и подсматривать, что делает то или иное действующее лицо (например, в «Много шума из ничего»)..

По достоверной новейшей гипотезе с нижней стороны навеса (или в верхней части задника) было нарисовано небо, точнее – знаки зодиака, обозначавшие различные созвездия. Взывая к небесам, актеры обращали глаза к этому изображению неба или указывали на него руками.

Отметим еще один вид использования «небес». Есть основания считать, что с нижней стороны навеса прикреплялся холст голубой окраски для представления комедий и черного цвета – для представления трагедий. «Генрих VI» (1-я часть) открывается у Шекспира словами: «Померкни, день. Оденься в траур, небо!» Актер, произносивший слова, вероятно, указывал рукой на черное покрывало под навесом, и это сразу давало публике понять, что ей предстоит увидеть трагическое зрелище..

Особенно важную часть сцены представляла ее задняя стена.

В Средние века театральные представления, происходившие внутри храма, а затем на паперти, получали естественный задник. Пока представления устраивались внутри храма, фон для действия составляла стена алтаря, украшенная иконами и имевшая входы по бокам. Когда драму перенесли на паперть, то заднюю стену сцены образовал фасад готического собора с главным входом посередине и двумя дверями по бокам..

В залах дворцов, университетских колледжей, юридических школ место для представления, выбираемое в одном конце помещения, нередко оказывалось у стены с одной дверью посередине или двумя по бокам.

Таким образом, еще до возникновения специальных театральных помещений естественно получалось, что задняя стена имела от одного до трех входов на сцену.

Это предопределило конструкцию задней стены театра шекспировского времени. Действительно, как видно на рисунке Де Витта, изображающем сцену «Лебеда», в задней стене имеются две двери.

В «Лебеде» они находятся посередине задней стены. Джон Крэнфорд Адамс, создавший реконструкцию шекспировского театра, пришел к выводу, что уже в первом «Театре» Джеймса Бербеда двери, ведущие на сцену, находились по краям задней стены. В «Глобусе», по мнению Адамса, изменилась конфигурация сцены, и соответственно двери стали частью боковой стены[147].

Размеры двери, по Адамсу, были таковы: 1,5 м в ширину и 2,5 м в высоту[148].

В широком пространстве между дверьми была устроена ниша. Размеры ее предположительно таковы: длина передней стены – 6–7,5 м (20–25 футов), глубина – 3–3,5 м (10–12 футов), высота – 3,5 м (12 футов). Эта ниша, или альков, закрывалась раздвижными занавесками.

Ниша служила для таких эпизодов, где действие происходило в спальне, темнице, пещере и т. д.

Ниша в задней сцене, закрывавшаяся занавесками, получила название внутренней сцены (inner stage). Подробную характеристику ее мы находим в исследованиях американских театроведов В. Олбрайта (1909), Э. Торндайка (1916), Дж. Крэнфорда Адамса (1942)[149]. По Адамсу, в «Театре» и «Куртине» ниша имела 2,5 м глубины и 4,5 м по фасаду.

В «Глобусе» при той же глубине фасад ниши составлял около 7 м.

В недавнее время утвердившаяся концепция внутренней сцены подвергалась критике и пересмотру со стороны англичанина Уолтера Ходжеса (1953)[150].

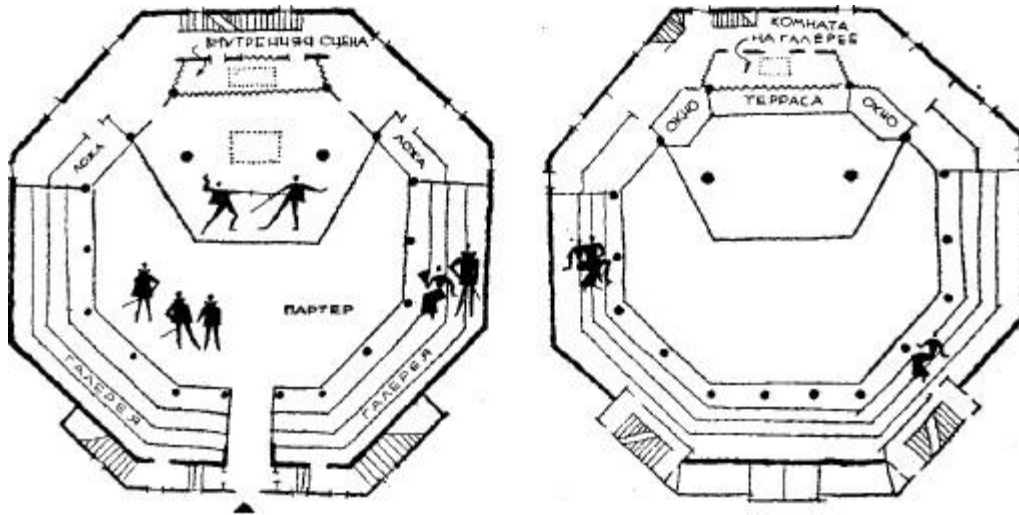
Для того чтобы суть спора стала ясна, надо посмотреть на схему нижнего этажа театра по плану Дж. Крэнфорда Адамса (с. 112). У него получается, что артистическая, находящаяся за сценой, вытесняется нишей, то есть внутренней сценой. Артистическая занимает боковые помещения позади сцены. Все исследователи исключают возможность каких-нибудь пристроек к зданию «Глобуса» снаружи.

Таким образом, все театральное хозяйство, а также артистическая должны поместиться позади сцены. Но если так, то помещения, отводимого по плану Дж. К. Адамса для этих целей, недостаточно. Ходжес не без основания считает, что внутренняя сцена (или задняя

сцена, как ее называет Адамс) отнимает место у артистической, а это было бы крайне неудобно.

Он заявляет также, что никакого термина типа «внутренняя» или «задняя» сцена в ремарках пьес и театральных документах шекспировской эпохи нет[151]..

Но, с другой стороны, несомненно, что на сцене шекспировского театра имелось какое-то пространство, закрытое занавесками, которое по мере надобности то открывалось, то закрывалось. В «Тамерлане» (2-я часть, 1588; II, 3) «занавес раскрывается и видна Зенократа, лежащая на королевском ложе, рядом сидит Тамерлан, три врача, приготавливающие лекарства...».



План театра «Глобус». Слева: план первого яруса; справа: план второго яруса (пунктиром обозначены люки на сцене)

[Реконструкция Дж. Крэнфорда Адамса]

В «Дидоне» (1587) ремарка (I,1) поясняет: «Здесь раскрывается занавес и виден Юпитер, качающий на своих коленях Ганимеда, а также спящий Меркурий». В пьесе Р. Грина «Монах Бэкон и монах Банги» (1589) есть такая ремарка: «Монах Бэкон раздвигает занавески, у него белая палка, в руках книга и рядом зажженная лампа».

В «Бабушкиных сказках» (1590) Р. Пиля персонаж «раздвигает занавески, и там сидит спящая Делия». В «Ромео и Джульетте», после того как Джульетта выпивает усыпляющий напиток, в издании 1597 года имеется ремарка:

«Она падает на свою кровать за занавесками». В «Буре», согласно первопечатному тексту 1623 года, «Просперо открывает Фердинанда и Миранду, играющих в шахматы» (V, 1).

Совершенно очевидно, что Просперо раздвигает занавески, и зрители видят находившихся за ними юных героев пьесы..

Ряд ремарок указывают на одновременное использование боковых дверей и занавески, закрывающей среднюю часть задника сцены. В «Венецианском купце» (II, 7) через боковую дверь входят Порция, принц Марокский и их свита. Порция приказывает:

Отдерните завесу и откройте Ларцы для благороднейшего принца...[152]

Ларцы, следовательно, находятся в среднем помещении за занавеской.

Торндайк собрал сто пятьдесят восемь ремарок такого рода[153]. Все они с несомненностью говорят, что какая-то часть сцены была закрыта занавесками. На рисунках XVII века, изображающих сцену, всюду есть занавески, закрывающие заднюю часть сцены (см. рис. на с. 105, 106).



Финал «Тимона Афинского». Алкивиад с войсками под стенами Афин; на городской стене (галерея над сценой) афинские сенаторы

[Реконструкция В. Олбрайта]

Против этого выдвинут аргумент: внутренняя сцена отдаляла действие от зрителя. Допустим. Но где же тогда происходило действие, для которого не было места на просцениуме?

Ходжес считает, что на сцене возводилось помещение вроде павильона, закрытого со всех сторон драпировками[154]. Так делали бродячие актеры, когда им приходилось играть где попало. В той части сценической площадки, которая примыкала к стене, устанавливались шесты с перекладинами, и на перекладинах укреплялись занавески.

Бродячим актерам это сооружение служило артистической. Подобного рода павильоны возводились и в дворцовых залах, когда там устраивали представления. В счетных книгах распорядителя увеселений при королевском дворе есть записи расходов на «дома с раскрашенным холстом», «части для каркасов актерских домов» и т. д. На каждый такой «дом» уходило около 15 кв. м холста[155]..



Сцена театра «Глобус». Эпизод из «Ричарда III»: убийцы уносят труп Кларенса. Рисунок иллюстрирует использование занавеса в задней части сцены

[Реконструкция У. Ходжеса]

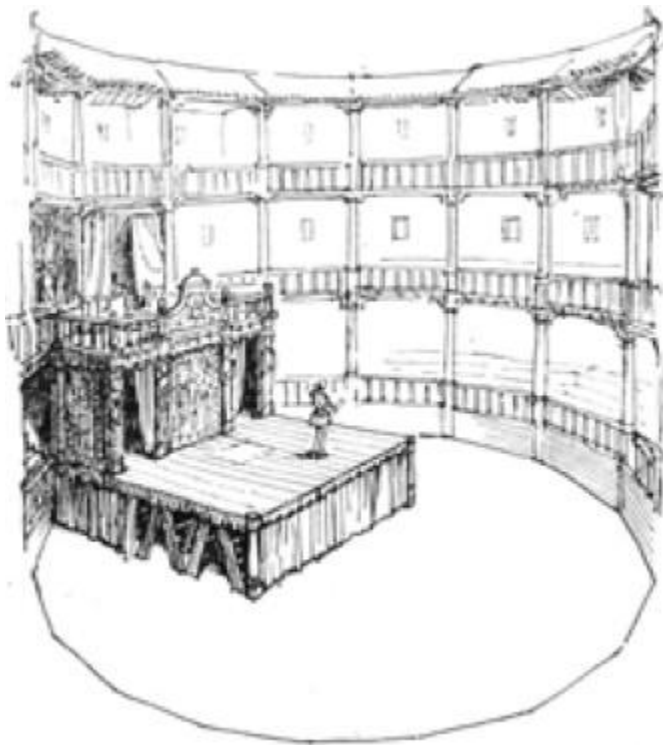
Под домом, по-видимому, следует понимать нечто вроде прямоугольного павильона. Внешний вид его имел декоративное значение, а внутри, вероятно, находились актеры, ожидавшие выхода (см. рис. на с. 115, 121).

Ходжес вынужден, однако, признать, что все же имеется одна ремарка, в которой подразумевается внутренняя сцена. Она находится в пьесе Р. Грина «Альфонс Арагонский» (1588, изд. 1599): «Поставить медную голову посредине места позади сцены». Он, однако, не считает, что это непременно подразумевает заднюю или внутреннюю сцену.

С таким же успехом можно раздвинуть занавески павильона и показать там медную голову. Такой павильон становился еще более нужным, когда возросло применение всякого рода театральных машин. Судя по некоторым ремаркам, иногда на сцену выкатывали кровать, установленную на подставку с колесами. В пьесе «Добродетельная девушка из Чипсайда» (изд. 1630) ремарка гласит: «На сцену выталкивается кровать, на

ней жена Олуита». В «Золотом веке» (1610) Т. Хейвуда одна сцена начинается так: «Входят четыре старые женщины, вкатывая (drawing) кровать Данаи, на которой она лежит». Другая ремарка указывает, что «кровать увозят со сцены»..

Павильон был удобным местом для подготовки таких сценических приспособлений. Но он же с успехом мог служить и местом действия, которое Адамс и другие театроведы относят ко внутренней или задней сцене.



Сцена, окруженная амфитеатром. Так мог выглядеть «Театр» Джеймса Бербеджа, построенный в Лондоне в 1575 году. На сцене – павильон

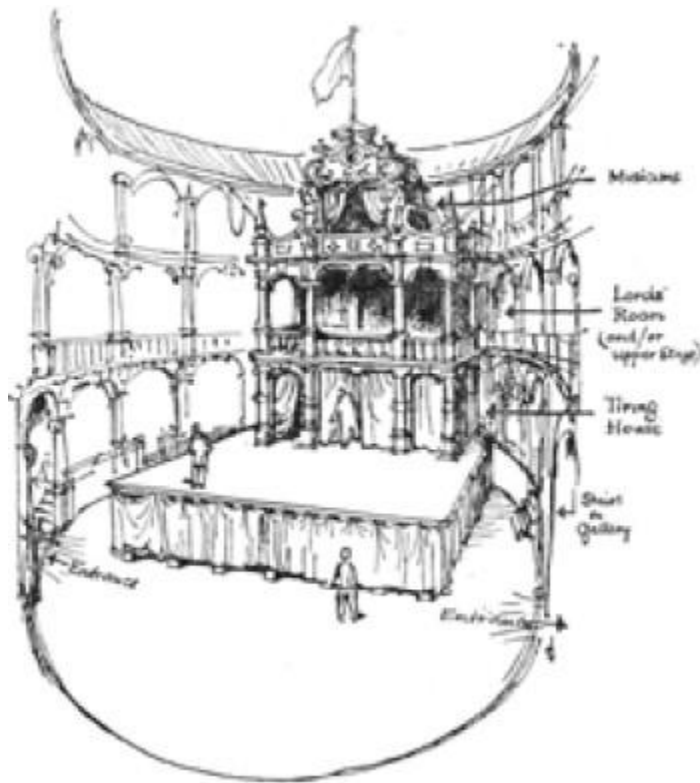
[Реконструкция У. Ходжеса. 1953 год]

Мнение Ходжеса завоевывает сторонников среди театроведов. Его точку зрения поддерживает Л. Хотсон (1954), также считающий, что на шекспировской сцене возводились подобные павильоны. С концепцией Ходжеса согласен А. М. Наглер (1958). Предположение этих исследователей опирается на показания современников эпохи Возрождения.

Одно из них принадлежит швейцарцу Томасу Платтеру, посетившему в 1599 году театр «на другом берегу Темзы», где он видел «Юлия Цезаря». «В другой раз, – рассказывает он, – после обеда я видел комедию недалеко от нашпосле обеда я видел комедию недалеко от нашей гостиницы в пригороде; если память мне не изменяет, – около Бишопсгейт[156]. Здесь показывали людей разных национальностей, с каждым из которых один англичанин

все время дрался из-за своей дочери и победил всех, за исключением немца, который в борьбе отбил у него дочь.

Потом он (англичанин) уселся с ними и напоил его и слугу крепким вином, так что оба опьянели и слуга запустил сапогом в голову хозяина, а потом оба уснули. Тогда англичанин пошел в шатер, отнял у него его добычу и таким способом перехитрил и немца»[157]..



Сцена общедоступного театра в период 1580–1590 годов

[Реконструкция У. Ходжеса. 1953 год]

Что это за комедия, мы не знаем. Описание Платтера интересует нас с чисто сценической стороны. Мы перевели немецкое *Zelt* как «шатер». Это вполне мог быть шатер того типа, какой обыкновенно ставили на сцене, когда изображали войну и поле битвы. Хотсон, а за ним и Наглер, оба считают, что речь идет о сооружении типа прямоугольного павильона.

Эльзасский драматург Мартин Монтанус в ремарках к пьесе «Два римлянина» (написана на немецком языке после 1560 года) употребляет тот же термин для обозначения здания, а не шатра. В ремарках другой немецкой пьесы того же времени – «Земной паломник» Иоганнеса Гереса (1562) – написано: «Сначала на площадке, где будет представлена пьеса, надо поставить [павильон?] и завесить его тканями со всех сторон; позади занавесок поставить хорошо застланную кровать»[158].

Приводя это описание, А. М. Наглер утверждает, что речь идет о павильоне того типа, какой имеет в виду У. Ходжес..

Самый сильный аргумент против ниши или алькова заключается в том, что пьесы писались для представлений как в постоянных театрах, так и во время гастролей в случайных помещениях, дворах гостиниц и т. д. Альков мог быть только в постоянных театрах. Между тем пространство, закрытое занавесками, нужно было для многих пьес.

Естественнее предположить, что при всех условиях более или менее легко было поставить на сцене павильон. В дворцовых залах павильоны роскошно украшались, что стоило дорого. Но такой павильон можно было построить гораздо скромнее при помощи восьми балок или шестов, завесив их тканью, иногда, вероятно, разрисованной, как на сцене, изображенной на титульном листе трагедии «Мессалина»..



«Ричард III» (акт V, сцена 2). Накануне решающей битвы главы враждебных лагерей спят, каждый в своем шатре. Слева: спокойным сном спит Ричард. Справа: Ричард, которому являются во сне призраки убитых им. На рисунке показано использование шатров на сцене

[Реконструкция У. Ходжеса]

Таким образом, в вопросе об устройстве сцены театроведы расходятся в отношении алькова и павильона. Эта часть сцены имеет немалое значение. Основной характеристикой сценической площадки является то, что действие спектакля все время выносится вперед, чтобы быть легко обозримым с трех сторон. Этот принцип английской ренессансной сцены следует иметь в виду при решении спора.

Наглер с полным основанием пишет, что альков отделяет действие от авансцены, тем самым делая происходящее там не столь доступным для зрения и слуха посетителей театра. Это, по его мнению, свидетельствует в пользу гипотезы Ходжеса о павильоне..

Наглер нашел подкрепление этой позиции в несколько неожиданном на первый взгляд художественном документе – новелле немецкого писателя-романтика первой половины XIX века Людвиг Тика «Юный столяр» (1836). Как известно, Л. Тик был для своего времени большим знатоком староанглийского театра. Он верно уловил основной принцип шекспировской сцены: «выдвигать актеров вперед, как можно ближе к публике»[159].

Павильон для этого более пригоден, чем ниша..

Как ни привлекательна новая концепция современных исследователей, нельзя считать ее безусловно верной. Может быть, это и в самом деле был общий принцип всего английского ренессансного театра, а возможно, это применимо только к некоторым театрам, например к шекспировскому «Глобусу». Как бы то ни было, наличие такой гипотезы вынуждает в дальнейшем говорить о двух возможных вариантах устройства сцены.

Эта двойственность скажется и на том, что возникают и различные варианты реконструкции второго этажа сцены..

Читатель помнит, что уже на рисунке Де Витта над сценой имеется галерея, которая могла служить продолжением сцены вверх. Во многих пьесах английского Возрождения встречаются ремарки, указывающие, что действие происходит «наверху». Наиболее широкоизвестные примеры дает «Ромео и Джульетта». Когда Ромео попадает в сад при доме Капулетти, он слышит, как Джульетта, появившаяся на балконе, рассуждает сама с собой о том, что полюбила юношу из враждебного ее семье рода (II, 2).

Знаменитая сцена расставания Ромео и Джульетты происходит «наверху» (III, 5). Простившись с Джульеттой, Ромео спускается вниз (по веревке или веревочной лестнице). В «Генрихе V» мы читаем ремарку: «Перед воротами Гарфлера. На стенах – комендант и несколько горожан; внизу – английское войско. Входит король Генрих со свитой» (III, 3).

Мизансцена здесь совершенно определенная: на сценической площадке внизу стоят осаждающие крепость англичане, а на галерее или балконе над сценой находятся осажденные французы..

Эта часть конструкции театра называется верхней сценой. Первоначально на галерее над сценической площадкой, построенной во дворе гостиницы, помещались музыканты. В «Глобусе» и «Фортуне» над сценой была дополнительная площадка, выполнявшая разные функции. Она могла быть просто балконом, но иногда, как мы видели, служила крепостной стеной.

Во избежание недоразумения отметим, что навес над сценой находился выше этой галереи, закрывая два этажа сцены..

Если принять за основу старую концепцию устройства театрального здания, то эта галерея, как давно принято считать, была продолжением второго яруса галерей для публики. Поскольку часть галереи проходила над сценой, она стала служить местом

действия. На рисунке издания трагедии «Мессалина» над нижней частью задника сцены, закрытого занавесками, есть верхнее окно или балкон, также закрытый занавесками.

На гравюре в издании «Шутников» кроме занавесок, закрывающих вход на сцену, есть занавески, прикрывающие часть галереи, приходящуюся над сценой. В. Олбрайт и Дж. Крэнфорд Адамс переносят это в свою реконструкцию «Глобуса». Олбрайт помимо галереи над сценой вводит еще две части галереи над каждой из боковых дверей.

Здесь тоже висят занавеси до тех пор, пока одна из боковых галерей не понадобится, чтобы служить окном (см. с. 113). Адамс ставит в этом месте четырехстворчатые окна над каждой из нижних дверей. В некоторых случаях для действия, происходящего наверху, требовалось много места, чтобы там устроилось большое количество действующих лиц.

В тех эпизодах, когда вводилась «сцена на сцене», то есть действующие лица смотрели представление пьесы, они размещались наверху. Так, по крайней мере, обстоит в «Испанской трагедии» Кида, где король и его свита проходят на галерею. «Когда король со свитой пройдут на галерею, сбросьте вниз мне ключ», – просит Иеронимо (IV, 3).

По-видимому, в «Укрощении строптивой» Слай и челядь лорда смотрят спектакль с галереи. Вероятно, и в «Гамлете» Клавдий и Гертруда находятся на галерее, откуда они смотрят представление, в то время как Гамлет, Офелия и Горацио находятся на нижней сцене..



«Ричард III» (акт III, сцена 7). Подручный Ричарда Бекингам приводит депутацию горожан просить Ричарда стать королем. Ричард, сопровождаемый двумя епископами, лицемерно отказывается от короны. На рисунке показано использование верхней галереи

[Реконструкция У. Ходжеса]

По мнению Дж. Крэнфорда Адамса, за годы развития ренессансного театра конструкция сценической площадки второго яруса претерпела несколько изменений. Первоначально она представляла собой просто галерею с перилами, по бокам которой были две ложи.

Углубление алькова в нижнем ярусе повлекло за собой будто бы соответственно углубление сценической площадки наверху.

Она разделилась на две части: спереди по-прежнему оставалась галерея, переименованная теперь в террасу, которая отделялась занавесом от находившейся за ней комнаты. Маленькие ложи по бокам превратились в окна, где в случае необходимости показывались действующие лица[160]..

Все это не более чем гипотеза. В ней есть элементы, представляющиеся достоверными, но вместе с тем конструкция «Глобуса» оказывается до чрезвычайности усложненной. Ведь если все эти элементы в самом деле были обязательны для второго яруса сцены, то, следовательно, пьесы, предназначенные для представления на таком театре, не могли исполняться при дворе или там, где отсутствовали эти части сцены..

С другой стороны, нельзя не признать, что при наличии павильона, построенного на сцене, его крыша должна примыкать к проходящей здесь галерее второго яруса, и тогда получается нечто подобное конструкции Адамса.

Если в «Глобусе» и была осуществлена система двух частей верхней сцены (терраса и комната за ней), то не обязательно она привилась в других театрах. Мнение Адамса о существовании террасы и комнаты за ней убедительно оспаривается Дж. Ф. Рейнолдсом.

Его главный аргумент против концепции Адамса: терраса и комната за ней слишком удалены от зрителей, чтобы их можно было использовать в качестве места действия. «Конечно, – пишет Рейнолдс, – для некоторых сцен такая удаленность будет желательной, но, говоря вообще, елизаветинская сцена стремилась выдвинуть действие вперед для создания самого непосредственного контакта с публикой»[161]..

Если предположение Адамса о террасе и комнате за ней представляется неверным, то не вызывает сомнений, что с течением времени по бокам галереи второго яруса появились окна. Судя по ремаркам, персонажи оттуда смотрели вдаль. Иногда наверху находится темница, и действующее лицо стоит за оконной решеткой.

В комедии Бомонта и Флетчера «Своенравный сотник» есть реплика: «Наверху господам будет лучше, оттуда вам легче все увидеть» (I, 1). В их пьесе «Капитан» (1612) имеется такой эпизод:

Фабриччо. Откуда эта музыка?

Фредерик. Из комнаты моей сестры.

Далее – ремарка: «У окна наверху появляются Франк и Хлора».

Но если прав Ходжес, тогда не только первый, но и второй этаж сцены будет выглядеть иначе. Местом действия всех эпизодов «наверху» в таком случае явится не галерея, а площадка, образуемая крышей павильона. Рисунок на с. 121 показывает, как, по Ходжесу,

должен выглядеть второй этаж сцены. На этом рисунке он изобразил финальную сцену четвертого акта «Антония и Клеопатры».

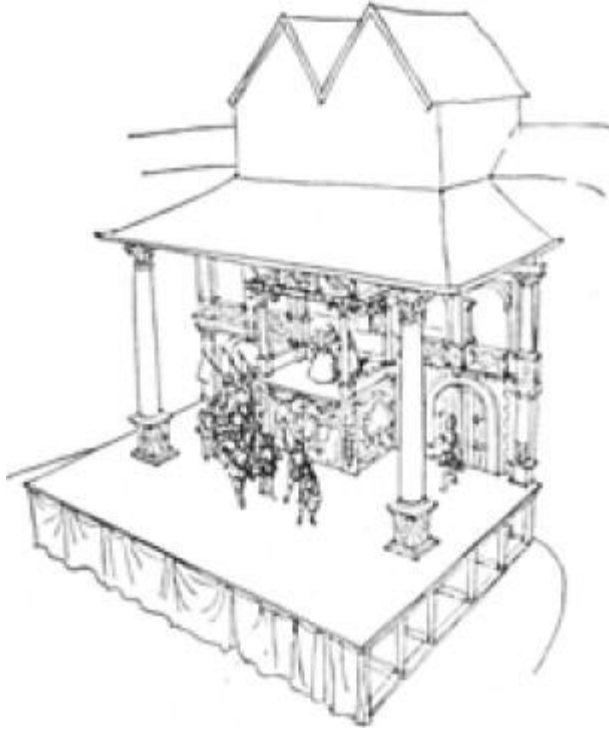
«Входят наверху Клеопатра, Хармиана и Ирада» – гласит ремарка. Ждут вестей об Антонии. Вскоре «входит внизу Диомед», который сообщает, что Антоний при смерти, но его несут сюда. «Входят внизу солдаты, несущие Антония». Затем «Антония поднимают наверх», то есть на верхнюю площадку павильона. Ходжес, несомненно, прав, говоря, что трудно представить себе, как можно поднять Антония на галерею театра того типа, который реконструировал Адамс.

Адамс заявлял, что это достигалось посредством какого-то простого подъемника. Но это выглядит невероятно. Естественнее предположить вместе с Ходжесом, что могилой Клеопатры служил сравнительно невысокий павильон, на крышу которого солдаты руками поднимали Антония. Когда он умирает, Клеопатра, Хармиана и Ирада «уходят, унося тело Антония», на галерею второго яруса, закрытую занавесками[162]..

Не только для данного эпизода, но и для ряда других удобно то, что позади площадки находится галерея, закрытая занавесками. Раздвигая их, можно входить и уходить с площадки над павильоном. В «Антонии и Клеопатре» павильон изображает склеп Клеопатры. В «Перикле» на сцене, по-видимому, стоит такой же павильон.

Ремарка в третьей сцене четвертого акта гласит: «Клеон показывает Периклу гробницу Марины». В прологе пятого акта Гауэр сообщает зрителям, что сейчас они увидят Перикла плывущим на корабле по морю. В ремарке сказано: «Павильон на палубе с занавесом спереди; внутри него (павильона) Перикл, возлежащий на кушетке».

По-видимому, здесь использован тот же павильон, который раньше служил гробницей Марины..



«Антоний и Клеопатра» (акт III, сцена 13). Воины приносят смертельно раненного Антония к гробнице, где скрывалась Клеопатра. На рисунке показано использование верхней части павильона на сцене

[Реконструкция У. Ходжеса]

Любопытно отметить, что приспособление в виде павильона используется в двух пьесах, написанных примерно в одно время: «Антоний и Клеопатра» впервые поставлена в сезон 1606/07 года, «Перикл» – 1608/09 года. Но это не означает, что таких павильонов не было раньше. Наоборот, поскольку это сооружение восходит к конструкции площадного театра, оно несомненно должно было встречаться на сцене и в 1590-е годы.

Ему можно найти применение во многих пьесах того времени, включая шекспировские..

В реконструкции Адамса над галереей есть еще дополнительный маленький балкон или терраса. И. Смит, сотрудничавший с Дж. Крэнфордом Адамсом в создании реконструкции «Глобуса», поддерживает его идею относительно дополнительного балкона на уровне третьего яруса галерей[163]. Это музыкальная галерея, на которой, по Адамсу находился оркестр.

Иногда она тоже была местом действия. Третий этаж необходим для действия в ряде пьес. Уже в ранней пьесе Шекспира «Генрих VI» (1-я часть, 1592) в ремарке указано, что Жанна д'Арк «появляется на самом верху (on the top), размахивая горящим факелом». В поздней пьесе Шекспира «Буря» (1612) Просперо появляется «на самом верху (невидимый)» (III, 3)..

Обязательно ли для этого требовалась дополнительная галерея. Не могли ли служить для этой цели окна в самой верхней части сценической конструкции – домика. Правда, во многих пьесах встречается ремарка: «Слышна музыка сверху». Но музыканты могли играть в том же домике, а скорее всего на галерее сбоку сцены..

Мы высказываем эти предположения, нисколько не настаивая на них, потому что в отдельных случаях возможны были разные варианты. Но если принять реконструкцию сцены Ходжеса, то в ней не оказывается места для третьей галереи. Значит, указанные действия и помещение для оркестра были в другом месте. У Ходжеса – наверху (см. с. 116)..

Думается, что добавление Адамса является излишним. Если основная сценическая площадка внизу могла служить для самых разных целей, то и галерея второго яруса могла быть использована в качестве самых разных мест действия. Олбрайт не видел нужды в дополнительной террасе. Не находит для нее места и Ходжес в своем плане реконструкции «Глобуса».

Если в вопросе о нише нельзя безусловно утверждать, что Адамс неправ, в том, что касается дополнительного балкона, с ним, кажется, не согласен никто, кроме его сотрудника по реконструкции «Глобуса» Ирвина Смита..

По гипотезе Адамса конструкция «Глобуса» была четырехэтажной. Такая постройка была бы слишком громоздкой. Получилось бы вообще, что в шекспировском театре семь разных сценических площадок: 1) просцениум, 2) внутренняя сцена 3) терраса, 4) находящаяся за террасой комната, 5) и 6) два окна до бокам террасы, 7) музыкальная галерея..

Ни Шекспиру, ни кому-либо другому из драматургов не требовалось такое количество сценических площадок. Мы увидим далее, что сценические условности английского театра эпохи Возрождения исключали необходимость особенно точной локализации действия. Отказавшись от разделения второго яруса на террасу и комнату, а также исключая возвышающуюся над ними музыкальную галерею, мы сократим количество сценических площадок до пяти..

Поднимемся теперь еще на один этаж выше.

На гравюрах, изображающих внешний вид театров шекспировского времени, видно, что выше уровня внешних стен возвышается постройка, напоминающая домик. Она так и называется по-английски the hut (избушка, домик). Домик находился над вторым ярусом сцены, выше навеса. Посредством двери или отверстия он имел прямое сообщение с «небесами», то есть с внутренней нижней стороной навеса.

Вся машинерия, служившая для подъема и спуска тронов, а также всяких духов, находилась, по-видимому, в домике. С внутренней стороны навеса были прикреплены блоки, при помощи которых совершался подъем и спуск предметов или актеров..

В домике было одно или два окна (см. рис. на с. 103, 108, 113). Издавна считается – место действия, обозначаемое ремаркой «на самом верху», и есть верхнее окно. В «Глобусе» домик использовали также для всяких шумовых эффектов. Здесь лежал лист железа, по которому катали ядро, чтобы получить звук грома.

Тут же находилась небольшая пушка, которая служила для салютов. Один такой салют имел роковое последствие для «Глобуса». В 1613 году во время представления «Генриха VIII» дали салют. Горящий пыж упал на соломенную крышу театра, и вспыхнувшее пламя сожгло здание дотла..

Сбоку домика была дверь, а перед ней – небольшая площадка, где помещался один человек. Из двери на площадку выходил трубач и тремя трубными звуками объявлял о начале представления. Отсюда можно было подняться на вышку, где вывешивался флаг. Его должно было быть видно даже на другом берегу Темзы. Вывешенный флаг означал, что в этот день в театре будет представление.

Здесь же, на вышке, находился колокол, в который ударяли, когда это нужно было по ходу действия..

В реконструкциях общедоступного театра заметны две тенденции. Шекспировед А. Харбейдж так характеризует разногласия между учеными: «В смертельной схватке сцепились две противоположные теории. Старая теория, изложенная в наиболее распространенных учебниках, утверждает, что действие происходило на различных участках сцены, причем большое количество эпизодов игралось в углублениях задней части сцены, где были ниши, закрывавшиеся занавесками... Новейшая теория решительно отвергает внутреннюю сцену и почти отказывается от верхней, предлагая на место их удобные сценические конструкции из рам и холста, расставленные в разных местах сцены, служащие местом действия для тех или иных эпизодов»[164]..

Спор не получил окончательного решения. Вероятно, в разных театрах были свои варианты устройства сцены. Кроме того, возможно, определенный тип сцены преобладал в разные периоды истории театра. Ходжес наметил, как мне представляется, верный путь решения проблемы. Сцена с павильоном впервые появляется в народном площадном театре.

Образец ее можно увидеть на изображении уличного театра в Лувене (1594) (см. рис. на с. 51). Близок к ней по конструкции и фламандский уличный театр (1607) (см. рис. на с. 48). По аналогии с театром такого типа Ходжес создает свою реконструкцию английского площадного театра. Следующей ступенью является предлагаемая им реконструкция театра, каким он мог быть около 1576 года, когда возникли первые постоянные помещения для спектаклей (рис. на с. 115, 116)..

В принципе мысль Ходжеса о постепенном развитии и усложнении фасада выглядит вполне убедительной, хотя, как сказано, облик сцены мог иметь различные варианты: с павильоном или с постоянной конструкцией.

Надо, однако, признать, что, как верно заметил Харбейдж, все споры вокруг этого вопроса имеют меньшее значение, чем кажется на первый взгляд. «Мы разрабатываем проблему фасада в задней части сцены, так как мы гораздо больше, чем елизаветинцы, сознаем, что он существовал»[165]. Конечно, восстанавливая, каким был театр эпохи Шекспира, мы не можем обойти вопрос о том, как выглядела сцена.

Но прав Харбейдж, когда пишет: «Жаль, что в силу печальной необходимости наибольшее время в спорах уделяется тем частям сцены, где происходило меньше всего действия»[166]. И в самом деле, как ни важен вопрос о фасаде задней части сцены, он не приводит нас к решению главных проблем стиля шекспировского спектакля..

Основное место действия в театре эпохи Возрождения – глубоко вдающийся в зал просцениум, та часть сценической площадки, которая была ближе к зрителям, и где в основном находились актеры во время действия.

Здесь, в передней части сцены и в центре ее, на виду у всех зрителей происходило действие большинства сцен в пьесах Шекспира и его современников.

Примечания.

130 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 379–383.

131 Цит. по кн.: Chambers E. K. Vol. 4. P. 372.

132 См.: Chambers E. K. Vol. 4. P. 544–556.

133 См.: Ibid. P. 555.

134 См.: Ibid. P. 557.

135 См.: Ibid. P. 142–143

136 Цит. по кн.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 362. См. также: Jonas M. Shakespeare and the Stage. L., 1918. P. 74–76.

137 См.: Nagler A. M. Shakespeare's Stage. P. 10–11.

138 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 436–439.

139 См.: Adams J. C. The Globe Playhouse. Cambridge, 1942. P. 10.

140 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 434.

141 См.: Hotson Leslie. Shakespeare's Wooden O. N. Y., 1960.

142 Критику гипотезы Хотсона см. в статье: Nagler A. M. Shakespeare's Arena Demolished // Shakespeare Newsletter. 1956. February. P. 7.

143 Англ. foot, букв. – ступня – единица длины в системе английских мер.

144 См.: Hodges Walter C. The Globe Restored. L., 1953. P. 471.

145 См.: Adams J. C. Op. cit. P. 209–215.

146 См.: Banke C. de. Shakespearean Stage Production: Then and Now. N. Y., 1953. P. 16.

147 См.: Adams J. C. Op. cit. P. 171.

148 См.: Ibid. P. 149.

149 См.: Albright Victor E. The Shakespearean Stage. N. Y., 1909. P. 51–52; Thorndike A. H. Op. cit. P. 83–87; Adams J. C. Op. cit. P. 167–208.

.

150 См.: Hodges C. W. Op. cit. P. 53–55.

151 См.: Ibid. P. 52 ff.

152 Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.

153 См.: Thorndike A. H. Op. cit. P. 433–444.

154 См.: Hodges W. C. Op. cit. P. 57 ff. Идею павильона на сцене до Ходжеса высказал Reynolds G. F. (The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre: 1605–1625, N. Y.; L., 1940. P. 131–132.)

155 См.: Feuillerat A. Documents Relating to the Office of the Revels in the Time of Queen Elizabeth. Louvain, Leipzig amp; London, 1908.

156 Очевидно, в «Куртине», так как в 1599 году «Театр» Бербеджа уже был снесен.

157 Цит. по кн.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 364–365.

158 Цит. по кн.: Nagler A. M. Op. cit. P. 30–31.

159 Nagler A. M. Op. cit. P. 26–27.

160 См.: Adams J. C. Op. cit. P. 243 ff.

161 Reynolds G. F. The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theater 1605–1625 N. Y. 1940 P. 99.

162 См.: Hodges C. W. Op. cit. P. 58 ff.

163 См.: Smith Irwin. Shakespeare's Globe Playhouse. N. Y., 1956. P. 137 ff.

164 Harbage A. Theatre for Shakespeare. Toronto, 1955. P. 19.

165 Harbage A. Op. cit. P. 28.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-shestaya.htm>

Глава седьмая

- Таблички для обозначения места действия.
- Разрисованный задник.
- Реквизит в театре Хенсло.
- Реквизит в театре Шекспира.
- Изображение ранений и казней.
- Два способа установки реквизита на сцене.
- Занавесы.
- Камыш и ковер на полу.
- Обозначение места действия в речах персонажей.
- Костюм актеров.
- Вход и выход со сцены.
- Шумовые и звуковые эффекты.
- Световые эффекты.

- «Словесные» пейзажи в пьесах Шекспира.
- Музыка в спектакле.
- Натурализм или условность?
- Жизненная правда – закон английского театра эпохи Шекспира.

Теперь, когда нам в основных чертах известно устройство театра эпохи Шекспира, можно обратиться к вопросу, как во время представлений обозначалось место действия. В XIX веке существовало убеждение, что это достигалось простейшим способом: над сценой будто бы вывешивали дощечку с надписью: «Лес», «Замок», «Лондон», «Афины» и т. д. Повод для такого мнения подало одно замечание Филиппа Сидни в его «Защите поэзии»: «Едва ли даже ребенок, если он пойдет смотреть пьесу, увидев над старой дверью надпись крупными буквами: „Фивы“, поверит, что это в самом деле „Фивы“»..

Кроме этого было найдено еще несколько ремарок. Драматург Уильям Перси (1575–1648) в пьесе «Волшебная пастораль» (1603) пометил, что как можно выше надо вывесить название пьесы, а затем на деревянном шесте обозначить место действия: «Лес Эльвиды». Он перегрузил сцену всякого рода реквизитом и, вспомнив, что площадка, на которой играли мальчики школы Св. Павла, невелика, дописал в своем указании актерам: в случае недостатка места можно обойтись надписями крупными буквами. Приведя этот документ, Э. К. Чемберс считает необходимым оговорить, что, по его мнению, сомнительно применение надписей на сцене общедоступных и закрытых театров[167]..

Самым ранним документом, свидетельствующим о существовании таких надписей, является лионское издание комедий Теренция (1493).

Надписи с обозначением места применялись на английской сцене эпохи Возрождения в переходный период, когда кончалось господство мистериального театра и совершался переход к театру нового типа. Возможно, как замечает тот же Чемберс, это было вызвано знакомством гуманистов с Витрувием[168], а также с трактатом итальянца Серлио[169].

Это было естественно для тех пьес, где действие происходило на сценической площадке, задник которой представлял собой холст с нарисованными дверями. Над дверями обозначалось, кому принадлежал дом, куда они вели. Так, по-видимому, было при представлении трагедии Джорджа Гаскойна (1535–1577) «Иокаста» (1566).

Можно допустить, что в 1560-е и даже 1570-е годы применялись таблички с надписями, обозначающими место действия. Еще раз упоминание такой таблички встречается в «Испанской трагедии» (1587) Т. Кида. Устраивая придворное представление, Иеронимо приказывает своему помощнику: «Повесить название: „Это – Родос“» (IV, 3).

Показательно, что речь идет именно о придворном представлении..

Одно простое обстоятельство делало излишними такие таблички в общедоступных театрах: большая часть публики была неграмотной. Надписи не могли ей помочь понять, где происходит действие. Сведения о применении надписей относятся не к общедоступному театру. «Иокаста» предназначалась для представления в юридической корпорации Грейз-Инн, Перси написал свою пьесу для закрытого театра, публику которого составляли более или менее образованные люди..

Единственное допущение, которое можно сделать, заключается в том, что таблички применялись для осведомления публики относительно названия пьесы. Анонимная пьеса «Невольно обманутые» (Wily-Beguiled, датировка неопределенна, между 1596–1606 годами) начинается с интермедии. На сцену выходят два актера. Один спрашивает другого, как называется пьеса, которую будут показывать, и получает ответ: «Сударь, вы можете прочитать надпись».

Ознакомившись с надписью, актер говорит с явным раздражением: «Опять этот "Призрак"». В этот момент появляется фокусник и обещает показать трюк, по его знаку надпись при помощи какого-то приспособления сама меняется: вместо таблички «Призрак» появляется– «Невольно обманутые»..

Мы не можем, однако, считать безусловным, что всегда вывешивалась табличка с названием пьесы. По-видимому, это имело место лишь в отдельных случаях.



«Ричард III» (акт 1, сцена 1). Ричард произносит первый монолог. Над галереей доска с названием пьесы

[Реконструкция У. Ходжеса]

Если для обозначения места действия надписей не было, то как же зрители узнавали, где оно происходит. Может быть, существовали писанные декорации. В перечне инвентаря Хенсло упоминается холст с изображением «города Рима», который, вероятно, служил для одной сцены в «Фаусте» К. Марло. Во второй части пьесы «Если вы не знаете меня, значит, вы не знаете никого» (1605) диалог («Как вам нравится это здание?» и «Мы рассматриваем постройку мистера Грэшема») дает основание предположить, что персонажи смотрят на задник сцены, где висит изображение впервые построенной Томасом Грэшемом лондонской Биржи..

Чемберс считает, что в некоторых случаях занавес алькова нижней сцены раздвигался и там висел холст с каким-нибудь изображением. По его мнению, изображение леса или крепостной стены с успехом могло служить для представления многих пьес[170]. Возможно, что публике шекспировского театра не всегда приходилось полагаться только на свое воображение.

Сценическая конструкция, описанная в предыдущей главе, все время была перед глазами зрителя. Ее дополняли различные предметы, которые выносили на сцену по ходу действия..

Каков был в те времена театральный реквизит?

Здесь нам опять приходит на помощь Филипп Хенсло который со свойственной ему деловитостью сделал в 1598 году опись реквизита труппы лорда-адмирала. Этот документ имеет большое значение для понимания театра эпохи Шекспира.

1 скала, 1 клетка, 1 гробница, 1 адская пасть. 1 гробница Гвидо, 1 гробница Дидоны, 1 кровать с балдахином. 8 пик, 1 пара лестниц для Фаэтона. 2 колокольни, 1 набор колоколов, 1 маяк. 1 теленок для пьесы Фаэтон, с мертвыми ногами. 1 держава и 1 золотой скипетр, 3 дубинки. 1 марципан и город Рим. 1 золотое руно; 2 ракетки; 1 лавровый куст. 1 деревянный топор; 1 кожаный топор. 1 деревянный балдахин; голова старого Магомета. 1 львиная шкура; 1 медвежья шкура; руки и ноги Фаэтона и колесницы Фаэтона; голова Аргуса. Трезубец Нептуна и веночек. 1 шест; деревянная нога Кента. Голова Ириды и радуга; 1 маленький алтарь. 8 шлемов; уздечка Тамерлана; 1 деревянная кирка.

1 деревянный топор; 1 кожаный топор. 1 деревянный балдахин; голова старого Магомета. 1 львиная шкура; 1 медвежья шкура; руки и ноги Фаэтона и колесницы Фаэтона; голова Аргуса. Трезубец Нептуна и веночек. 1 шест; деревянная нога Кента. Голова Ириды и радуга; 1 маленький алтарь. 8 шлемов; уздечка Тамерлана; 1 деревянная кирка. Лук и колчан Купидона; холст с Солнцем и Луной. 1 кабанья голова и 3 головы Цербера. 1 жезл; 2 миштых берега, 1 змея. 2 опахала из перьев; стойло Беллендона; 1 дерево с золотыми яблоками; дерево Тантала, 9 железных щитов. 1 медный щит; 17 рапир. 4 деревянных щита; 1 доспехи. 1 вывеска для матери Красной шапочки; 1 ставень. Крылья Меркурия; портрет Тассо; 1 шлем с драконом; 1 щит с 3 львами; 1 деревянная

чаша. 1 цепь драконов; 1 позолоченное копьё. 2 гроба; 1 бычья голова [1 предмет, название которого не удалось разобрать из-за причуд орфографии Хенсло. – А. А.]. 3 тамбурина; 1 дракон в Фаусте. 1 лев; 2 львиные головы; 1 большая лошадь с ногами; 1 вольтер. 1 колесо и стойка для Осады Лондона. 1 пара железных перчаток. 1 митра папы. 3 императорских короны; 1 простая корона. 1 корона призрака; 1 корона с солнцем. 1 машина для обезглавливания в Черной Джоанне. 1 котел для (Мальтийского) Еврея[171].

Назначение многих из этих предметов очевидно и не требует пояснений. Другие предметы либо совсем трудно определить, либо название их может быть истолковано по-разному. Остановимся на том, что безусловно.

Ряд предметов выносились на сцену, чтобы обозначить место действия. Это «скала», «гробницы», «балдахины» для кровати и трона; обращает на себя внимание такая часть реквизита, как «мшистый берег». По-видимому, это была покатая площадка, покрытая имитацией травы или мха. Она служила для обозначения того, что действие происходит на берегу реки..

«Адская пасть», надо полагать, была унаследована от средневековых мистерий, где она изображалась в виде гигантской головы чудовища с разверстой пастью. Внутри пасти в нужные моменты представлений разводили огонь. Сюда отправляли нераскаявшихся грешников. Едва ли мы ошибемся, предположив, что в финале «Фауста» эту пасть выдвигали на сцену, и дьявол затаскивал в нее того, кто продал ему свою душу..

Вообще опись Хенсло свидетельствует о большом значении, какое имели в репертуаре труппы лорда-адмирала пьесы Марло. Для «Фауста» есть свой дракон. Котел играет большую роль в финале «Мальтийского еврея»: в кипящей смоле собирался утопить своих врагов Варрава, но вместо этого сам попадает в котел. Уздечка Тамерлана – тоже важная деталь спектакля.

Под ней подразумевается упряжка, которую этот герой надел на трех побежденных им царей, заставляя везти себя в колеснице. Почему колесница не попала в инвентарный список, трудно сказать..

Особенно большое число предметов составляют части военного снаряжения: копьё, шлемы, щиты, рапиры, «колесо и стойка для Осады Лондона» (вероятно, нечто вроде осадной машины).

«Машина для обезглавливания» была, по-видимому, хитрым приспособлением, при помощи которого создавалась иллюзия, будто человеку отрубили голову.

Нельзя не обратить также внимания на обилие корон разного типа. В те времена в различиях такого рода весьма тонко разбирались. Непонятно только, чем отличалась «корона призрака». Может быть, она была белой или серебряной, в отличие от остальных корон, которые, конечно, были золотыми (или позолоченными)..

Больших приспособлений требовало представление пьесы Т. Деккера «Фаэтон» (пьеса утеряна): лестница, колесница, руки и ноги героя – все это служило для того, чтобы изобразить, как он сначала поднимается к солнцу, а затем падает и разбивается. Возможно, к этой пьесе относился и «Холст с Солнцем и Луной».

Запись Хенсло несколько загадочна. Едва ли солнце и луна нарисованы на одной стороне. Может быть, не будет ошибкой предположить, что они нарисованы по разные стороны холста: с одной стороны – луна, а на обороте – солнце..

Предметов для «классической» пьесы или других пьес в инвентаре Хенсло немало. Здесь и «оружие» Купидона, и трезубец Нептуна, и крылья Меркурия, и голова Аргуса, и три головы Цербера, и дерево Танталя.



«Ричард III» (акт IV, сцена 2). Став королем, Ричард намекает Бекингему, что тот должен убить законного наследника престола, юного принца Эдуарда. Бекингем уклоняется от злодейского поручения. Трон выдвигают на сцену из-за занавески на задней стене

[Реконструкция У. Ходжеса]

Список Хенсло говорит о том, что на сцене его театра появлялись дикие звери: актеры одевались в львиную или медвежью шкуру.

Много было всяких отрубленных голов людей и зверей. «Большая лошадь» – по-видимому, троянский конь для пьесы на сюжет «Илиады». То, что ноги помечены отдельно, заставляет предположить, что конь составлялся на сцене из разных частей. «Теленок... с мертвыми ногами» – загадка. Может быть, он предназначался для жертвоприношения и ноги у него были обгорелые.

Или ноги тоже были отделены, а в нужный момент туловище и конечности порознь попадали на сцену?.

Кожанный топор (leather hatchet) с зазубринами был одним из аксессуаров шута (см. рис. на с. 199).

«Марципан» – возможно, муляж, имитация пирога с марципаном. Инвентарь Хенсло неполон. В нем отсутствуют, например, кинжалы. Вероятно, у каждого актера был свой. Не включены в него свитки с письмами, которые имелись чуть ли не в каждой пьесе.

В списке Хенсло нет мебели. Мы не находим здесь ни трона, ни стульев, ни столов. Между тем известно, что в ряде пьес они нужны. У Хенсло была кровать с балдахином, но не названа обыкновенная кровать, встречающаяся во многих пьесах.

Пробелы инвентаря Хенсло восполняются при помощи исследования ремарок в пьесах. Нередко они содержат те или иные указания относительно необходимого реквизита.

Естественно, что особый интерес представляет для нас все, что относится к пьесам Шекспира. К сожалению, приходится признать: они бедны указаниями на этот счет. Но все же из них можно извлечь довольно значительный список предметов, которые были необходимы для сцены.

В первой части «Генриха VI» для знаменитой сцены в саду Темпля необходимы два куста. Один – с белыми, другой – с алыми розами. Если у Хенсло был лавровый куст, то ничто не могло помешать труппе лорда Стренджа, игравшей эту пьесу, иметь кусты с искусственными розами.

).

В третьей части «Генриха VI» дважды на сцене появляется холм: сначала на нем убивают герцога Йорка (I, 4), затем на этом же холме сидит вдали от битвы Генрих VI и видит отца, убившего сына, и сына, убившего отца (II, 5).

В «Ромео и Джульетте» нужна стена, через которую перепрыгивает Ромео, чтобы пробраться в сад Капулетти. За этой стеной он прячется от разыскивающих его друзей (II, 1). Какая-то изгородь, вероятно, применялась для этой сцены.

В «Конец – делу венец» также нужна изгородь или укрытие другого рода, чтобы французские солдаты могли спрятаться в засаде (IV, 1). Укрытие, хотя бы в виде куста, за которым могло бы поместиться четыре человека, нужно, чтобы сэр Тоби, Эндрью и Фабиан могли наблюдать, как Мальволио читает подброшенное ими письмо, якобы написанное графиней Оливией (II, 5)..

В «Много шума из ничего» Бенедикт прячется в беседке, в то время как его приятели рассуждают о том, что Беатриче якобы в него влюблена (II, 5).

В следующей сцене в беседке прячется Беатриче и слышит, как Геро с Урсулой говорят, что Бенедикт влюблен в Беатриче (III, 1). В этой сцене есть даже описание этой беседки.

Геро подсылает к Беатриче Маргариту, говоря:

Предложи ей спрятаться в беседке, Где жимолость так разрослась на солнце, Что солнечным лучам закрыла вход.

Через несколько строк мы узнаем, что Беатриче уже «в жимолости притаилась».

Для хроник Шекспира нужны были шатры на поле боя. В «Ричарде III», в последнем акте, Ричард III приказывает: «Разбить шатры здесь, на Босуортском поле» (V, 3). В этом шатре он ночует накануне боя, и, пока спит, ему являются видения всех убитых им. Затем появляется его враг Ричмонд, и для него ставят шатер на другой стороне сцены...

Мы уже упоминали, что в «Перикле» (V, 1) сцена изображает палубу корабля с шатром на ней, где возлежит герой. Палуба нужна и для начала «Бури» (I, 1). В «Антонии и Клеопатре» Секст Помпей устраивает на палубе своей галеры пир для римских триумвиров и их свиты (II, 7). При помощи каких средств зритель узнавал, что дело происходит именно на корабле, трудно сказать.

Но одних речей персонажей было недостаточно для этой цели. Какая-нибудь деталь сразу давала понять, где происходит действие..

Гробницы часто появлялись на сцене театра того времени. Недаром инвентарь Хенсло начинается с перечисления трех разных гробниц. Шекспировскому театру тоже нужна была гробница. Мы уже упоминали гробницу Клеопатры. Финал «Ромео и Джульетты» разыгрывается у фамильного склепа Капулетти (V, 2). Когда теперь исполняют трагедию, вся сцена обычно является склепом.

Во времена Шекспира гробницей служило, по-видимому, некое сооружение наподобие павильона. Ромео приходит к гробнице Джульетты и просит слугу подать «заступ и железный лом», чтобы открыть гробницу. Тогда не было «обстановочного» спектакля. Для спальни достаточно было кровати, для леса – одного-двух деревьев в кадрах....

Одна существенная деталь создавала всю обстановку. Это было художественным принципом. Шекспир отлично сознавал его и следующим образом выразил в своей поэме «Луcreция» (1593). Героиня поэмы рассматривает картину, изображающую всю историю Троянской войны. На одной части полотна показана толпа греков, слушающих старца Нестора..

Один застыл над головой другого,
А тот его почти что заслонил,
Тот сжат толпой, от злобы весь багровый,
А тот бранится, выбившись из сил,
Во всю бушует ярость, гнев и пыл...
Но Нестор их заморозил речами,

И некогда им действовать мечами.
Воображенье властно здесь царит:

Обманчив облик, но в нем блеск и сила.
Ахилла нет, он где-то сзади скрыт,
Но здесь копьё героя заменило.
Пред взором мысленным все ясно было —
В руке, ноге иль голове порой
Угадывался целиком герой[172].

Над толпой греков возвышается одно лишь копьё Ахилла, и по нему угадывается присутствие героя. «Воображенье властно здесь царит» – эти слова Шекспира применимы к театру его времени. Что это так, известно давно, но существовало мнение, будто воображение зрителя возбуждалось исключительно речами персонажей.

Действительно, то, что говорят герои Шекспира, имеет важное значение для зрителя и помогает ему понять обстановку и условия, в каких происходит действие, но неверно думать, будто только слова воздействовали на воображение публики. Немалую роль в этом играли чисто сценические средства..

Трон отнюдь не представлял собой скромное кресло. То был просторный трон, вмещавший двух лиц: короля и королеву. Нередко он ставился на возвышение. У Хенсло имелся трон с балдахином. Такой же трон, надо полагать, существовал и в театре Шекспира. Одного такого трона было достаточно, чтобы зритель представил себе зал во дворце..

В «Юлии Цезаре» кульминационный пункт трагедии – это сцена в сенате, где происходит убийство Цезаря (III, 1). Если судить по аналогии с другими пьесами, где изображаются заседания высших государственных советов, – «Ричард III» (III, 4), «Отелло» (I, 3), – то для этой цели ставился стол, вокруг которого садились советники или сенаторы, тогда как король или дож садился во главе стола.

Вероятно, такова же была и обстановка сцены убийства Юлия Цезаря. Но стол бывал нужен и для более скромных или совсем нескромных целей, как, например, для сцен в таверне в «Генрихе IV»..

Для других сцен требовался пиршественный стол, уставленный блюдами и чашами. «Банкет», точнее, банкетный стол находится на сцене в финале «Укрощения строптивой» (V, 2). Та же ремарка – «приготовлен банкет» (a banquet set out) открывает одну из финальных сцен «Тита Андроника» (V, 3), однако угощение здесь другое, чем в комедии: царицу Тамору кормят пирогом с начинкой из мяса двух ее сыновей, убитых Титом в отместку за то, что они обесчестили его дочь..

Здесь будет уместно остановиться на сценах, изображающих разные ужасы. Мы уже упоминали «машину для обезглавливания», которой обладала труппа лорда-адмирала. В

«Испанской трагедии» Кида в беседке болтается тело повешенного. В ранней ренессансной трагедии «Камбиз» (1571) Жестокость восклицает:

Его я раню, жалости не внемлю, —Смотрите, кровь его течет на землю.

Ремарка гласит: «Прокалывает маленький пузырь с (красным) уксусом». Для представления кровавой трагедии Пиля «Битва при Альказаре» требовалось «3 пузыря крови и овечьи внутренности» – легкие, сердце и печень. В пантомиме этой пьесы фурии отдают на расправу чертям трех человек, те пытаются их и вырезают у одного легкие, у другого – сердце, у третьего – печень, а для большего правдоподобия каждого из них обливают кровью (уксусом?) из пузыря, которых соответственно и требовалось три штуки..

Шекспир тоже не обходился без таких пузырей. В «Тите Андронике» Тит режет горло связанным Деметрию и Хирону, приказывая Лавинии держать таз, в который стекает их кровь (V, 2). В «Короле Лире», когда Глостеру выкалывают глаза (III, 7), по его щекам течет кровь.

Техника изображения казней в театре эпохи Возрождения была разработана основательно. Мы читали в перечне инвентаря Хенсло, что его труппа имела несколько «отрубленных голов». Такая отрубленная голова нужна была и для «Макбета», где в конце трагедии Макдуф приносит голову побежденного им Макбета.

Но искусственные головы использовались и для другой цели. В позднем варианте «Фауста» Марло (текст 1616 года) была сделана вставка: «Входит Фауст с фальшивой головой». Смысл этого раскрывается в последующем действии. Беневوليو отсекает Фаусту голову, тот падает, а затем поднимается как ни в чем не бывало.

У. Дж. Лоуренс считает, что в тех пьесах, где на сцене изображалась казнь, применялась приставная голова, которую и отрубали[173]..

Во всем, что касалось крови, актеры эпохи Возрождения старались соблюдать правдоподобие. В «Испанской трагедии» есть такой эпизод: к ногам Иеронимо падает письмо, брошенное Бельимперией. Оно начинается: «Я без чернил, пишу своею кровью». В этом месте суфлерская пометка: «Красные чернила». По-видимому, те же красные чернила подразумевались в ремарке Чепмена к его пьесе «Бюсси д'Амбуаз» (1604): «Входит Монсури, переодетый монахом, с письмом, написанным кровью» (V, 2)[174]..

Для постановок пьес того времени требовалось большое количество самых разнообразных предметов. Можно не сомневаться, что, когда Макбету является видение кинжала, то такой кровотокающий кинжал спускали сверху на тонкой веревке («Макбет», II, 1).

В «Венецианском купце» нужны три шкатулки для женихов Порции. В золотой шкатулке, как помнит читатель, лежит череп. Этот же череп потом используется в «Гамлете» в качестве черепа Йорика. В «Макбете» на сцене появляется котел, в котором ведьмы кипятят адское варево.

Было бы долго перечислять разные предметы, которые использовались на сцене шекспировского театра. Ограничимся сказанным.

Обратимся теперь к вопросу, каким образом появлялись на сцене громоздкие предметы – трон, кровати и т. п. Вопрос этот возникает в связи с тем, что в театре шекспировского времени, как мы знаем, не было занавеса, который закрывал бы сцену для перемены «декораций».

Простейший способ, применявшийся на сцене английского театра эпохи Возрождения, заключался в том, что необходимый реквизит вносили сами действующие лица. В пьесе «Аппий и Виргиния» (ок. 1568) ремарка в последней сцене гласит: «Ученость и Память вместе с Виргинием вносят гробницу». В пьесе Хейвуда «Железный век» (1612) пятый акт начинается с того, что «входят Терсит с воинами и вносят стол с креслами и стульями на нем».

В «Генрихе VIII» (1612–1613) ремарка (I, 4) показывает, что к началу сцены уже были вынесены на подмости «небольшой стол под балдахином для кардинала, большой – для гостей». Когда дальше в этой сцене слуга сообщает о прибытии гостя, «все встают, столы выносят». В пьесе Уилкинса «Несчастья вынужденного брака» (1607) персонаж приказывает принести «стол, свечи, стулья и все, что полагается».

В «Красотке с запада» (1-я часть, 1610) Т. Хейвуда тоже есть приказание принести на сцену стол и стулья. В «Иеронимо» (1-я часть «Испанской трагедии», 1587) Иеронимо приказывает Горацио: «Переставь стол сюда. Вот так хорошо» (I, 3)[175]..

Второй способ состоял в том, что необходимые предметы ставились за занавесом на внутренней сцене или в павильоне. В нужный момент занавес раздвигался, и зрители видели приготовленную обстановку. В «Венецианском купце» (1595–1596) за занавесом был заранее приготовлен стол, на котором стояли три ларца – золотой, серебряный и свинцовый.

Когда является принц Мароккский, Порция приказывает: «Отдерните завесу...» (II, 7). В конце сцены она же говорит: «Спустить завесу». Потом сватается к Порции принц Арагонский. Нерисса приказывает слуге: «Скорей, скорей отдерни занавеску» (II, 9). Когда и этот жених не угадывает, в каком ларце ее портрет, Порция велит: «Задерни занавес, Нерисса».

Третий раз эту манипуляцию проделывают, когда приходит Бассанио (III, 2)..

Видимо, здесь внутренняя сцена (или павильон) на протяжении значительной части пьесы использовалась для этой цели и никакой перемены не требовалось. В других пьесах здесь приходилось менять реквизит. В связи с этим в тексте некоторых пьес встречаются пометки, показывающие, что, пока на просцениуме шло действие, за занавесом готовилась обстановка для какой-нибудь следующей сцены.

В пьесе «Девушка на мельнице» (1623) в конце первого акта дана ремарка: «Поставить шесть стульев за занавесом». Эти стулья еще не нужны в первой сцене второго акта. Они приготовлены для второй сцены. Текст «Двух благородных родственников» (1612–1613) Дж. Флетчера (возможно, в соавторстве с Шекспиром), напечатанный с суфлерского экземпляра, сохранил ремарку: «Поставить кресла и стулья» (III, 5).

Это указание дано примерно за сорок строк до того, как эти предметы понадобятся для действия..

В алькове (или павильоне) иногда ставили стол с книгами, что превращало это место в кабинет. Часто там ставили кровать. Ремарка первого собрания пьес Шекспира (1623) – «Входит Отелло, Дездемона на своей кровати» – едва ли означала, что одновременно с приходом мавра на сцену вносили кровать с Дездемоной; вероятнее предположить, что она лежала на кровати, поставленной в алькове.

Отелло не сразу раскрывал занавески, скрывавшие Дездемону. В некоторых случаях кровать выносили, «выталкивали» на сцену. Как это делалось, не всегда ясно..

Б. Бекерман доказал, что в «Глобусе» реквизит в подавляющем большинстве случаев вносили и уносили со сцены. В пьесах Шекспира, написанных для «Глобуса» (то есть после открытия театра в 1599 году), нужны столы, кресла, троны, стулья, кровати, возвышения для тронов, гробницы, шатры, деревья, скалы, солома, статуя, колодки, котел, сундук – всего шестьдесят пять предметов.

Пятнадцать, может быть, только назывались, но не существовали реально. Из оставшихся пятидесяти – половину приносили и уносили актеры. Только относительно девяти предметов можно предполагать, что они заранее устанавливались в нише и потом становились видны зрителю, потому что открывали занавес, прикрывавший внутреннюю сцену (или павильон).

Пятнадцать, может быть, только назывались, но не существовали реально. Из оставшихся пятидесяти – половину приносили и уносили актеры. Только относительно девяти предметов можно предполагать, что они заранее устанавливались в нише и потом становились видны зрителю, потому что открывали занавес, прикрывавший внутреннюю сцену (или павильон).

Относительно шестнадцати предметов, то есть примерно одной трети, невозможно установить, каким способом они попадали на сцену..

Аналогичный подсчет реквизита для пьес других драматургов, чьи пьесы ставились в «Глобусе», дал такие показатели: из пятидесяти одного предмета больше половины (двадцать восемь) приносили и уносили, девять заранее устанавливались на так называемой внутренней сцене. Способ появления четырнадцати предметов не установлен[176]..

Мы не раз упоминали занавесы, применявшиеся на сцене театра. Занавес закрывал внутреннюю сцену, другой – галерею второго яруса. Занавески закрывали окна по бокам галереи второго яруса. Иногда они были нейтральными, иногда, как мы видели на рисунке титульного листа «Мессалины», расписными. В пьесе Бена Джонсона «Забавы Цинтии» (1600) один персонаж говорит: «Клянусь жизнью, этот мальчишка принимает меня за перспективу или какой-нибудь шелковый занавес, повешенный здесь на сцене.

Сэр Крэк, имейте в виду, я не новая картина, которую нарисовали, чтобы приукрасить ветхий занавес в общедоступном театре». В пьесе Джона Дэя «Проделки закона» (1607) один из персонажей прячется за занавесом, другой входит и начинает разглядывать рисунок на нем. Ему нравится то, что изображено на занавесе, – Венера, Адонис, Вулкан... В «Гамлете» Полоний прикрывавший внутреннюю сцену (или павильон).

Относительно шестнадцати предметов, то есть примерно одной трети, невозможно установить, каким способом они попадали на сцену..

Аналогичный подсчет реквизита для пьес других драматургов, чьи пьесы ставились в «Глобусе», дал такие показатели: из пятидесяти одного предмета больше половины (двадцать восемь) приносили и уносили, девять заранее устанавливались на так называемой внутренней сцене. Способ появления четырнадцати предметов не установлен[176]..

Мы не раз упоминали занавесы, применявшиеся на сцене театра. Занавес закрывал внутреннюю сцену, другой – галерею второго яруса. Занавески закрывали окна по бокам галереи второго яруса.

Занавески закрывали окна по бокам галереи второго яруса. Иногда они были нейтральными, иногда, как мы видели на рисунке титульного листа «Мессалины», расписными. В пьесе Бена Джонсона «Забавы Цинтии» (1600) один персонаж говорит: «Клянусь жизнью, этот мальчишка принимает меня за перспективу или какой-нибудь шелковый занавес, повешенный здесь на сцене.

Мы не раз упоминали занавесы, применявшиеся на сцене театра. Занавес закрывал внутреннюю сцену, другой – галерею второго яруса. Занавески закрывали окна по бокам галереи второго яруса. Иногда они были нейтральными, иногда, как мы видели на рисунке титульного листа «Мессалины», расписными. В пьесе Бена Джонсона «Забавы Цинтии» (1600) один персонаж говорит: «Клянусь жизнью, этот мальчишка принимает меня за перспективу или какой-нибудь шелковый занавес, повешенный здесь на сцене.

Сэр Крэк, имейте в виду, я не новая картина, которую нарисовали, чтобы приукрасить ветхий занавес в общедоступном театре». В пьесе Джона Дэя «Проделки закона» (1607) один из персонажей прячется за занавесом, другой входит и начинает разглядывать рисунок на нем. Ему нравится то, что изображено на занавесе, – Венера, Адонис, Вулкан... В «Гамлете» Полоний прячется в спальне королевы за занавесом (III, 4).

Возможно, что именно на этом занавесе изображены портреты прежнего и нынешнего короля, на которые принц указывает, говоря: «Взгляните, вот портрет, и вот другой»..

Если на занавесе было изображение, то он имел двойную функцию: служил прикрытием для алькова и выполнял роль украшения в комнате, наподобие гобелена. Изображение на нем давало повод для рассуждений действующих лиц.

Упомянем еще, что пол сцены иногда застилали камышом. В рассказе о злополучном представлении «Генриха VIII», закончившемся пожаром, в числе других показателей того, что постановка была роскошной, упоминается камыш, которым была устлана сцена. В пьесе Дж. Чепмена «Джентльмен-служитель» (1602), согласно ремарке, «входит Бассиоло со слугами, несущими камыш и ковер».

Бассиоло затем приказывает: «Положите в комнате свежий камыш, а здесь расстелите ковер» (II, 1). Камышовые настилки клали на пол в комнатах для приемов, ими же устилали сцену. В доме Капулетти для бала пол был устлан камышом. Когда друзья зовут Ромео пойти на этот бал, он заявляет, что пойдет с ними, но танцевать не станет: «Пусть беспечные танцоры камыш бездушный каблуками топчут...» («Ромео и Джульетта», I, 4)..

Своеобразие английского ренессансного театра наиболее ясно проявляется в том, как в нем решается проблема места действия. Мы знаем, что сценическая конструкция общедоступных театров и применение реквизита позволяли тем или иным способом локализовать действие – делать для зрителя очевидным, что действие происходит в данный момент либо во дворце, либо на поле боя, либо в лесу.

Но это делалось лишь в тех случаях, когда место действия имело существенное значение. Простейшие средства помогали зрителям понять, где происходит действие. Иногда это достигалось тем, что актер находился в определенной части сцены. Если он был в алькове, на верхней галерее или у окна, публика знала: этот персонаж сейчас в каком-то помещении.

Здесь не нужно было никаких дополнительных средств осведомления зрителей. Само место, где находился актер, показывало, где происходит действие. Остальное узнавалось в зависимости от того, кем был данный персонаж. Если он король, то павильон или внутренняя сцена могли означать одну из палат дворца или шатер.

Если купец или мастеровой, то павильон воспринимался зрителем как лавка или мастерская. Помогали этому и детали обстановки: трон или прилавок – этого, как мы знаем, было достаточно..

Место действия узнавалось также из речей персонажей. Рассмотрим с этой точки зрения «Отелло». Отелло и Родриго появляются на сцене беседуя, и зритель сначала не знает, где происходит действие. Наконец Родриго говорит: «Вот дом ее отца». Становится понятно: они на улице перед домом сенатора Брабанцио. Под конец сцены Яго говорит Родриго, что уходит, и советует ему вместе с Брабанцио направиться «к арсеналу» – там находится Отелло.

Когда в следующей сцене Отелло и Яго идут, сопровождаемые слугами, которые несут факелы, освещая им дорогу, это делает понятным, что действие происходит опять на улице. Их встречает Кассио и передает Отелло поручение: явиться в сенат. Отелло собирается пойти туда, но сначала, говорит он, «я только в этот дом зайду и выйду».

После стычки челяди Брабанцио с людьми Отелло мавр сообщает, что его ждут у дома. Брабанцио, узнав, что происходит заседание сената, говорит, что отправится туда же. Поэтому, когда почти сразу после этого зритель видит дома и сенаторов за столом, он уже понимает, где происходит действие. Об этом несколько раз говорилось раньше.

В конце сцены становится известно, что Отелло через час отплывает на Кипр. Он поручает Яго привезти туда же Дездемону. После ухода сенаторов и Отелло Яго, оставшись наедине с Родриго, советует ему тоже отправиться на Кипр..

Когда заканчивается эта сцена, на верхней площадке появляется Монтано и с ним два горожанина. «Не видно ли чего в морской дали?» – спрашивает Монтано. «Нет. Ровно ничего. Сплошные волны», – отвечает горожанин. Когда потом высаживаются прибывшие сюда Дездемона и Яго, то из речей приветствующего их Кассио мы узнаем, что действие происходит на Кипре... Не станем продолжать.

Читатель, взявший в руки любую пьесу Шекспира, убедится, что драматург заботливо вставил всюду одно-два слова, которые, если это нужно, помогают понять, в каком месте происходит действие..

Мы не касались до сих пор одного существенного элемента спектакля – костюма. В комплексе внешних изобразительных средств театра он играл большую роль. Красочность спектаклю придавали в первую очередь костюмы действующих лиц. Сценический гардероб в театре был общим и составлял часть театрального имущества.

Филипп Хенсло обеспечивал костюмами труппу, игравшую в его театре. Заключая вместе со своим компаньоном Джекобом Мигом контракт с труппой, возглавляемой Натаном Филдом, он указал, что в его обязанности входит и обеспечение актеров костюмами как из имевшегося у него гардероба, так и за счет приобретения новых[177].

В договоре с актером Доусом указывалось, что антрепренеры обязуются обеспечить его костюмами для ролей, но если он «по окончании пьесы уйдет из театра с любым из их костюмов на себе», то на него будет наложен штраф в 40 фунтов стерлингов[178]..

Огромная сумма штрафа – за такие деньги можно было купить дом – объяснялась тем, что театральные костюмы стоили очень дорого. Счетные книги Хенсло содержат записи расходов на костюмы от суммы в несколько шиллингов до 20 фунтов стерлингов. «Костюм для Эдуарда Аллена – черный бархатный кафтан с рукавами, украшенными серебром и золотом», – стоил 20 фунтов 10 шиллингов и 6 пенсов.

Такие цены составляли, конечно, исключение. Как правило же, костюм стоил 3–6 фунтов стерлингов..

Иногда в инвентаре Хенсло даже обозначен персонаж или типаж, для которого предназначался тот или иной наряд. У него отмечены «кафтан Тамерлана с медными галунами» и «шаровары Тамерлана из малинового бархата», «одеяние Тассо», «платье волшебника Мерлина», «корсаж Евы», «два костюма Роланда», «костюм Уила Сомерса», «зеленая куртка для Робина Гуда», «один костюм мавра», «роба сенатора», «два датских костюма и две пары датских штанов»..

На костюмы шли дорогие материалы и блестящие украшения. У Хенсло были два портных, работавших для труппы. Его инвентарь дает некоторое представление и о цветах костюмов. Он перечисляет «алый кафтан с двумя широкими золотыми тесьмами и золотыми пуговицами по бокам внизу», «пурпурный сатин с бархатом и серебряным шнуrom», «черное бархатное платье с белым мехом», «синий костюм из тафты, выложенный серебряной тесьмой», «зеленый полосатый сатин», женское платье «белого сатина с белой тесьмой», «золотое платье»[179]

Воссоздавая мысленно сцену английского театра эпохи Возрождения, следует помнить об этом, и тогда нам представится зрелище необыкновенно яркое. Цвет костюмов несомненно играл большую роль, способствуя общему впечатлению красочности спектакля.

Покрой костюмов в основном был современным. В чем-то он, вероятно, несколько отставал от моды. Это объясняется любопытным обычаем того времени. О нем рассказал швейцарец Томас Платтер, посетивший Лондон в 1599 году: «Согласно обычаю знатные лорды и дворяне, умирая, завещают и оставляют свою одежду слугам, которым, однако, не положено ее носить, поэтому они продают ее по недорогой цене актерам».

Платье старых лордов всегда было устаревшим по сравнению с современной модой. Но, не будучи последним «криком моды», оно было таким, какое существовало в быту..



Деревенские ведьмы

[Гравюра. XVII век]

Костюм являлся не только красочным элементом спектакля. Средневековые завещало Возрождению обычаи, согласно которым каждое сословие одевалось по-своему. Внутри каждого сословия тоже были различия в одежде, позволявшие угадывать по костюму социальное положение или профессию, а то и национальность человека.

У Хенсло числились в гардеробе труппы «одежда кардинала», «серое монашеское одеяние», «одежда священника», «одежда солдата», «костюм факельщика», «штаны педанта» и т. д..

Сохранялись еще костюмы аллегорических персонажей из моралите. Нововведением были костюмы для пасторалей. Особые костюмы были для ведьм, для черта и всяких духов. Для призраков существовали наряды, по которым зрители узнавали, что это пришельцы с того света. Одна запись в перечне инвентаря Хенсло звучит чрезвычайно загадочно: «роба, чтобы ходить невидимым».

Именно такое платье надевают Просперо и Ариель, когда они, согласно ремаркам Шекспира, появляются на сцене «невидимыми»..

Значение костюма в театре эпохи Шекспира, может быть, ни в чем так не проявляется, как в переодевании. Когда девушка наряжается в мужской костюм, вместе с одеждой она приобретает не только новое обличье, но и новый характер. Знатный юноша Эдгар Глостер переодевается сумасшедшим из Бедлама и в самом деле разыгрывает безумие.

Гамлет вместе с черным костюмом надевает личину меланхолика, и, надо полагать, Жак в «Как вам это понравится» уже своим костюмом выдавал свое умонастроение. Костюм настолько был связан с личностью, что служил не просто внешнему виду персонажа, но и помогал выражению его сущности. Поэтому короли, например, в пьесах того времени не снимали корон, даже ложась спать.

Если Генрих IV и снял корону, то лишь тогда, когда наступил его смертный час..



«Тит Андроник» (акт I, сцена 1). Пленная царица Тамора просит Тита Андроника пощадить ее сыновей. Рисунок относится к 1595 году. Обращает на себя внимание историзм костюмов (ср. с рис. на с. 35, где костюмы – современные эпохе Шекспира)

Костюм подчас имел большее значение, чем лицо. Лир не узнает Кента, потому что он переодет. Точно так же никто не узнает Эдгара. В современных нам постановках «Меры за меру» переодетый герцог старательно закрывает лицо капюшоном, чтобы никто не видел его, так как предполагается, что по лицу его можно узнать.

В театре Шекспира он облачался в монашеское платье и мог не закрывать лица. О нем судили именно по платью..

Соблюдался ли историзм в костюмах. Сохранились некоторые графические документы, которые позволяют судить об этом. Один из них – рисунок представления «Тита Андроника», сделанный Генри Пичемом в 1595 году. В центре его мы видим фигуру римского императора, у которого поверх камзола надета тога, а на голове – лавровый венок.

Остальные персонажи – в современных костюмах..

Наряду с этим по гравюрам в книгах того времени мы можем судить о том, как представляли себе англичане эпохи Возрождения одежды прошлого. В первом издании хроник Холиншеда много иллюстраций. Все они изображают исторических деятелей в костюмах, подобным современным. В частности, там напечатана гравюра, изображающая встречу Макбета и Банко с ведьмами.

Не только шотландские танцы, но и ведьмы – в обычных современных костюмах..

Английский театровед А. Никол, подводя итоги изучению этой стороны ренессансного театра, пришел к выводу, что преобладающим на шекспировской сцене был современный костюм[180]. Но иногда вводились некоторые элементы, придававшие одежде персонажа

исторический или национальный колорит. Как показывает рисунок Пичема, англичанам шекспировского времени было известно, что римляне носили тоги.

Вероятно, шлемы принадлежали разным эпохам, чаще всего – Средневековью. Возможно, что для изображения Востока, например, в «Тамерлане» пользовались тюрбанами..

Подобного рода детали актерского наряда, вносящие элементы исторического и национального колорита, были, однако, незначительны. В целом английский театр эпохи Возрождения еще не знал исторического костюма.

Для всей драматургической композиции важнейшее значение имело то, что представления общедоступного театра происходили без антрактов. Непрерывность действия требовала особых приемов, чтобы обозначать начало и конец эпизода. Это достигалось тем, что персонажи входили и уходили со сцены. С появлением на сцене одного или нескольких действующих лиц и начиналось развитие сюжета, как мы это видели в «Отелло».

Стоит читателю взять в руки пьесы Шекспира, как он легко убедится, что любая сцена начинается с обозначения «входит» или «входят», и далее следуют имена персонажей. В театре того времени слово «входит» (enter) стало синонимом начала сцены. Даже в тех случаях, когда персонаж не входил, а, скажем, лежал на кровати в нише или павильоне, ремарка гласила: «Входит», тогда как по нынешней терминологии следовало бы написать: «Открывается занавес алькова, где на кровати лежит (имярек)»..

Конец эпизода отмечался уходом всех персонажей со сцены. Опять-таки достаточно взять текст Шекспира, чтобы убедиться, что это именно так. Читателю следует знать: деление на акты и сцены не принадлежит самому Шекспиру. Оно было произведено редакторами его сочинений. Сначала частичное деление на акты и сцены произвели издатели первого собрания сочинений Шекспира, вышедшего после его смерти в 1623 году.

Затем эта работа была довершена редакторами сочинений Шекспира в XVIII веке. Что касается изданий пьес Шекспира, вышедших при его жизни, то из восемнадцати пятнадцать не имело делений на акты и сцены. Это находилось в соответствии с практикой театра, не знавшего тогда антрактов..

Использование дверей, выходивших на сцену, во многих случаях имело определенный смысл. Нередко персонажи входили и выходили в одну и ту же дверь. Хотя над дверью уже не было никакой надписи, как это случалось еще несколько десятилетий тому назад, театральным зрителем привык, что место выхода на сцену не было случайностью.

Скажем, шла историческая драма, в которой изображались две страны, например, «Генрих V» Шекспира; уже одно то, что персонаж появлялся из левой двери, означало, что он англичанин, а из правой двери – француз. Точно так же в «Ромео и Джульетте» легко было различать сторонников Монтекки и Капулетти по тому, из какой двери они появлялись и через какую уходили..

В некоторых театрах было три двери, о чем можно судить по ремаркам, указывавшим, откуда действующие лица появлялись на сцене.

Если персонаж направлялся куда-нибудь в короткий или далекий путь, то выходил он из одной двери, а уходил в другую, это означало, что он достиг места, куда направлялся.

Представление в общедоступном театре всегда происходило при естественном свете. Время дня и ночи можно было обозначать условно. В «Отелло», как мы видели, персонажи ходят по ночной Венеции в сопровождении лиц, несущих факелы. Речи персонажей также содержали косвенные или прямые указания о времени, когда происходит данное действие, если в этом была необходимость.

В начале «Отелло» Яго говорит, что надо разбудить Брабанцио и поднять на ноги весь дом. Это косвенное указание, что сцена происходит ночью. В «Гамлете» через несколько минут после начала мы слышим реплику Бернардо: «Двенадцать бьет; иди ложись, Франсиско». Тот, уходя, желает «доброй ночи». Нескольких слов достаточно, чтобы обозначить для зрителя время действия..

Когда актер говорил: «Двенадцать бьет», то в домике наверху сцены колокол действительно отбивал время.

Театр Шекспира обладал средствами для различного рода шумовых и звуковых эффектов.

Подражание звуку грома, как уже отмечалось, достигалось тем, что по железному листу катали ядро. Среди звуковых эффектов, применявшихся на сцене шекспировского театра, было также подражание пению птиц. Ромео и Джульетта спорят, какая птица пела за окном. Она говорит, что то был соловей, ночная птица, и им еще рано расставаться.

Ромео заверяет ее, что пел жаворонок – «предвестник утра» (III, 5). В «Гамлете» кукарекает петух (I, 1)..

Подражание пению птиц было известно уже в мистериальном театре. В 1573 году на представлении мистерий в Ковентри одному горожанину было уплачено 4 пенни за то, что он пел петухом. Но помимо подражания голосом театр эпохи Возрождения применял для этой цели разные механические приспособления. В некоторых книгах того времени есть описания таких приспособлений.

В комедии Флетчера «Пилигрим» (1621), напечатанной с суфлерского экземпляра, текст сохранил ремарку: «Музыка вдали. Горшок птиц» (Potbirds). Немецкий исследователь ренессансной сцены Англии Менкемайер остроумно расшифровал этот загадочный «горшок птиц». Он оказался тем нехитрым приспособлением, которое известно даже мальчикам, когда они через трубочку дуют в горшок с водой.

Бульканье воды напоминает щебетание птиц[181]..

В пьесе Флетчера «Случайности» (1625) ремарка указывает, что «за сценой слышен звук наподобие лошадиного ржания» (III, 4). В «Макбете», когда убийцы подстерегают Банко, один из них спрашивает другого: «Слышишь топот?» (III, 1). Он имеет в виду топот коня. В другой сцене Макбет говорит Леноксу: «Я слышал стук копыт.

Кто это ехал?» (IV, 1). Мы не ошибемся, предположив, что стук копыт воспроизводился примерно так, как это делается и в современном нам театре..

В «Испанском священнике» (1622) Флетчера, когда Бартолус должен бить посуду на сцене, суфлерская пометка на полях уведомляет: «Приготовить оловянную посуду для шума». В комедии Мессинджера «Новый способ платить старые долги» (1625) есть ремарка: «За сценой шум, будто подъезжает карета».

В сценах, изображающих битвы, часто появляется ремарка: «Тревога» (Alarum). Тревога создавалась звуком труб, барабанов и стуком мечей за сценой. Часто она сопровождалась перебежками по сцене вооруженных воинов, скрещивавших мечи и ударявших друг друга по щитам (Excursions).

Исследования показывают, что на сцене английского ренессансного театра устраивались даже дымовые завесы и туман[182]. Применялось и приспособление для имитации дождя и снега. Искусственный дождь умели устраивать уже в средневековом мистериальном театре. В некоторых пьесах в ремарках и репликах персонажей говорится, что действие происходит во время дождя.

В «Медном веке» (1611–1612) Т. Хейвуда во время пантомимы «льет дождь». Во второй части пьесы «Если вы не знаете меня, значит, вы не знаете никого» (1605) реплика: «Если мы долго простоим так, то промокнем до костей» – сопровождается ремаркой «Гроза». У. Дж. Лоуренс считает, что иллюзия дождя достигалась шумовым эффектом: на крышу навеса над сценой падал сухой горох, создавая шум, наподобие дождя[183].

Дж. Ф. Рейнолдс полагает, что дождь был воображаемым в большинстве случаев, и согласен признать, что только в одной пьесе – «Если это не хорошо, значит, тут замешан дьявол» (1610) – создавался шумовой эффект дождя[184]..

Далеко не все «атмосферные эффекты», как называет их Э. К. Чемберс, были воображаемыми. В «Битве при Альказаре» в ремарках сказано: «Молния и гром... Появляется сверкающая звезда... Фейерверк». В пьесе «Капитан сэр Томас Стакли» (1596): «Резкий удар грома, небо вспыхивает, и появляется горящая звезда»[185]..

У Шекспира в «Генрихе VI» (3-я часть), происходит диалог:

Эдуард
Мне чудится, иль вижу я три солнца?

Ричард

Три ясных, три победоносных солнца, Не рассеченных слоем облаков, Но видимых
раздельно в бледном небе. Смотри, смотри, слились, как в поцелуе... [186]

Когда читаешь такие речи, то невольно возникает вопрос: не появлялось ли над сценой изображение этих трех солнц? В пиратском издании «Генриха VI» есть ремарка, не оставляющая сомнений на этот счет. Там действительно имеется надпись: «В воздухе появляются три солнца».

В «Юлии Цезаре» Брут проводит беспокойную ночь в саду. Он находит подброшенное ему письмо. Несколькими репликами зрителю дается понять, что действие происходит ночью: «По звездам распознать я не могу, далеко ль до утра», «В покой мой принеси светильник», «Приляг опять, еще не рассвело». Но Бруту нужно прочитать письмо.

Как сделать, чтобы он читал его ночью в саду. Шекспир находит выход. Брут говорит:.

По небу так сверкают метеоры, Что я могу читать при свете их [187].

Метеоры могли быть воображаемыми. Но могли быть и реальным фейерверком. Чемберс считает, что применение пиротехники было частым явлением на сцене театра того времени, особенно в начале XVII века [188].

Английский театр эпохи Возрождения имел еще одно средство, при помощи которого сцена ожидала. Таким средством было поэтическое слово. Мы не боимся сказать, что словесные фейерверки превосходили по силе воздействия все чудеса тогдашней пиротехники. Один из самых ярких примеров, как словесной живописью создавалось представление о месте и времени действия, – начало пятого акта «Венецианского купца».

Лоренцо говорит:.

Как ярок лунный свет... В такую ночь,
Когда лобзал деревья нежный ветер,
Не шелестя листвою, – в такую ночь
Троил всходил на стены Трои, верно,
Летя душой в стан греков, где Крессида
Покоилась в ту ночь [189].

Ему вторит его возлюбленная Джессика, и вместе они создают очаровательный стихотворный дуэт о красоте теплой южной ночи, напоенной любовной негой.

В «Ромео и Джульетте» много описаний разного времени суток. Монах Лоренцо появляется с корзиной, в которую он собирает цветы и растения:

Рассвет уж улыбнулся сероокий,
Пятная светом облака востока...

(II, 3)

Другой рассвет встает перед нами в поэтическом дуэте Ромео и Джульетты, когда они расстаются:

Завистливым лучом уж на востоке
Заря завесу облак прорезает.
Ночь тушит свечи: радостное утро
На дыпочках встает на горных кручах.

(III, 5)



Музыканты, принимающие участие в спектакле

[Гравюра. 1588 год]

А какой гимн ночи произносит Джульетта, ожидая на свидание Ромео:

Ночь кроткая, о ласковая ночь,
Ночь темноокая, дай мне Ромео...

(III, 2)[190]

Музыка слова дополнялась музыкальным сопровождением на различных инструментах. В той же сцене «Венецианского купца», которую мы приводили выше, Лоренцо говорит Джессике:

Как сладко дремлет лунный свет на горке!
Дай сядем здесь, – пусть музыки звучанье
Нам слух ласкает; тишине и ночи
Подходит звук гармонии сладчайшей.

(V, 1)

Музыкальное сопровождение спектаклей было самым разнообразным.

Хенсло опять помогает нам кое-что узнать о характере музыкального сопровождения в театре эпохи Возрождения. Среди имущества труппы лорда-адмирала были: «3 трубы и барабан, тройная скрипка, басовая скрипка, лютня, цитра», «3 тамбурина», «1 волынка». В труппе Шекспира, если судить по его пьесам, кроме того, были гобои («Макбет», I, 6; «Тимон Афинский», I, 2; «Антоний и Клеопатра», IV, 3)..

Музыка, естественно, сопровождала танцы, часто исполняемые в пьесах того времени, она звучала во время пиршеств и всякого рода торжественных процессий, а также сопровождала похороны.

Пение тоже составляет одно из украшений спектаклей английского театра эпохи Возрождения.

Мы видим, таким образом, что в распоряжении театра было большое количество самых разнообразных средств для создания яркого и занимательного зрелища, радующего глаз и слух.

Зная все это, едва ли можно говорить о примитивном характере английского театра эпохи Возрождения. Читатели имели возможность убедиться, что как конструкция, так и сценические приспособления театра позволяли представить на сцене самые разнообразные действия.

Театр, в условиях которого вырос такой драматург, как Шекспир, не мог быть примитивным. В сокровищницу средств сценического воздействия этого театра вошла техника и приемы, выработанные веками предшествующего развития.

Конечно, техника эта была иной, чем в современном театре. Но только потому, что этот театр отличается от нашего, нельзя говорить о бедности его средств.

Суть в том, что различны принципы сцены.

Сцена средневекового театра была симультанной. На ней возводилось несколько сооружений, означавших различные места действия. В зависимости от того, в какой части сцены были актеры, и определялось место действия.

Сцена реалистического театра обычно означает одно определенное место, характер которого становится нам ясным из того, какими декорациями обставлена сценическая площадка.

Театр Шекспира уже не был средневековым и еще не был театром обстановочным.

Одна и та же площадка преображалась в зависимости от того, какое действие происходило на ней. Именно действие определяло место, а не наоборот, как это происходит в современном театре. У Шекспира действие и речь актеров

воздушному «ничто»
Дает и обиталище и имя[191].

В шекспировском театре актер – владыка сцены. Он оживляет ее своим присутствием, приспособлявая к потребностям задуманного автором действия. Сцена позволяла осуществить самый фантастический замысел. В той мере, в какой это было доступно, использовались внешние изобразительные средства, а когда их не хватало, театр взывал к воображению публики, как это сделал Шекспир в «Генрихе V», когда актер, исполнявший пролог, просил зрителей:.

Представьте, что в ограде этих стен
Заключены два мощных государства,
Что поднимают гордое чело
Над разделившим их проливом бурным.
Восполните несовершенства наши,
Из одного лица создайте сотни
И силой мысли превратите в рать.
Когда о конях речь мы заведем,
Их поступь гордую вообразите...[192]

Этот монолог попутал многих. Он подал повод считать, что чуть ли не все в шекспировском театре только называлось, но не фигурировало на сцене[193]. Выше мною были приведены разнообразные данные, собранные шекспироведами, и эти данные опровергают такое упрощенное представление о шекспировской сцене. Пролог «Генрих V» не следует понимать как полное отрицание сценических приспособлений в шекспировском театре.

«Все эти извинения, – справедливо замечает А. М. Наглер, – имеют лишь тот смысл, что на сцене нельзя показать, как мчится полк всадников, что прибытие флота во Францию следует оставить на долю воображения публики, что осада Гарфлера может быть показана только частично, что время действия приходится сжать.

Актер просто напоминает публике об условностях театра; он не говорит, что сцена останется голой и никаких приспособлений не будет использовано»[194].

Другая крайность была бы столь же ошибочна. При всем том, что шекспировский театр имел несколько сценических площадок, ряд механических приспособлений и богатый реквизит, сцена все же не приобретала того «обстановочного» характера, какой она имеет в нашем театре.

Многое имеет в театре Шекспира символический характер. Недаром пролог «Генриха V» советует: «Из одного лица создайте сотни». Несколько актеров изображали целую армию, небольшое количество предметов определяли место действия.

Для тех, кто понимает реализм чисто внешне, шекспировская сцена не была реалистической. На самом деле она не была натуралистической. Она не воспроизводила внешний облик места, где происходило действие. Но поскольку действие было реальным, то нельзя считать, что этот театр был условным. Природа шекспировского театра сочетает реальность и условность в диалектическом единстве.

Сущность этого театра составляет стремление к жизненной правде, что никогда не обеспечивается одним лишь натуралистическим правдоподобием..

Объективность требует, чтобы мы отметили одну любопытную особенность шекспировского театра. В отдельные моменты действие вдруг становилось до мелочей правдоподобным. Напомним хотя бы то, что мы узнали об изображении кровавых эпизодов. Но рядом с правдоподобием деталей в театре Возрождения существуют всевозможные условности..

Шекспировский зритель – не побоимся сказать это – не был испорчен натуралистическим правдоподобием. Не его искал он в театре. Точное воспроизведение действия не было нужно для него. Он охотно дополнял воображением то, чего нельзя было показать на сцене. Ему важна была жизненная суть происходящего на ней.

А этого театр Шекспира достигал и без натуралистического правдоподобия..

Деятели театра в этом вопросе отнюдь не поступали применительно к обстоятельствам, а считали это принципом. Они отлично разбирались в вопросе о внешности и сущности явлений, как об этом свидетельствует творчество Шекспира. Интересное суждение на эту тему высказал крупнейший из современников Шекспира Бен Джонсон в предисловии к «Маске Гименея» (1606): «То, что подвластно сознанию, имеет благородное и справедливое превосходство над тем, что подчиняется чувствам; ощущения длятся лишь миг и преходящи; то, что производит впечатление на сознание, остается; иначе все серьезное исчезло бы как молния, сверкнувшая перед глазами.

Поэтому тело брэнно по сравнению с душой. Хотя, к сожалению, чувства отдают предпочтение телесному, впоследствии, к счастью, обнаруживается, что душевное живет, тогда как телесное забывается»[195]..

Суть жизненных явлений, их душу стремились передать великие мастера английского театра эпохи Возрождения. Они стремились не столько вызвать определенные внешние ощущения, сколько воздействовать на сознание публики. В этом смысле глубоко прав был Гете, который писал, что Шекспир воздействует не на глаз, а на наше внутреннее зрение[196]..

Жизненная правда создавалась в театре эпохи Шекспира не декорациями и реквизитом, даже не поэтическим словом, игравшим огромную роль в драме того времени, а прежде всего образами людей, которых представляли на сцене. Живые люди с реальными страстями, появлявшиеся на подмостках этого театра, – вот кто определял характер сценического искусства эпохи Возрождения в Англии..

Примечания.

167 См.: Chambers E. K. Vol. 3. P. 137.

168 Ibid. P. 30

169 Ibid. P. 40.

170 Chambers E. K. Vol. 3. P. 129.

171 Henslowe Papers. P. 116.

172 Перевод Б. Томашевского

173 См.: Lawrence W. J. Pre-Restoration Stage Studies. 1927. P. 247.

174 Ibid. P. 224.

175 См.: Ibid. P. 301–303.

176 См.: Beckerman B. Op. cit. P. 221–525.

177 См.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 254.

178 См.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. С. 543.

179 См.: Henslowe Papers. P. 52 ff.

180 См.: Nicoll A. The Development of the Theatre. Rev. ed., 1948.

181 См.: Monkemeyer. Prolegomena zu einer Darstellung der Englischen Volksbuhne zur Elizabeth und Stuart-Zeit. Hannover, 1906. S. 82 // Цит по кн.: Lawrence W. J. Pre-Restoration Stage Studies. P. 204.

182 См.: Lawrence W. J. Op. cit. P. 220–223.

183 См.: Ibid. P. 234.

184 См.: Reynolds G. F. Op. cit. P. 170.

- 185 См.: Chambers E. K. Vol. 3. P. 76.
- 186 Перевод Е. Бируковой.
- 187 Перевод М. Зенкевича.
- 188 См.: Chambers E. K. Vol. 3. P. 110.
- 189 Перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 190 Перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 191 «Сон в летнюю ночь» (V, 1). Перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 192 Перевод Е. Бируковой.
- 193 Я тоже отдал некоторую дань этому заблуждению в главе, написанной для кн.:
История западноевропейского театра / Под ред. С. Мокульского. М., 1957. Т. 1. С. 506.
- 194 Nagler A. M. Op. cit. P. 33.
- 195 Jonson Ben. The Works / Ed. by W. Gifford. L., 1873. P. 552.
- 196 См.: Гете И. -В. Собр. соч. М., 1937. Т. 10. С. 582.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-sedmaya.htm>

Глава восьмая

В эпоху Возрождения в Англии возникли новые формы театральной организации. Отчасти мы уже познакомились с этим, когда рассматривали, как небольшие бродячие труппы превратились в актерские товарищества, занявшие главное место в театральной культуре эпохи Возрождения. Приглядимся теперь ближе к внутренней структуре театральных трупп..

Прежде всего необходимо отметить, что даже после возникновения стационарных театров актерские труппы не стали их владельцами. Здания принадлежали лицам, которые не обязательно являлись актерами. Правда, первый «Театр» построил актер Джеймз Бербедж, но он не был единоличным владельцем здания. Во-первых, участок, на котором стоял «Театр», имел владельца, бравшего деньги за аренду земли.

Во-вторых, средств самого Бербеджа не хватило на постройку «Театра», и он был вынужден взять в долю человека, ссудившего ему недостающие суммы. С этим компаньоном у Джеймза Бербеджа были постоянные ссоры, а после его смерти, как мы рассказывали, Бербеджу пришлось вести тяжбу с наследницей..

Как уже говорилось, «Театр» прекратил свое существование из-за того, что владелец участка отказался продлить срок аренды.

Таким образом, говоря об организации театрального дела в эпоху Возрождения, необходимо помнить о его имущественной и финансовой основе. Актерским труппам приходилось иметь дело с владельцами участков, на которых были возведены здания, и с владельцами театральных помещений.

Труппа лорда-адмирала, как мы уже знаем, в финансовом отношении опиралась на коммерсанта Филиппа Хенсло. Хенсло владел земельными участками на правом берегу Темзы и на одном из них построил «Розу». Впоследствии его компаньоном стал актер Эдуард Аллен. Хенсло мало касался дел театра. Труппа решала их сама.

Только тогда, когда Аллен «вошел в дело», получилось так, что он совмещал руководство финансовой стороной и театральной деятельностью труппы лорда-адмирала..

Финансовые взаимоотношения между владельцем театра и труппой строились по такому принципу: владелец получал половину сбора от галерей, а труппа – вторую половину входной платы на галереи и всю сумму сбора с партера.

Хенсло авансировал труппу, давал ей деньги на приобретение пьес, костюмов, реквизита, оплачивал вперед работу актеров, одним словом, полностью держал в своих руках «слуг лорда-адмирала», работавших у него в «Розе», а затем в «Фортуне».

С актерами заключались договоры. Один такой договор, между Хенсло и Робертом Доусом, интересен тем, что в нем обусловлены все стороны актерской работы. Договор был заключен на три года. Доус обязан был «посещать все те репетиции, которые будут происходить перед публичным спектаклем». За каждое опоздание он платил штраф в 12 пенсов, а за неявку – 2 шиллинга.

Если он «не будет одет к началу спектакля» – штраф в 3 шиллинга, если «окажется пьяным в то время, когда он должен играть», – штраф в 10 шиллингов, если не явится на спектакль без уважительной причины – штраф в 20 шиллингов..

Не следует считать Хенсло тираном. Он просто оберегал интересы труппы и требовал дисциплины, которая обязательна для всякого нормального театрального коллектива. Мы не ошибемся, предположив, что в труппе лорда-камергера существовали такие же правила для актеров.

Но все же труппа лорда-адмирала была полностью в руках Хенсло, который делал с ней что хотел. Он мог, например, отменить спектакль в принадлежавшем ему здании и отдать

его под травлю медведя или быков. Правда, в таком случае он уплачивал труппе компенсацию в сорок шиллингов. Он шел на это, потому что, по-видимому, на травле иногда можно было больше заработать, чем на спектакле..

Джеймс Бербедж, когда владел зданием, тоже сдавал его в аренду актерам. В его театре одно время играла труппа, в которую входил его сын Ричард. Эта труппа, таким образом, сначала не имела своего здания. Когда «Театр» Бербеда пришлось снести, труппа лорда-камергера решила сделать свою имущественную базу более прочной.

Было составлено товарищество на паях, в которое входили братья Ричард и Катберт Бербеда, Шекспир, Хеминг, Филиппс, Поп и Кемп..

Всего было десять паев. Бербеда имели каждый по два с половиной пая, остальные – по одному пая. На вложенные ими деньги они арендовали участок сроком на тридцать один год. Из всех первоначальных пайщиков один Хеминг дожил до 1629 года, когда истек срок аренды. По мере того как пайщики выбывали, на их место принимали других актеров..

В качестве арендаторов земли, на которой был построен «Глобус», все пайщики получали определенную долю дохода со сбора, а также несли свою часть расходов соответственно размеру пая.

Пайщики были также совладельцами здания «Глобуса». Бербеда получили половину всех паев потому, что им по наследству достались все строительные материалы старого «Театра», пошедшие на постройку «Глобуса».

Наконец, эти же лица составляли актерское товарищество. Актерское товарищество имело свои расчеты. Оно платило за пьесы, нанимало вспомогательный актерский состав, заказывало костюмы и реквизит – оплачивало все то, на что Хенсло тратил из своего кошелька, держа труппу лорда-адмирала в вечной финансовой зависимости.

Труппа лорда-камергера в период после постройки «Глобуса» имела другую организационную и финансовую основу, чем труппа Хенсло. Шекспир, Бербеда и их друзья были, так сказать, сами себе хозяева..

Судя по документам, делами труппы лорда-камергера руководил главным образом Джон Хеминг.

Труппа, в которой работал Шекспир, представляла собой солидное предприятие. Участники этого предприятия были состоятельными людьми, получавшими значительные доходы.

Когда труппа решила построить «Глобус», было определено, что общие расходы составят 600 фунтов стерлингов. Один пай составлял 60 фунтов стерлингов, в переводе на наши деньги это соответственно 45 000 и 4500 рублей. Шекспир был в состоянии внести такой

пай в 1598 году, несмотря на то, что за два года до этого за такую же цену купил в Стратфорде большой каменный дом.

На долю каждого пайщика в период 1599–1608 годов в среднем приходился доход в 110 фунтов стерлингов, то есть 8250 рублей в год..

Мы привели эти цифры главным образом потому, чтобы показать материальное положение актеров – пайщиков «Глобуса». При таких заработках они могли вести безбедное существование. Их быт ничем не напоминал житья богемы. Будучи людьми состоятельными, они владели недвижимостью, землями, имели много разных вещей.

Их завещания раскрывают перед нами картину большого материального благосостояния..

Труппа театра «Глобус» образовала особую – самую высшую прослойку в актерской среде, состоявшую из актеров-пайщиков. Актеры лорда-адмирала могли только мечтать о таком положении. Из заработанных ими денег значительная часть уходила в сундуки Хенсло. Лучшие актеры «Розы» или «Фортуны» зарабатывали в два, если не в три раза меньше, чем актеры «Глобуса», состоявшие пайщиками театра..

Организация труппы лорда-адмирала предвосхищала принцип театра буржуазного общества, где актеры не являются владельцами театра, а работают по найму.

Труппа лорда-камергера стремилась организовать театральную жизнь на началах, подобных цеховой организации ремесленников[197].

Актеры-пайщики были равны по положению цеховым мастерам. Различие было в том, что ремесленники имели самостоятельные предприятия, тогда как труппа актеров-пайщиков представляла собой тесно сплоченное товарищество.

Как полагалось в ремесленных цехах, труппа имела своих подмастерьев и – еще ниже рангом – учеников. На положении подмастерьев были актеры, работавшие по найму. Они получали жалованье от труппы и, вероятно, имели с ней такие же договоры, как тот, который актер Доус заключил с Хенсло.

Ученики жалованья не получали. Они жили в доме своего мастера. В труппе Шекспира все главные актеры имели учеников, за исключением его самого. У каждого актера-пайщика был либо один, либо два ученика. Пройдя обучение, они становились актерами на жалованье. По-видимому, в обоих случаях – и для учеников, и для актеров на жалованье – соблюдался обычный для цеховых ремесленников срок в семь лет.

Актер на жалованье, пройдя семилетнее испытание, мог затем претендовать на то, чтобы стать пайщиком труппы. Практически в труппе Шекспира так не получалось. На положение мастеров переходили способные ученики, минуя стадию работы по найму. Как верно замечает Болдуин, если ученик не показал себя хорошим актером, то ему ничего не оставалось, как положение актера по найму[198].

Хорошие же актеры становились пайщиками, несмотря на молодость. Это не значит, что число пайщиков пополнялось только за счет учеников. Труппа Шекспира принимала в число пайщиков хороших актеров из других трупп – Армина, Филда, Тейлора. Из учеников перешли в пайщики Гилберн, Робинсон, Кук. Из актеров на жалованье, состоявших в труппе Шекспира, в пайщики перешел только один – Уильям Слай..

Жалованье наемного актера колебалось от 4 до 10 шиллингов в неделю. Наиболее обычным был заработок в 6 шиллингов. По подсчету Болдуина, минимальный заработок в год был около 10, средний – около 15, высший – около 25 фунтов стерлингов. Когда Шекспир еще не был пайщиком, он, вероятно, имел заработок около 15 фунтов стерлингов как актер и около 10 фунтов стерлингов – гонорар за две пьесы.

По данным той эпохи, заработок умелого ремесленника составлял от 3 с половиной до 6 с половиной фунтов стерлингов в год..

Кроме актеров, театр нуждался во вспомогательном персонале. В каждой труппе было несколько постоянных сборщиков входной платы. Один из них стоял у входа в помещение и получал пенни, которое, по-видимому, клали в закрытый ящик с прорезью. Специальные сборщики собирали дополнительную плату на галереях..

При театрах были небольшие оркестры. Музыканты тоже входили в состав труппы, от которой получали жалованье. Театры имели также портных, возможно, маляров.

Важным лицом в труппе был хранитель рукописей пьес (book-keeper), исполнявший также функции, которые в современном театре лежат на помощнике режиссера, ведущем спектакль. Поэтому рукописи пьес содержат пометки о разных приготовлениях, которые надлежит делать по ходу представления, чтобы заранее подготовить необходимый реквизит, а также обеспечить своевременный выход актеров на сцену.

Он же был суфлером. Наконец, театр прибегал к помощи писцов для подготовки чистой рукописи перед ее подачей на просмотр цензору, а затем – для переписки отдельных ролей, списки которых раздавались актерам..

Таковы были труппы тогда, когда театральное дело переживало пору наивысшего расцвета. Начало же было гораздо скромнее.

В пьесе «Сэр Томас Мор», авторство которой принадлежит нескольким писателям, в том числе Шекспиру, есть такой эпизод. Томас Мор узнает, что к нему должен прибыть не кто иной, как сам лорд-мэр Лондона в сопровождении жены и свиты. В то время как он готовится принять их, ему докладывают, что с ним хочет говорить какой-то актер.

Появление актера как нельзя более кстати: будет чем развлечь почетных гостей. Томас Мор спрашивает актера: «Сколько вас?» Тот отвечает: «Четверо мужчин и мальчик»..

Странствующая труппа, которая в «Гамлете» прибывает в Эльсинор, имеет такой же состав. До того как возникли постоянные театры, подобного рода труппы были обычным

явлением. Для представления моралите они вполне подходили: при любом количестве действующих лиц в моралите редко случалось, чтобы на сцене одновременно находилось больше трех-четырёх персонажей.

Актерам, игравшим в моралите, легко было «перевоплощаться» – для каждого аллегорического персонажа существовал определенный наряд, по которому публика узнавала его. Что касается интерлюдий, то эти маленькие фарсовые сцены вообще не требовали больше четырех действующих лиц..

Когда появились пьесы с более сложными сюжетами и большим количеством лиц, их исполняли те же маленькие труппы. Каждому актеру приходилось играть несколько ролей в одной пьесе. У. Дж. Лоуренс рассмотрел в этом плане много пьес периода 1556–1581 годов. Среди них больше всего пьес, сыгранных четырьмя актерами.

Они ставили не только пьесы, где было восемь и десять персонажей, но и такие, в которых было четырнадцать-восемнадцать. Труппа в шесть человек играла пьесы, где число действующих лиц было восемнадцать-двадцать пять. Количество актеров стало возрастать, когда наряду с аллегорическими персонажами появились конкретные жизненные образы[199].

Лоуренс пишет по этому поводу: «Технические трудности, с которыми сталкивались профессиональные актеры, были столь велики, что неизбежен вывод: либо они обладали поразительной способностью перевоплощения, богатым даром приспособления и необыкновенным умением изменять внешность, либо – и это кажется более правдоподобным – публика того времени обладала детским воображением и бесконечной способностью поддаваться иллюзии»[200]..

Хоть и нехитрая, но своя техника перевоплощения у этих актеров все же была. В моралите «Ум, Воля и Сознание» Люцифер выходит на сцену, и, как сказано в ремарке, «снаружи на нем одеяние дьявола, а внутри – наряд гордого щеголя». Произнеся свой текст, Люцифер уходит за сцену, «брасывает [платье дьявола] и возвращается снова в наряде щеголя».

Роль главного героя в моралите играл актер, которого освобождали от исполнения других ролей, так как он почти все время находился на сцене[201]..

С появлением пьес светского, притом романтического содержания актеров, игравших героя и героиню, тоже не занимали исполнением других ролей. Когда возникли театральные труппы наподобие той, к которой принадлежал Шекспир, уже прочно установилось деление на две категории актеров – пайщиков и актеров на жалованье.

«Взаимоотношения между ними были такие, как между офицером и рядовым. В спектакле большая часть, а практически и все трудные обязанности возлагались на наемных актеров. Они-то и были теми, кто продолжал традицию исполнения нескольких ролей в спектакле»[202]..

В пьесе «Фредерик и Базилия» (1597) шестнадцать актеров играли двадцать семь ролей. На долю одного пришлось целых пять мелких ролей. В пьесе «Тамар Хан» (1-я часть, 1590), шедшей в труппе лорда-адмирала, один актер играл семь ролей, два – по шесть, еще два – по пять.

Любопытно отметить, что на раннем этапе ренессансной драмы, в период между 1530–1570 годами, в текстах пьес обозначалось, на какое количество актеров они рассчитаны. Сохранилось двадцать изданий пьес, в которых точно указано, какие именно роли исполняет тот или иной актер. Так, в тексте трагедии Томаса Престона «Камбиз» (1569) тридцать восемь ролей распределены между восемью актерами.

Первый и второй играют по шесть ролей, третий – семь, четвертый – две (роль главного героя Камбиза, и он же произносит эпилог), пятый – семь, шестой – две (главного злодея и роль аллегорического персонажа), седьмой – шесть, восьмой – две (по-видимому, это мальчик, так как ему предназначены роли «дитяти» и «Купидона»)[203]..

Труппы мальчиков-актеров имели большее количество участников. В них было обычно двенадцать человек. В пьесах, которые писались для них, число персонажей, как правило, не превышало восемнадцати. Лишь небольшое количество ролей требовало применения старого приема – переодевания одного и того же актера в разные наряды..

Обратимся теперь к произведениям Шекспира.

Откройте наугад любую его пьесу и посмотрите список действующих лиц.

В «Ромео и Джульетте» поименовано двадцать семь персонажей, после чего следуют: «Горожане Вероны, родственники обоих домов, мужчины и женщины, маски, стража, часовые слуги, Хор» («Хор» – название актера, читавшего прологи («Хор» – название актера, читавшего прологи перед началом пьесы). Горожан, родственников и других участников действия должно было быть по меньшей мере по два-три человека..

В «Гамлете» двадцать пять действующих лиц, не считая «вельмож, дам, офицеров, солдат, моряков, гонцов и других слуг». В «Макбете» двадцать восемь персонажей, а сверх того «дух Банко и другие призраки, лорды, дворяне, офицеры, солдаты, убийцы, слуги и гонцы». В «Ричарде III» количество действующих лиц достигает тридцати восьми, в это число не входят «духи убитых Ричардом III людей, лорды, придворные, слуги, рассыльный, писец, горожане, убийцы, гонцы, солдаты и другие»..

Есть пьесы и с меньшим количеством персонажей. Так, не считая статистов, в «Отелло» названы по именам тринадцать действующих лиц, к которым следует добавить одного сенатора (остальные сенаторы молчат). В «Короле Лире» двадцать один персонаж, в «Венецианском купце» – двадцать, в «Комедии ошибок» – шестнадцать..

Когда современные нам театры ставят пьесы Шекспира, им приходится привлекать если не всю, то большую часть труппы.

А как обстояло дело во времена Шекспира. Неужели в его театре была такая большая труппа. Нет. Известно, что труппа, к которой принадлежал Шекспир, насчитывала не более шестнадцати-двадцати актеров. Сначала в ней существовало шесть основных актеров-пайщиков[204], потом – восемь, а с 1604 года – двенадцать.

Пайщики были не только коммерческими участниками театрального предприятия, но и главными актерами. Они являлись, пользуясь выражением Лоуренса, «офицерами» труппы. Число «рядовых» варьировалось. Их было от шести до двенадцати. Когда труппа стала королевской и деятельность ее приобрела особенно широкий размах, в 1624 году распорядитель увеселений выдал охранную грамоту на двадцать четыре лица, работавших в труппе по найму.

Грамота нужна была для того, чтобы персонал театра не попал под закон о бродягах. В число двадцати четырех лиц входили музыканты, хранитель рукописей пьес, гардеробщик и разные другие участники труппы. Актеры среди них составляли не больше половины..

Даже если принять максимальную цифру в десять-двенадцать наемных актеров, то при условии, что каждый исполнял бы одну роль, всей труппы не хватило бы сыграть пьесу.

В театре Шекспира существовал обычай, общий для всей английской сцены эпохи Возрождения, – главные актеры труппы исполняли по одной роли в пьесе, второстепенные – по несколько.

Эта практика оказала влияние на драматургию. Авторы пьес должны были сообразовываться с составом труппы. Строя действие пьесы, надо было располагать сцены с таким расчетом, чтобы актеры, исполнявшие второстепенные роли, успевали преобразиться для появления в новом обличье. В связи с этим в драме возник своего рода закон: новый персонаж не вводился до тех пор, пока не кончалась полностью роль другого.

Лоуренс, которому принадлежит открытие этого факта, проанализировал с этой точки зрения несколько пьес..

Последуем за Лоуренсом и вместе с ним рассмотрим в этом аспекте «Гамлета» Шекспира.

В первом акте на сцене появляется тринадцать персонажей – одиннадцать мужчин и два мальчика, играющие королеву и Офелию. Больше женских персонажей в пьесе нет. Таким образом, взрослых актеров в первом акте – одиннадцать. Из них трое – стражники Франсиско, Бернардо и Марцелл – больше на сцене не появляются.

Следовательно, выбыли трое. Во втором акте – новые персонажи: Рейнальдо, Розенкранц, Гильденстерн, первый актер, второй актер, актер-мальчик. Всего – шесть персонажей. Три роли могли играть те три актера, которые выбыли из действия в первом акте. В третьем акте новые персонажи не прибавляются, зато пять действующих лиц выбывают: три актера, Полоний, которого убивает Гамлет, Призрак отца Гамлета, более не появляющийся в трагедии.

После такой большой убыли нетрудно осуществить в четвертом акте ввод пяти новых персонажей. Это Фортинбрас, норвежский капитан, дворянин при дворе Клавдия, матросы (очевидно, двое). Выбывают из действия двое – Розенкранц и Гильденстерн, и мы узнаем, что Офелия утонула. В пятом акте – шесть новых персонажей: два могильщика, два священника, Осрик и безымянный лорд..

Примем во внимание, что во всех этих сменах действующих лиц трое – актеры-мальчики (Гертруда, Офелия, мальчик из странствующей труппы). В первом акте, как сказано, появилось одиннадцать взрослых актеров. Из них четверо – Горацій, Гамлет, Клавдий, Лаэрт – действуют на протяжении всей пьесы. С первого по четвертый акт включительно из действия выбывают десять персонажей.

В четвертом и пятом актах появляются одиннадцать новых действующих лиц..

Лоуренс считает, что Призрака и Полония играли два актера из основного состава. Таким образом, шесть актеров играли по одной роли, две женские роли и мальчика в актерской труппе исполняли три актера-мальчика. Если не считать их, то в пьесе остается шестнадцать ролей, которые исполнялись восьмью – десятью актерами..

Возьмем теперь одну из тех пьес Шекспира, в которых количество действующих лиц особенно велико. В «Ричарде III» всего тридцать восемь персонажей, не считая толпы, стражников и т. д. На протяжении всей пьесы действуют из мужских персонажей только пять: Глостер (Ричард III), Бекингам, Стенли, Ретклиф, Кетсби.

В конце первого акта убивают Кларенса, в начале третьего уходит из пьесы Дорсет, в третьем же акте отправляют на казнь Риверса, Грея, Вогена, Хастингса, уходит из действия Ловел. Несколько персонажей вообще появляются по одному разу: король Эдуард IV, кардинал Борчер, архиепископ Йоркский, священник Эсуик и безымянный священник, шериф, Херберт.

На место выбывших во второй половине пьесы появляется ряд новых персонажей: Ричмонд, Норфолк, Серри, Тиррел, Блент и другие..

Сравнительно с другими пьесами в «Ричарде III» много женских персонажей – четыре. Кроме них есть еще четверо детей: два сына короля Эдуарда, сын и дочь Кларенса. Предположить, что в труппе было восемь мальчиков-актеров, невозможно. Число их обычно не превышало четырех. Произведя анализ действия, нетрудно убедиться: композиция действия строилась так, что ни в одной сцене одновременно не было больше четырех персонажей, которых играли мальчики..

Малолетний герцог Йоркский появляется в двух сценах (II, 4; III, 1), а принц Уэльский – только в одной (III, 1). Можно предположить, что в этих ролях выступали те же дети, которые играли сына и дочь Кларенса. Впрочем, для принца Уэльского требовался мальчик, бойкий на язык, и возможно, что эту роль играл тот же мальчик, который исполнял роль леди Анны.

Этому не следует удивляться. Леди Анна появляется в знаменитой сцене, где Ричард уговаривает ее стать его женой (I, 2). Потом она надолго исчезает из действия пьесы и появляется снова лишь после смерти маленьких принцев, когда Ричард уже стал королем (IV, 1). В промежутке между этими сценами мальчик мог сыграть не только одну роль..

Произведя подсчет, мы убедились, что в «Ричарде III» обычно на сцене находилось одновременно не более десяти персонажей. Иногда к ним добавлялись горожане, стражники, свита. В шекспировские времена массовые сцены изображались тремя-четырьмя актерами. В «Ричарде III» на сцену выходят три горожанина (II, 3).

Вероятно, они же составляли «толпу», сопровождавшую лорда-мэра, когда он являлся просить Ричарда стать королем (III, 7). Больше их не могло быть – в той же сцене появляется еще свита самого Ричарда..

Если обратиться к другим пьесам Шекспира, где есть толпа, нетрудно убедиться: и она состоит не больше чем из трех-четырех персонажей, произносящих более или менее короткие реплики. Так обстоит дело в «Генрихе VI» (часть 2-я, IV, 2), в «Юлии Цезаре» (III, 3). Исключение – «Кориолан», где есть сцена, в которой восемь говорящих горожан (II, 3)..

Особенно большое количество действующих лиц – в пьесах-хрониках и римских трагедиях. Вообще пьесы серьезного жанра количеством персонажей превосходили комедии.

Если мы внимательно приглядимся к спискам действующих лиц пьес Шекспира, то обнаружим такую закономерность. До 1594 года Шекспир писал пьесы с большим количеством действующих лиц. Отчасти это, вероятно, объяснялось жанром – инсценировка хроник требовала введения многих известных исторических лиц. Отчасти это можно объяснить драматургической незрелостью молодого Шекспира.

Наконец, не невероятно также, что труппа, для которой он писал, была столь же велика, как, скажем, труппа лорда-адмирала..

Когда в 1594 году Шекспир вступил в труппу лорда-камергера, он стал экономнее в отношении числа персонажей в пьесах. Число их не превышало тридцати, а в среднем было около двадцати. Для примера возьмем одно из первых произведений, написанных им для этой труппы, – трагедию «Ромео и Джульетта»: в списке действующих лиц двадцать один персонаж мужского и четыре – женского пола.

Три женские роли исполняли мальчики, одну – роль кормилицы – исполнял мужчина. Итак, здесь двадцать две роли для мужчин. Как же они распределялись?.

На протяжении всей пьесы действуют Ромео, Капулетти, монах Лоренцо, кормилица. Несколько персонажей очень активны в первой части трагедии: Меркуцио, Бенволио, Тибальт. Двое из них погибают в начале третьего акта (Меркуцио и Тибальт), а третий (Бенволио), хотя и остается в живых, на сцену больше не выходит.

Парис после краткого появления в начале пьесы (I, 2) затем надолго исчезает, и мы видим его снова только во второй половине трагедии (III, 4). В промежутке актер вполне мог исполнить даже такую роль, как Тибальта. Актер, игравший старика Капулетти, появляется только однажды, в сцене бала (I, 5). Ему ничего не стоило преобразиться и снова выйти на сцену уже в облачении монаха Лоренцо (II, 3)..

Из женщин кроме кормилицы (роль, которую играл актер-комик) на сцене мы часто видим Джульетту и ее мать. Что же касается матери Ромео, то она выходит всего дважды: в начале (I, 1) и в середине (III, 1) пьесы. Мальчик, исполнявший эту роль, вполне мог потом играть роль пажа Париса.

Комедии, как уже сказано, требовали меньшего количества актеров. Небольшая таблица покажет состав действующих лиц комедий (см. ниже). Свита, толпа и т. п. сюда не включены.

В распределении ролей надо сделать несколько уточнений. Я исхожу из того, что некоторые женские роли исполнялись мужчинами. Деревенских девушек Жакнету в «Бесплодных усилиях любви» и пастушку Одри в «Как вам это понравится», а также трактирщицу в прологе «Укрощения строптивой», несомненно, играли актеры-комики.

Может быть, даже тот актер, который играл кормилицу в «Ромео и Джульетте». С другой стороны, царя эльфов Оберона, несомненно, играл мальчик. Вообще в «Сне в летнюю ночь» необыкновенно много ролей для мальчиков. Это наводит нас на мысль, что пьеса, может быть, ставилась взрослой труппой в сотрудничестве с одной из детских.

В других пьесах число ролей для мальчиков-актеров не превышает четырех..

Название	Общее количество ролей	Из них	
		мужских	женских
«Комедия ошибок»	16	12	4
«Укрощение строптивой»	17	15	2
«Два веронца»	13	10	3
«Бесплодные усилия любви»	18	14	4
«Сон в летнюю ночь»	17	11	6
«Венецианский купец»	20	17	3
«Много шума из ничего»	18	14	4
«Как вам это понравится»	21	16	5
«Двенадцатая ночь»	14	11	3
«Виндзорские насмешницы»	20	16	4

В комедиях нетрудно различить, какие роли являются главными и какие эпизодическими. В «Комедии ошибок» главных ролей шесть: для взрослых актеров – близнецы Антифолы и близнецы Дромио, для мальчиков – Адриана и Люциана. В «Укрощении строптивой» соответственно три и две – Баптиста, Петруччо, Люченцио и Катарина с Бьянкой.

В «Двух веронцах» – четыре и две: Валентин, Протей, Спид, Ланс, Джулия и Сильвия. В «Бесплодных усилиях любви» было занято много актеров. Кроме четырех пар наваррских мужчин и французских дам в пьесе играют большие роли Бойе и Дон Адриан де Армадо. Главных исполнителей восемь. «Сон в летнюю ночь» – пьеса, имевшая три пары героев и героинь, к которым следует добавить еще пару мальчиков, игравших Оберона и Титанию.

Поскольку Ипполита появляется только в начале и в конце пьесы, можно быть уверенным, что актер-мальчик совмещал эту роль с ролью Титании. В «Венецианском купце» главных исполнителей семь: Антонио, Бассанио, Шейлок, Лоренцо, Порция, Нерисса, Джессика. Читатель может продолжить этот анализ и убедиться, что всюду мы получаем примерно одни и те же цифры..

Анализ пьес не только Шекспира, но и других драматургов показывает, что в пору наивысшего расцвета английского театра эпохи Возрождения норму составляло такое распределение действующих лиц: шесть главных мужских ролей и две женские[205]. Конечно, возможны были некоторые отклонения от этой нормы, но в сторону уменьшения, а не увеличения..

В английском театре эпохи Возрождения существовала разработанная система актерских амплуа. Это видно по пьесам Шекспира и его современников и подтверждается различными театральными документами.

Когда Гамлету сообщают, что в Эльсинор прибывает труппа странствующих актеров, он произносит следующую тираду: «Тот, что играет короля, будет желанным гостем; его величеству я воздам должное; отважный рыцарь пусть орудует шпагой и щитом; любовник пусть не вздыхает даром; чудака пусть мирно кончает свою роль; шут пусть смешит тех, у кого щекотливые легкие; героиня пусть свободно высказывает свою душу, а белый стих при этом не хромает»[206]..

Гамлет называет здесь шесть амплуа: четыре «серьезных» и два комических. О комиках дальше будет особый разговор. Остановимся здесь на «серьезных» амплуа.

Ни одна пьеса Шекспира не обходится без главы государства. Король, герцог, дож – неперенные фигуры произведений. Кто играл их роли в труппе лорда-камергера, ставшей затем труппой короля. Есть основание полагать: сам Шекспир. Его современник поэт Джон Девис из Хэрефорда написал в 1610 году эпиграмму:.

Нашему английскому Теренцию Уил. Шекспиру

Мой добрый Уил, позволь шутя сказать: Когда бы не играл ты королей, У короля бы мог вельможей стать Иль сам царить над людом поскромней...[207]



Реконструкция сцены театра эпохи Шекспира (в натуральную величину).
Шекспировская библиотека Фолджера (Вашингтон, США)

Широкую известность приобрело предание о том, что Шекспир играл в «Гамлете» роль Призрака, иначе говоря, роль покойного короля. Я верю этому преданию. Оно говорит нам о том, что от исполнителя требовалось только умение хорошо прочесть текст. Ни мимикой, ни жестикуляцией, ни быстрыми движениями этот персонаж не отличается.

Просматривая пьесы Шекспира, нетрудно убедиться, что исполнителю роли Гамлета-старшего вполне подходили бы такие, можно сказать, спокойные роли, как Генрих IV, Генрих VI (в пьесе того же названия, но не Болингброк в «Ричарде II»), герцог Эфесский («Комедия ошибок»), лорд («Укрощение строптивой»), король Наваррский («Бесплодные усилия любви»), герцог Миланский («Два веронца»), Тезей («Сон в летнюю ночь»), губернатор Мессины Леонато («Много шума из ничего»), герцог, живущий в изгнании («Как вам это понравится»)..

Все эти роли невелики по объему. Для исполнителя было достаточно умения выразительно произнести текст, никаких особенных актерских способностей эти роли не требуют.

Другое известное предание гласит, что Шекспир играл в «Как вам это понравится» роль старого слуги Адама. Это вполне согласуется с тем, что было сказано выше. Адам стар и слаб. Роль его невелика. Шекспир писал для себя роли, не требовавшие больших физических усилий. Если вспомнить, что, по мнению биографов, после 1603 года он

больше не выступал на сцене, то вполне понятно, почему в числе его последних ролей были Адам и Призрак в «Гамлете».

По-видимому, физическое состояние не позволяло Шекспиру играть роли, требовавшие большого напряжения сил..

Роли героев исполнял в труппе Шекспира один из двух наиболее прославленных актеров эпохи – Ричард Бербедж. Его соперником был премьер труппы лорда-адмирала Эдуард Аллен. Бербедж был на девять лет моложе Шекспира. Он родился в 1573 году. Выросши в актерской семье, он рано начал выступать на сцене. В девятнадцать лет он гастролировал с труппой лорда Стренджа по провинции.

Когда Аллен, игравший главные роли, оставил труппу и вернулся в 1593 году в Лондон, Бербедж, которому исполнилось в то время двадцать лет, по-видимому, заменил его. По возвращении в 1594 году в Лондон труппа лорда Стренджа очень недолго играла вместе с труппой лорда-адмирала, которую возглавил Аллен, в театре «Ньюингтон-Батс».

Как мы уже отмечали, соседство двух трупп было недолгим. Став с 1594 года премьером труппы лорда-камергера, Бербедж часто играл в пьесах Шекспира. Зная, для кого он писал роль, Шекспир «подгонял» возраст своих персонажей так, чтобы он соответствовал годам Бербеджа. В «Генрихе IV» (1597–1598) Бербедж, несомненно, играл принца.

По пьесе Шекспира ему двадцать два года. Бербеджу в год постановки обеих частей пьесы было двадцать четыре года. В «Генрихе V» (1599) королю двадцать пять лет. Бербеджу во время премьеры двадцать шесть. Гамлету тридцать лет.

В начале постановки трагедии Бербеджу было двадцать семь, а в 1603–1604 годы, когда вышли два первых издания трагедии, Бербеджу было тридцать лет..

Чем более мужал Бербедж, тем старше становились герои Шекспира. После тридцати лет Бербедж играл Отелло, Макбета, Кориолана, Антония, Просперо («Буря»), а также роль Лира, который, надо сказать, не по годам бодр. По пьесе ему за восемьдесят лет. Физическое напряжение, которого требует эта пьеса, под стать только актеру в расцвете сил..

В пьесах Шекспира содержится много указаний на внешность героев. Поскольку драматург писал свои роли для определенных актеров, по намекам, разбросанным в тексте, можно составить представление о внешнем облике исполнителей.

«Себя он держит истым дворянином»[208], – говорит о Ромео отец Джульетты. По словам кормилицы, «лицом он красивей любого мужчины, а уж ноги – других таких не найти. А плечи, стан – хоть об этом говорить не полагается, но они выше всяких сравнений»[209]. Когда Бербедж играл принца в «Генрихе IV» (1597–1598), то был безбородым.

Недаром Фальстаф отзывается о нем так: «Скорее у меня вырастет борода на ладони, чем у него на лице...»[210] Но уже в следующем сезоне (1598/99), когда он играл Орландо, небольшая борода у него была, если верить.

Селии, которая говорит: «Ну, бороды-то у него не много»[211]. На портрете Бербеджа, который, как полагают, нарисовал он сам, у него есть борода.

Розалинда и Селия, между прочим, обсуждают даже цвет волос Орландо:

Розалинда. У него даже волосы непостоянного цвета.

Селия. Немного темнее, чем у Иуды...

Розалинда. По правде сказать, волосы у него очень красивого цвета.

Селия. Превосходного цвета: нет лучше цвета, чем каштановый[212].

Мы не исключаем того, что на нем мог быть парик, и тогда замечание Розалинды о «непостоянстве» цвета волос Орландо – Бербеджа было еще более комичным. Но скорее речь шла о действительном цвете его волос.

Когда Бербедж играл Антония, он уже начал седеть. Коря себя, что бежал вслед за Клеопатрой, Антоний говорит:

И даже волосы мои восстали,
Каштановых седые упрекают...[213]

Антоний не раз говорит о своей начинающейся седине. «Седеющую голову мою пошли мальчишке Цезарю»[214], – с горечью советует он Клеопатре. «В волосах моих мелькает седина»[215], – замечает он дальше. Эти упорные напоминания, конечно, не были случайными.

Исполнитель роли принца Генри должен был быть худощавым, иначе теряла смысл брань Фальстафа по его адресу: «Провались ты, скелет, змеиная кожа, сушеный коровий язык, бычий хвост, вяленая треска... Ах ты, портновский аршин, пустые ножны, колчан, дрянная рапира!»[216]

По-видимому, в те годы, когда Бербедж стал играть Гамлета, от его юношеской стройности не осталось и следа, потому что, как говорит королева Гертруда, принц «тучен и одышлив»[217].

Если мы хотим узнать, каковы были другие актеры труппы Шекспира, то надо обратиться к его пьесам. Внимательное чтение их открывает нам, что мир драматургии Шекспира, кажущийся таким богатым по количеству различных человеческих типов, представленных в нем, поддается группировке и систематизации. Персонажи его пьес, оказывается, в

основном принадлежат к небольшому числу достаточно определенных типов, которым соответствуют столь же определенные актерские амплуа..

Так, один тип молодого героя представлен образом Петруччо в «Укрощении строптивой». Задорный остро слов, забияка, идущий наперекор всем, любитель словесных поединков с остроумными женщинами, он имеет несколько подобных себе персонажей в других пьесах Шекспира. Прежде всего это Бирон в «Бесплодных усилиях любви».

Актер, игравший Бирона, наверно, был исполнителем роли.

Меркуцио. Он же должен был играть Бенедикта в «Много шума из ничего», Бассанио в «Венецианском купце», Фентона в «Виндзорских насмешницах».

Неоднократно встречается в пьесах Шекспира образ красивого молодого человека, не стойкого в своих чувствах, даже неверного подчас. Таковы Протей в «Двух веронцах», Клавдио в «Много шума из ничего», Бертрам в «Конец – делу венец». Этот тип находится в прямом родстве с образом внешне привлекательного злодея, как Яго в «Отелло», Эдмунд в «Короле Лире», Якимо в «Цимбелине»..

Был в труппе Шекспира молодой актер огненного темперамента, отличавшийся резкостью и быстротой движений, стремительностью речи. Для него написаны роли Тибальта в «Ромео и Джульетте», Хотспера в «Генрихе IV» (1-я часть) и Лаэрта в «Гамлете».

Были актеры на роли отцов и благородных старцев, на роли молодых людей типа Бенволио («Ромео и Джульетта»), Лоренцо («Венецианский купец») и других, подобных им, которые мог исполнить кто-нибудь из второстепенных актеров.

Привожу составленную мной таблицу, в которой видно, как распределяются роли по актерским амплуа в комедиях Шекспира. В таблицу не входят комические персонажи и женские роли.

Название пьесы	Правитель, царственная особа	Высокопоставленное лицо, отец, старик	Главный молодой герой	Второй герой (часто неверный человек)
«Комедия ошибок»	Герцог Эфесский	Эгей	Антифол Сиракузский	Антифол Эфесский
«Укрощение строптивой»	Лорд (в прологе), Баптиста	Винченцио	Петруччо	Люченцио
«Два веронца»	Герцог Милана	Антонио	Валентин	Протей
«Бесплодные усилия любви»	Король Наварры	Бойе	Бирон	Лонгвиль Дюмен
«Сон в летнюю ночь»	Тезей	Эгей	Лизандр	Деметрий
«Венецианский купец»	Антонио	Дож	Бассанио	Лоренцо
«Виндзорские насмешницы»	—	—	Фентон	—
«Много шума из ничего»	Дон Педро	Леонато	Бенедикт	Клавдио
«Как вам это понравится»	Фредерик	Изгнанный герцог	Орландо	Оливер
«Двенадцатая ночь»	Антонио	Капитан корабля	Орсино	Себастьян
«Конец — делу венец»	Король Франции	Лафе	Бертрам	—
«Мера за меру»	Герцог Вены	Эскал	Клавдио	Анджело

Достаточно четко разграничение типажа также в трагедиях Шекспира, что можно видеть из нижеследующей таблицы. Само собой разумеется, что, как и в отношении комедии, рубрики являются до некоторой степени условными.

Название пьесы	Царственное лицо	Старик, отец	Герой	Наперсник	Злодей	Второй герой
«Ромео и Джульетта»	Герцог	Капулетти, монах Лоренцо	Ромео	Меркуцио	Тибальт	Бенволио, Парис
«Юлий Цезарь»	Цезарь	—	Брут	Кассий	Антоний	Октавиан
«Троил и Крессида»	Агамемнон	Улисс	Троил	Гектор	Диомед	Парис
«Гамлет»	Призрак короля	Полоний	Гамлет	Горацио	Клавдий	Лаэрт
«Отелло»	Дож	Брабанцио	Отелло	Кассио	Яго	Лодовико
«Король Лир»	Лир	Глостер	Эдгар	Кент	Эдмунд	Корнуол
«Макбет»	Банко	Дункан	Макбет	Макдуф	—	Малькольм

Признаться, я не совсем уверен в том, как «развел» роли в двух последних трагедиях. Здесь возможны варианты. Во всяком случае, обе таблицы наглядно показывают, что в труппе Шекспира, несомненно, были актеры на определенные амплуа. Шекспир постоянно имел это в виду, когда создавал свои произведения. Но, конечно, он был достаточно гибок, чтобы в пределах имевшихся амплуа создавать такое живое

многообразие характеров, что зрителю и читателю на первый взгляд незаметно, как они распределяются по определенным группам.

Зато режиссер и актер сразу почувствуют общие признаки, характерные для тех или иных ролей..

Если гибким было драматургическое дарование Шекспира, без ущерба для жизненной правды приспособившегося к данным актеров его труппы, то, с другой стороны, несомненно и то, что труппа обладала мастерами, способными принаравливаться к различным вариантам, предлагавшимся драматургом.

Состав труппы менялся, и с годами актеры переходили из одного амплуа в другое. Бербедрж, несомненно, проделал эту эволюцию. Сначала он играл молодых героев, потом – героев, достигших зрелого возраста, а под конец выступал в ролях людей пожилых.

С Бербедржем делили триумфы и другие актеры труппы. Списки их в разные периоды существования труппы приведены раньше (см. с. 84). Сведений о том, как кто какие роли играл, сохранилось ничтожно мало. Э. К. Чемберс при всем его поистине энциклопедическом знании английского театра эпохи Возрождения отказался от попыток охарактеризовать актерские данные членов труппы Бербедржа-Шекспира..

Эту задачу остроумно решил американский шекспировед Т. У. Болдуин.



Уильям Слай.

[Неизвестный художник. 1600-е годы]

Когда в 1623 году было издано первое собрание пьес Шекспира, в нем были перечислены актеры, игравшие главные роли в его пьесах, но не сказано, какие именно. Через несколько лет после этого при издании некоторых пьес стали помечать имена исполнителей ролей. Взяв пьесы, которые ставились в труппе короля, Болдуин сначала установил амплу актеров поколения, которое действовало в театре после смерти Шекспира, Бербеджа и их сверстников.

В ряде случаев было известно, чьим учеником был актер второго поколения и чьи роли он унаследовал. Так был перекинут мост от второго поколения к первому, и с большей или меньшей степенью достоверности удалось установить амплу некоторых актеров шекспировского времени. Затем по разным намекам и догадкам Болдуин восполнил пробелы и в результате создал характеристики ролей и данных актеров.

Дополнительным источником ему служили те характеристики персонажей, которые даны в тексте..

Работа Болдуина представляет собой образец интересно сделанной реконструкции состава шекспировской труппы. Чемберс, однако, отнесся к ней отрицательно, считая ее основанной главным образом на догадках и домыслах.

К науке предъявляют разные требования. Чемберс удовлетворялся тем, что о шекспировском театре известно очень многое, и считал возможным примириться с тем, что какие-то факты остаются неизвестными. Болдуин принадлежит к ученым, которые предпочитают восполнять пробелы догадками. Так как среди читателей могут быть сторонники и той и другой точки зрения, я излагаю обе.

Если читателя удовлетворяет позиция Чемберса, ему будет достаточно того, что рассказано выше. Если же он вместо неполных, но зато безусловных фактов предпочитает заполнение пробелов догадками, идя навстречу этому, мы изложим вкратце выводы, сделанные Болдуином. Многое в них убедительно, но далеко не все..

Так, по-видимому, прав Д. Бевингтон, считающий, что не все пайщики играли большие роли. Некоторые из них могли выступать в одном спектакле в двух-трех эпизодических ролях[218].

На с. 166 приведены извлечения из сводных таблиц распределения ролей в пьесах Шекспира между актерами труппы лорда-камергера (впоследствии – труппа короля).

Повторяю, это всего лишь гипотеза. Но при всей условности данного «развода» актеров в целом здесь передан принцип, который, несомненно, существовал в труппе Бербеджа-Шекспира.

Фамилия актера	1598 «Ромео и Джульетта»	1599 «Юлий Цезарь»	1603 «Гамлет»	1604 «Отелло»	1605 «Король Лир»	1606 «Макбет»	1606 «Антоний и Клеопатра»
О. Филиппс	Бенволио	Кассий	—	—	—	—	—
Р. Бербедж	Ромео	Брут	Гамлет	Отелло	Лир	Макбет	Антоний
Т. Поп	Меркуцио	Каска	—	—	—	—	—
Д. Лоуин	—	—	Клавдий	Яго	Глостер	Банко	Энобарб
Г. Кондел	Лоренцо	Антоний	Горацио	Кассио	Эдгар	Малькольм	Октавий
Д. Хеминг	Капулетти	Цезарь	Полоний	Брабанцио	Кент	Росс	Помпей
У. Слай	Тибальт	Октавий Цинна [?]	Лаэрт	Родриго	Эдмунд	Макдуф	Менас
У. Шекспир	Герцог	Цицерон [?]	Призрак	Дождь	—	Дункан	Ленид
У. Кемп	Питер	—	—	—	—	—	—
Р. Армин	—	—	1-й могильщик	Шут	Шут	Привратник	Шут
Р. Каули	Самсон	—	Осрик	—	Освальд	Старик	—
А. Кук	—	—	Розенкранц	Лодовико	Корноуол	Ленокс	—
У. Эклстон	Кормилица	—	—	—	—	—	—
С. Вилберн	сеньора Капулетти	Порция [?]	Фортинбрас	—	Король Франции	Сивард	Агриппа
Д. Уилсон	—	Люций	Офелия	Дездемона	Гонерилья	—	—
С. Кросс	—	—	Гертруда	Эмилия	—	—	—
Д. Эдманс	—	—	—	—	Регана	леди Макбет	Клеопатра
Д. Райс	—	—	—	—	—	Геката	Хармиана
Д. Сандо	—	—	—	—	Корделия	леди Макдуф	Октавия

Уильям Слай был, по-видимому, одним из лучших актеров труппы на роли отрицательных молодых персонажей. Кроме названных здесь ролей он, вероятно, играл Хотспера в первой части «Генриха IV». Через четыре года после его смерти Томас Хейвуд в «Защите актеров» (1612) писал, что «его достоинства живут в памяти многих».

Но сколько бы ни хвалили других актеров, звездой труппы был Ричард Бербедж. Когда в 1619 году он умер, в элегии, посвященной его памяти, говорилось, что поэтам следует перестать сочинять трагедии, ибо никто уже не сумеет сыграть роли трагических героев так, как играл их Бербедж. Он создал целый мир живых людей, говорилось в элегии, и с его смертью скончались «принц Гамлет молодой, старик Иеронимо, и Лир, и мавр печальный, и многие другие»..

Это было, конечно, поэтическое преувеличение. Самая блестящая пора английского театра эпохи Возрождения закончилась с уходом со сцены Бербеджа и его сверстников. Труппа короля, как она теперь называлась, сохранила, однако, свое первенствующее положение среди других театров как потому, что для нее по-прежнему писали лучшие драматурги – Флетчер, Мессинджер и другие, так и потому, что в ней состояли лучшие актеры 1620-х и 1630-х годов..

К следующему поколению актеров труппы короля принадлежали Джон Лоуин, Джозеф Тэйлор, Уильям Остлер, Натан Филд, Джон Андервуд, Николас Тули, Роберт Бенфилд, Ричард Робинсон, Джон Шэнк, Джон Райс, Уильям Эклстон.

Новое поколение постепенно вступало в состав труппы, перенимая опыт и традиции старших. Из их среды выдвинулись новые исполнители главных ролей. Обновилась и администрация труппы. После ухода Шекспира и смерти Бербеджа руководителями актерского товарищества стали Хеминг и Кондел. В 1830-е годы труппу возглавляли Тэйлор и Лоуин..

Пьесы Шекспира продолжали играть и после его смерти. Однако уже с 1610 года драматургом, определявшим актерскую школу послешекспировского времени, стал Джон Флетчер, главный поставщик пьес для труппы короля. Эта труппа просуществовала до закрытия театров в 1642 году, оставаясь лучшей в стране.

Примечания.

197 См.: Baldwin T. W. The Organization and Personnel of the Shakespearean Company. p. 26 ff.

198 См.: Ibid. P. 26.

199 См.: Lawrence W. J. Op. cit. P. 50–51.

200 Ibid. P. 55.

201 См.: Lawrence W. J. Op. cit. P. 57.

202 Ibid. P. 57–58.

203 См.: Bevington David M. From «Mankind» to Marlowe. Cambridge (USA). 1962. P. 5, 265–273.

204 Седьмой пайщик – Катберт Бербедж – участвовал в финансовых делах труппы, но актером не был.

205 См.: Baldwin T. W. Op. cit. P. 175.

206 «Гамлет» (II, 2), перевод М. Лозинского. [Разрядка моя. – А. А.]

207 Chambers E. K. William Shakespeare. Oxford, 1930. Vol. 2. P. 214. [Перевод мой. – А. А.]

208 «Ромео и Джульетта» (I, 5), перевод Т. Щепкиной-Куперник.

209 Там же.

- 210 «Генрих IV» (часть 2-я, I, 2), перевод Е. Бируковой.
- 211 «Как вам это понравится» (III, 2), перевод Э. Линецкой.
- 212 «Как вам это понравится» (III, 4), перевод Э. Линецкой.
- 213 «Антоний и Клеопатра» (III, 11). [Эти две строки переведены мною. – А. А.]
- 214 «Антоний и Клеопатра» (III, 13), перевод М. Донского.
- 215 «Антоний и Клеопатра» (IV, 8).
- 216 «Генрих IV» (часть 1-я, II, 4), перевод Е. Бируковой.
- 217 «Гамлет» (V, 2), перевод М. Лозинского.
- 218 См.: Bevington David M. Op. cit. P. 111.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-vosmaya.htm>

Глава девятая

- Споры театроведов о стиле актерского искусства времени Шекспира.
- Актерская игра и риторика.
- Замечания об актерской игре в тексте пьес Шекспира.
- Образцы театральности у Шекспира.
- Условность и реализм в английском театре эпохи Возрождения.
- Пантомимическая техника восточного и ренессансного театра.
- Изменения в стиле драмы и актерского искусства на рубеже XVI–XVII веков.
- Характеристика актерской игры Бербеджа.
- Сложность художественной культуры Возрождения.
- Эволюция сценического стиля от Ренессанса к барокко.

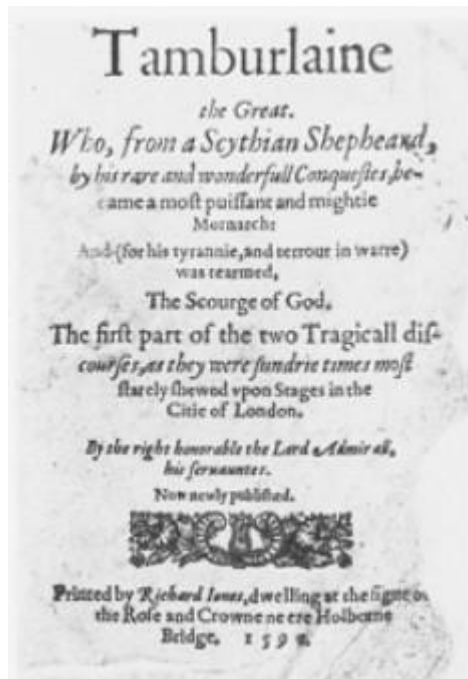
- Различие между сценой Шекспира и современной сценой.
- Некоторые проблемы воплощения пьес Шекспира на современной сцене.

Называя лучшие пьесы английского театра эпохи Возрождения, мы, естественно, вспоминаем имена их творцов – замечательных драматургов того времени. Но когда эти пьесы впервые появились, публика еще мало интересовалась драматургами. Для нее каждая пьеса была связана с театром, в котором впервые была представлена.

Это получило отражение на титульных листах первых изданий пьес. Вот несколько образцов:.

«Тамерлан Великий... Трагедия в двух частях, как они много раз исполнялись на сценах в городе Лондоне слугами достопочтенного лорда-адмирала» (1590). «Наипревосходнейшая и прежалостная трагедия Ромео и Джульетты... Как она много раз публично игралась слугами достопочтенного лорда-камергера» (1599). «Наипревосходнейшая история Венецианского купца... Как она много раз исполнялась слугами лорда-камергера.

«Тамерлан Великий... Трагедия в двух частях, как они много раз исполнялись на сценах в городе Лондоне слугами достопочтенного лорда-адмирала» (1590). «Наипревосходнейшая и прежалостная трагедия Ромео и Джульетты... Как она много раз публично игралась слугами достопочтенного лорда-камергера» (1599). «Наипревосходнейшая история Венецианского купца... Как она много раз исполнялась слугами лорда-камергера. Написана Уильямом Шекспиром» (1600). «Трагическая история Гамлета, принца Датского, Уильяма Шекспира. Как она много раз игралась слугами его величества в городе Лондоне...» (1603).



Титульный лист пьесы К. Марло «Тамерлан Великий»

«Уильям Шекспир. Его правдивая хроника о жизни и смерти короля Лира и его трех дочерей... Как исполнялась перед его величеством в Уайтхолле в ночь на св. Стефана слугами его величества, обычно играющими в «Глобусе» на правом берегу Темзы» (1608).

Тексты титульных листов свидетельствуют, что в течение долгого времени слава пьесы связывалась не с именем автора, а с труппой, исполнявшей ее на сцене. Даже после того как была признана роль автора в создании пьесы, труппа, игравшая ее, упоминалась в книге.

Когда были изданы первые собрания сочинений Бена Джонсона (1616), Шекспира (1623), Бомонта и Флетчера (1647), в них были названы актеры, исполнявшие эти пьесы на сцене.

То было справедливой данью сценическому искусству эпохи. Пьесы Шекспира и других корифеев английской драмы эпохи Возрождения в свое время существовали не как литературные произведения, а как произведения театра, в которых равные доли успеха относились на счет автора и на счет исполнителей.

Каким было актерское искусство Англии в ту эпоху?

Благодарные современники высказали восхищение мастерством Бербеджа и некоторых других актеров. Но никто из владевших пером не оставил описаний, которые хотя бы в самых общих чертах раскрыли нам характер актерского искусства эпохи. Театральной критики тогда не было. Поэтому, как говорит Просперо в «Буре», «актеры, свершив свой труд, растаяли»..

Для суждений об актерском искусстве мы обладаем сравнительно небольшим количеством данных. Собранные кропотливым трудом нескольких поколений театроведов, они открывают возможность составить достаточно достоверное представление об основных принципах актерского искусства в Англии в эпоху Возрождения.

Какими материалами мы располагаем для этого?

Во-первых, текстами пьес, во-вторых, некоторым количеством современных свидетельств, в-третьих, данными о художественной культуре эпохи Возрождения вообще, которые помогают решить специфические проблемы театра.

Прежде чем приступить к ознакомлению с этими материалами, скажем сразу, что в театроведении нет согласия в оценке их. Исследователи расходятся в определении основного принципа актерского искусства эпохи.

Большинство театроведов считают, что в эпоху Шекспира преобладала условная манера исполнения, по-разному определяемая отдельными учеными. А. Харбейдж называет актерскую игру того времени «формальной», считая, что она состояла из комплекса условных приемов, необходимых для воплощения тех или иных элементов действия[219]..

Бертрам Джозеф утверждает, что основой актерской игры были приемы ораторского искусства, существовавшие в эпоху Возрождения. Он пишет: «Кто в наше время точно знает, чему в эпоху Возрождения учили оратора, тот недалек от того, чтобы знать, как вел себя актер на елизаветинской сцене»[220].

Джозеф, однако, не считает, что ораторская манера была условной или «формальной», как называет ее Харбейдж. По мнению Джозефа, ораторское искусство в не меньшей степени, чем актерское, включало «подражание человеческим эмоциям»[221], но было далеко от натуралистического правдоподобия.

Другая группа исследователей утверждает, что стиль актерского исполнения был чужд ораторской манере, отличался динамизмом и естественностью поведения на сцене. Сторонник этой концепции Марвин Розенберг пишет: «Можно допустить, что елизаветинское понимание "естественности исполнения" не вполне совпадает с нашим, но нет свидетельств, позволяющих считать, что в зрелой форме оно представляло собой набор тщательно разработанных и зафиксированных приемов»[222]..

Другой сторонник этой точки зрения, Р. А. Фокс, не сомневается в том, что во времена Шекспира сцена обладала средствами достижения жизненного правдоподобия. «Об актерской игре елизаветинцев можно сказать, что в свое время она была правдоподобной, – во всяком случае она была такой в общедоступных театрах; из всего, что нам известно о том, как елизаветинцы понимали человеческое поведение, и судя по пьесам Шекспира, им были доступны изображение большого диапазона страстей и действенность, которая нам, может быть, показалась бы преувеличенной и гротескной, но которая все же была реалистичной в пределах такого понимания «реальности», которое в значительной степени совпадает с нашим пониманием.

Их игра не была ни натуралистической в современном смысле, ни формальной»[223].
Иначе говоря, по мнению Розенберга, стиль актерской игры был в основе своей реалистическим. Он отличался некоторой приподнятостью, что соответствовало поэтическому реализму драматургии эпохи, но, во всяком случае, был свободен от штампов формальной манеры..

Прежде чем решать, кто из театроведов прав в этом споре, необходимо условиться: говоря о естественности исполнения в шекспировском театре, мы отказываемся мерить это понятие критериями современного нам театра. Для зрителей XVI века Бербедж был актером жизненной правды. Вопрос заключается, следовательно, не в том, правдивой или неправдивой была игра актеров шекспировского театра с нашей точки зрения, а в том, каковы конкретно были те средства, какими достигалась иллюзия действительности на сцене..

При решении проблемы стиля актерской игры необходимо опираться на знание особенностей английской драмы эпохи Возрождения, и в первую очередь драмы Шекспира. Драматургия того времени не была реалистической в нашем смысле. Пьесы Островского, Чехова и Горького воплощают реализм в том понимании, какое утвердилось в XIX-XX веках.

Шекспир и его современники писали в ином стиле. Их произведениям присущ поэтический реализм. Естественно, что и актерский стиль должен был соответствовать стилю драмы. Как писал А. Харбейдж, «надо признать, что характер постановок елизаветинцев соответствовал типу пьес, какие писали в то время»[224]..

Из этой простой, почти тривиальной истины и надо исходить. Добавим лишь, что типы пьес были очень разнообразны, поэтому стиль актерской игры не мог сводиться к одной раз и навсегда разработанной манере исполнения.

Альфред Харбейдж, по-видимому, первый, кто указал, что одна существенная сторона актерского исполнения в английском театре эпохи Возрождения открывается нам, когда мы обращаемся к правилам риторики. Детальную разработку этот тезис получил у Бертрама Джозефа[225]. Новейшую трактовку проблемы находим у Б.

Бекермана[226]. Собранные этими исследователями материалы позволяют убедиться, что в Англии эпохи Возрождения существовали определенные понятия о средствах выразительной речи, которые не могли не оказать влияния на театральное искусство..

Риторику преподавали в грамматических школах и университетах. Знакомство с ее основами у драматургов несомненно. Мы не ошибемся, предположив, что и актеры были осведомлены относительно некоторых положений риторики.

Трактаты по риторике предусматривали не только умелое построение речи, но и умение произнести ее. Томас Уилсон в «Искусстве риторики» (1553) отдельно характеризовал голос и жестикуляцию.

«Голос, – писал он, – должен быть громким, сильным и приятным». Речь следует начинать спокойно, «соблюдая необходимые паузы, и, постепенно распаляясь, повышать голос». Жестикуляция должна применяться в меру, соответственно смыслу речи. Абраам Франс в «Аркадской риторике» (1588) также постоянно советует сообразовывать голос и жестикуляцию со смыслом, но наряду с этим обращает внимание и на чисто формальную манеру речи.

Так, речи, содержащие сложные ритмические повторы, он советует произносить с «приятной и тонкой интонацией голоса, напоминающей лад и гармонию хорошо скомпонованной песни». В других случаях голос может быть более мужественным, соответственно той страсти, которую хочет выразить говорящий. Но когда надо выразить скорбь или жалобу, «голос должен быть звучным, рыдающим, изменчивым и прерывающимся»..

Указывая на то, что «жесты должны соответствовать изменениям и разнообразию интонаций», Франс предупреждает, что «оратору не следует злоупотреблять этим, как принято у актеров, а сохранять серьезность и достоинство, как подобает почтенным людям». В некоторых случаях он даже дает конкретные описания жестов и мимики.

«Склоненная голова и опущенные вниз глаза свидетельствуют о скромности». Отрицание и отказ достаточно выразить движением головы, причем в этом случае выразительность усиливается глазами, при помощи которых можно передать любое чувство и душевное состояние. Для выражения горя принято ударять себя в грудь.

Топнув ногой, легко показать свой гнев..

Исследователи отмечают, что риторики конца XVI века обращают особое внимание именно на способы выражения чувств и на то, как вызвать эмоциональную реакцию слушателей.

Бертрам Джозеф обнаружил среди сочинений первой половины XVII века два трактата Джона Булвера – «Хирология» и «Хирономия» (1644). Первый из них посвящен жестам рук, выражающим эмоции при произнесении речей, второй – жестикуляции, усиливающей доходчивость изложения и убедительность аргументации. Булвер сопровождал свои рассуждения обильными иллюстрациями, две из которых мы воспроизводим..

Эти материалы свидетельствуют о том, что в эпоху Возрождения были тщательно разработаны приемы жестикуляции и существовало множество средств, при помощи которых выразительность речи усиливалась движениями рук, кистей и пальцев.



Образцы выразительной жестикуляции из трактатов Дж. Булвера «Хириология» и «Хириномия» [1644 год]

Перевод латинских надписей

A – Упрашиваю. B – Умоляю. C – Рыдаю. D – Удивляюсь. E – Рукоплещу. F – Негодую. G – Порицаю. H – Отчаиваюсь. I – Предаюсь безделью. K – Выражаю грусть. L – Показываю свою невинность. M – Радуюсь выгоде. N – Возвращаю свободу. O – Защищаю. P – Торжествую. Q – Требую тишины. R – Приношу клятву. S – Решительно утверждаю.

T – Подаю голос. V – Отвергаю. W – Приглашаю. X – Отсылаю. Y – Угрожаю. Z – Попрошайничаю..

Какое отношение имели правила и нормы ораторского искусства к актерскому исполнению?

Отвечая на этот вопрос, обратимся прежде всего к свидетельствам драматургов. Томас Хейвуд в своей «Защите актеров» (1612) отметил, что пьесы, исполняемые студентами университетов, помогают им в усвоении «диалектики» и «риторики». «Что касается риторики, – пишет Хейвуд, – то она не только приучает учащегося говорить, но учит его говорить хорошо, соблюдая запятые, точки с запятой и точки, скобки, паузы, разделения, прибегая к соответствующему выражению лица, не хмуриться, когда следует улыбаться,

не корчить гримасы во время речи, не упираться глазами в одну точку, не кривить губы, не давиться во время речи, не говорить торопливо и сквозь зубы, не бить кулаком по столу как сумасшедший, не стоять бесчувственным истуканом, не тянуть нудно речь без каких бы то ни было движений.

Риторика учит сообразовывать фразы с жестами и жесты с фразами и согласовывать произношение с теми и другими», то есть со смыслом и жестом..



Образцы выразительной жестикуляции из трактатов Дж. Булвера «Хириология» и «Хириномия» [1644 год]

Перевод латинских надписей

A – Дарю. B – Подаю помощь. C – Гневаюсь. D – Показываю, что у меня нет. E – Не одобряю. F – Готов сразиться. G – Полагаюсь, твердо надеюсь. H – Препятствую. I – Препоручаю (вверяю). K – Услужливо веду. L – Выдаю свое нетерпение. M – Озабоченно размышляю. N – Стыжусь. O – Обожаю (поклоняюсь). P – Уверяю.

Q – Выражаю раскаяние. R – Боюсь вызвать негодование. S – Ручаюсь. T – Мирюсь. V – Выражаю недоверие и неприязнь. W – Почитаю. X – Сдержанно приветствую. Y – Показываю, что нечист на руку. Z – Благословляю..

Продолжая свое рассуждение, Хейвуд подчеркивает значение внешней манеры подачи речи. Каковы бы ни были достоинства содержания, голосовые данные, музыкальность звучания речи, «без приятных и изящных жестов, грациозных и очаровательных действий, естественных и понятных движений головы, рук, тела и соответствующего выражения лица все прочее ничего не стоит.

Умение подать мысль и приятные движения придают блеск и красоту речи учащегося».

Хейвуд говорит здесь не о сцене и не об актерах, но совершенно очевидно, что сказанное относится не только к произнесению ораторских речей. По его словам, дикции и выразительной речи, правильной и выразительной жестикуляции, а также мимике школяры научаются, разыгрывая «трагедии, комедии, хроники, пасторали и зрелища на публичных представлениях»[227]..

Если мы обратимся теперь к пьесам Шекспира, то увидим, что его персонажи знают о необходимости согласовать речь с жестами и мимикой.

Тит Андроник отрубил себе руку, так как ему сказали, что этим он спасет своих сыновей. Его враг, царица Тамора, приходит, чтобы «сговориться с ним», но он отказывается беседовать с ней, поясняя:

Чем речь я подчеркну? Руки лишен, чтоб делать жесты ею[228].

Когда Гамлет декламирует начало монолога о гибели Приама, Полоний не может удержаться от лстивой похвалы: «Ей-богу, принц, хорошо прочитано, с верными ударениями и хорошей выразительностью» (with good accent and good descretion)[229]. Полоний разбирается в таких вопросах. Он ведь учился в университете и в бытность студентом играл роль Юлия Цезаря.

Он, следовательно, прошел ту самую школу риторики, описание которой мы только что прочитали у Томаса Хейвуда..

Пьесы наиболее значительного из предшественников Шекспира – Кристофера Марло – написаны возвышенным поэтическим языком. Они требуют от актера прежде всего декламационных способностей. Если обратиться к «Тамерлану» Марло, то есть к той пьесе, стиль которой определил характер поэтической драмы, по крайней мере, на первое десятилетие расцвета английского театра, то мы увидим, что от актера требовалось прежде всего умение выразительно произносить текст.

Для примера приведем речи Тамерлана, в которых он выражает восхищение красотой дочери египетского султана Зенократы и просит ее стать его женой.:

...Царевна,
Ты ярче серебра родопских недр.
Прекрасней, чем Юпитера любовь,
Белее, чем снега на горных кручах.

Я обладать тобой хочу сильней,
Чем завладеть персидскою короной,
Предсказанной мне сочетаньем звезд.
Я дам тебе две сотни слуг-татар,
Чьи скакуны поспорят и с Пегасом;
Мидийские шелка твоих одежд
Каменьями такими разукрашу,
Каких ты не видала никогда;
Ты сядешь в сани из слоновой кости
И, белыми оленями влекома,
Среди сверканья вечных ледников
Взберешься на вершины грозных гор,
Где жар твоей красоты снега растопит.
Пятьсот рабов, что взяты были с бою
Вблизи пятидесятиглавой Волги, —
Все отдадим прекрасной
Зенократе.«Возьми меня», – скажу я
Зенократе[230].

Монологи героев Марло – это речи оратора, независимо от того, к кому обращается персонаж – к одному лицу или ко многим. Они полны патетики и риторичны.

Молодой Шекспир пошел по стопам Марло. Речи персонажей в его ранней трилогии «Генрих VI» и в «Ричарде III» построены по такому же принципу. Однако, начав с того, чему Марло научил всех своих современников, Шекспир пошел затем дальше. Он усилил поэтическую выразительность слова, обогатил речь героев многообразием интонаций, но и у него на протяжении первого десятилетия творчества поэтическая приподнятость в сочетании с риторикой остается одним из главных принципов, определяющих характер речи персонажей..

Тамерлан Марло не столько выражал свои чувства, сколько произносил декларацию о своей мощи, дающей ему право на любовь султанской дочери. Сравнив его речь с объяснением в любви, произносимым Ромео, мы обнаружим у шекспировского героя и большую поэтичность, и более личный характер выражения чувств:

Ее сиянье факелы затмило.
Она подобна яркому бериллу
В ушах арапки, чересчур светла
Для мира безобразия и зла.
Как голубя среди вороньей стаи,
Ее в толпе я сразу отличаю.
Я к ней пробьюсь и посмотрю в упор.
Любил ли я хоть раз до этих пор?
О нет, то были ложные богини.
Я истинной красоты не знал доныне[231].

Поэтическая палитра Шекспира богаче, образы ярче, изощреннее, но школа, требуемая для произнесения этого монолога, в общем та же, какая нужна была при исполнении пьес Марло.

Патетика, риторическая приподнятость и поэтическая возвышенность речи характерны для стиля трагедий, появившихся в первое десятилетие после «Тамерлана» (1587).

В комедиях также можно заметить много риторической изощренности и патетики. Отдаленность от повседневной речи еще подчеркивалась тем, что, например, в ранних комедиях Шекспира значительную часть текста составляли рифмованные стихи. Их особенно много в «Бесплодных усилиях любви» (1150 строк из общего числа 2785) и в «Сне в летнюю ночь» (798 строк из 2174) – в обеих пьесах количество рифмованных строк превышает треть текста..

Даже шуты в ранних комедиях не отличаются особой естественностью речи. Они сыплют каламбурами, и остроты их являются подчас весьма изощренными. Во всяком случае, простым их язык не назовешь.

Как известно, в «Гамлете» Шекспир устами героя подробно определяет две разные манеры актерского исполнения. Одну из них Гамлет не столько характеризует, сколько пародирует. Актер этой школы, по его словам, горланит, пилит воздух руками, «рвет страсть в клочки, прямо-таки в лохмотья, и раздирает уши партеру»[232].

Исполнение, строившееся только на голосе и жестике, было той школой формального искусства, которое в основном приближалось к риторической ораторской манере. Пьесы Марло, да и ранние хроники Шекспира иначе нельзя было играть..

Издавна принято считать, что пародийное изображение актера такой школы подразумевало Эдуарда Аллена, звезду труппы лорда-адмирала. Аллен, по-видимому, действительно обладал сильным голосом. Манера его игры определялась тем, что как актер он вырос на драматургии Марло и его сверстников. Успех, которым он пользовался, позволяет думать, что в своем роде он был, несомненно, выдающимся актером.

Если Шекспир действительно имел в виду Аллена, то это говорит лишь о том, что, развиваясь, драма оставила позади старую декламационную манеру актерской игры..

Риторика и декламационность составляли лишь один из элементов сценической культуры. Английский актер театра эпохи Возрождения унаследовал навыки сценической выразительности, завещанные ему всем предшествующим развитием театра. Средневековая драма, а также и драматургия раннего Возрождения обладали простыми и доходчивыми средствами типизации персонажей, благодаря которым злодеи легко отличались от лиц добродетельных.

Были разработаны также приемы для выражения радости, злорадства, торжества, горя, отчаяния, страдания. Насколько просты были средства, которыми пользовался актер,

можно догадаться по старинным пьесам, где текст подсказывает актеру такие приемы, как руки, воздетые к небу для выражения горя, или «адский» смех для выражения злорадства..

Мы начали рассмотрение проблемы актерского мастерства в английском театре эпохи Возрождения с вопроса о сценической речи, ибо это диктуется природой драматургии, господствовавшей на его сцене. Напомним еще раз, что английская драма эпохи Возрождения была поэтической не только по своей стихотворной форме, но и по самому духу ее содержания.

Писатели еще не ставили себе задачей воспроизведение бытовой речи. Поэтическое слово было главным элементом английской драмы того времени. Оно – больше чем что-либо иное – доносило до зрителей мысли о жизни, наблюдения над характерами, чувствами и поведением людей. Вот почему так важен вопрос о манере актерской речи в театре эпохи Шекспира.

Как мы пытались показать, он не решается односторонне. Существовали разные манеры; техника чтения стиха эволюционировала в сторону живой речи, но не превращалась в речь с бытовыми интонациями..

Поэтические драмы эпохи Возрождения представляли собой инсценировки подлинных исторических хроник и легенд, рыцарских романов и итальянских новелл. Если мы хотим понять природу театра, игравшего такие пьесы, то лучше всего обратиться к искусству тех стран, где нечто подобное сохранилось до нашего времени..

Известный исследователь театра Востока Карл Гагеман, характеризуя сценическую культуру сингалезов на Цейлоне, где он был в начале XX века, подчеркивал, что «их театральное искусство не знает иллюзии в нашем смысле слова. В конечном итоге оно не намерено воплощать что-либо в конкретных образах, а хочет лишь рассказывать, стремится не к самоутверждению, а к влиянию на зрителей.

Они вовсе не хотят действия как такового в виде законченной сценической формы в том понимании, какое присуще нашей европейской сцене... Содержание для них все. Сценическое или актерское искусство стоит на втором плане. Пьеса читается с распределением ролей между исполнителями, которые для большей ясности костюмированы, и эти костюмированные рапсоды поставлены на подмостки, в глубине которых задник слегка намечает место действия»[233]..

Гагеман завершает свое описание прямым указанием на «близкое родство их (сингалезов) сценической площадки со старинной, разделенной на три части сценой шекспировского театра»[234] (имеется в виду просцениум, средняя часть сцены и часть, примыкающая к заднику). Говоря о японском театре, Гагеман опять подчеркивает черты сходства его сцены со сценой шекспировского театра[235]..

Но сходство не ограничивается только внешним строем сцены, тем, что она, как и в театре Шекспира, глубоко вдавалась в зрительны Шекспира, глубоко вдавалась в зрительный зал и была с трех сторон окружена зрителями. Как пишет Гагеман, в «японских пьесах

наблюдается гораздо более тесный контакт между актерами и зрителями, чем у нас в Европе, где широкая публика приемлет только нечто совсем готовое и ясное, решительно отклоняя всякое сотворчество.

Здесь же необходима подвижность фантазии, неизмеримо больший интерес к игре и нервная сила, которую мы напрасно будем искать у себя»[236]. От зрителя шекспировского театра также требовалось сотворчество такого рода – активное отношение к происходящему на сцене, развитая способность наглядно представить себе то, о чем говорится в речах актеров, словом, гораздо большее напряжение внимания, чем то, какое требуется в театре, где все изображается с наглядной натуральностью..

Для восточного театра характерна система условных жестов и действий, символический характер которых понятен зрителям, так как эти приемы существуют веками. Исследователи отмечают, что в Индии народное театральное искусство имеет «богато разработанную мимику и канонические жесты»[237]. «При помощи традиционных жестов можно изображать самые разнообразные состояния и чувства человека»[238]..

В китайском театре движение актера восполняет отсутствие декораций. Стоит ему шагнуть так, как будто он переступает через порог, и это означает, что он вошел в дверь дома. Когда он берет в руку плетку или хлыст, то это в сочетании с двумя-тремя другими жестами дает понять, что он садится на коня и отправляется в путь[239]..

Актеры восточного театра отнюдь не просто копируют бытовые жесты. Их телодвижения условны, точнее сказать, они стилизованны. Особенно заметна стилизация, когда изображаются поединки и сражения. Они не похожи на беспорядочные потасовки и драки. Наоборот, движения актеров размеренны, подчинены определенному ритму, который подчеркивается ритмическими ударами мечей друг о друга или о щиты.

Перед зрителем не имитация сражения во всей его натуралистической жестокости, а скорее своего рода ритуал..

И это естественно, ибо в старинном театре, изображая сражения, копировали не подлинную битву, а воспроизводили древние ритуальные танцы, исполнявшиеся накануне боя или на празднестве в честь победы над врагом.

Битвы и поединки, столь частые в исторических драмах Шекспира и его современников, несомненно, также изображались в стилизованном виде. Ремарки в пьесах того времени скупы, но мы не совершим ошибки, предположив, что сцены сражений в пьесах того времени игрались с соблюдением церемониала рыцарских турниров.

Такой поединок изображен Шекспиром в «Ричарде II» (I, 3)..

В восточном театре реальные размеры сценической площадки не ограничивают места действия. Движение актера и в этом отношении играет решающую роль, если надо изобразить большое пространство. Рука, приложенная козырьком ко лбу, и напряженный

вид актера, как бы вглядывающегося в даль, ясно показывают, что перед действующим лицом поле или другое свободное пространство.

Делая один-два, а то и больше кругов по сцене, актер тем самым дает понять, что он совершает длительное путешествие. Соответствующие телодвижения показывают подъем в гору или спуск с нее..

Если на сцене два или больше актеров, совершающих путешествие, то хождение по сцене прерывается диалогами. Актеры останавливаются на авансцене, указывают на какой-нибудь предмет или проходящего человека, беседуют, а затем продолжают путь по сцене[240].

Трудно допустить, чтобы Шекспир ввел такой эпизод, не рассчитывая на определенные способности актеров. Однако я ни разу не видел в современном театре, чтобы это изобразили с необходимой выразительностью. Всегда получается смешно и нелепо, потому что движения актеров искусственны и они не владеют необходимой для этой сцены техникой движения.

Я отчетливо представляю себе, как могли бы сыграть эту сцену актеры, обладающие пантомимической техникой восточного театра..

Вспомним одну сцену из комедии «Укрощение строптивой», когда Петруччо и Катарина возвращаются в Падую. Если мы хотим узнать, как это игралось в театре Шекспира, то нам поможет узнать это обращение к восточному театру.

Диалог Петруччо и Катарини распадается на две части. Он начинается с того, что Петруччо восклицает:

Скорей, скорей, скорей – спешим к отцу
О боже, как луна сияет ярко![241]

Совершенно очевидно, что Петруччо и Катарина вбегают на сцену (может быть, с хлыстами в руках, указывающими на то, что они едут верхом), он останавливается, указывает на воображаемое или нарисованное солнце (у Хенсло, как помнит читатель, был «холст с изображением Луны и Солнца»), и между ним и Катариной загорается спор.

Катарина в конце концов уступает. Снова

Помня эти приемы восточного театра, вернемся теперь к Шекспиру. Обратимся, например, к сценам из «Короля Лира», где Эдгар, служа поводырем своему ослепленному отцу Глостеру, странствуя с ним, взбирается на меловой утес и затем наблюдает, как Глостер пытается сброситься со скалы, чтобы покончить со своими страданиями (IV, 6).

Петруччо торопит:..

Вперед, вперед! Катиться должен шар
По склону вниз, а не взбираться в гору.
Но тише! Кто-то к нам сюда идет.

Это входит Винченцио. Петруччо называет старика синьорой, девицей и требует, чтобы Катарина соответственно обратилась к почтенному старцу. Перерыв между первым и вторым спором в тексте краток и занимает всего три строки. Совершенно очевидно, что актеры шекспировского театра совершали в это время какое-то движение по сцене, то ли возвращались обратно, то ли кружили по ней, и лишь тогда появлялся Винченцио..

Мы остановились на этих, казалось бы, деталях, ибо они раскрывают загадочные стороны английского театра. Не может быть никакого сомнения, что методы древнего театра Востока в ряде существенных черт аналогичны европейскому, в данном случае английскому театру эпохи Возрождения.

Но мы не станем утверждать, что аналогия является полной. При несомненной близости некоторых сценических средств английский театр эпохи Возрождения представляет иную ступень сценической культуры.

Прежде всего это видно в том, что маска уступила место живому лицу актера. Если ж костюм и здесь и там средство социальной и, до некоторой степени, нравственной характеристики персонажа, то в английском театре индивидуализация вносит многое, еще отсутствующее в театре Востока.

Рассматривая вопрос о природе сценического искусства эпохи Шекспира в перспективе мирового развития театра, мы приходим к выводу, что английское Возрождение стоит как бы между древней театральной культурой как Востока, так и самой Европы в Средние века и театральной культурой нового и новейшего времени.

Сценическое искусство Шекспира и его современников еще во многом близко условностям древнего народного театра, но вместе с тем оно уже предвосхищает многие элементы позднейшего театра с его психологическим реализмом..

Театр Англии в эпоху Возрождения, несомненно, прибегал к условностям в меньшей степени, чем восточный театр, но пользовался ими намного больше, чем наш современный театр.

Формалистическим лжетолкованиям условности в театре мы противопоставляем историзм в понимании особенностей театральной культуры на разных этапах ее развития. Стремление к жизненной правде, жажда осмысления жизни всегда составляли двигательный нерв театрального искусства. На разных стадиях это достигается разными средствами, но в сознании зрителей в каждую данную эпоху эстетический эффект является определенно реалистическим..

«Если жизненная правда, – пишет Г. Бояджиев, – является основой реалистической театральнойности, то это не значит, что на сцене не допускаются условные приемы, что в

искусстве условность враждебна реализму... Если художник применил условный прием, но этот прием заключает в себе виденный режиссером или актером образ реальности и способен пробудить воображение зрителей, то при всей своей внешней несхожести с действительностью прием этот заставляет вспомнить ее, озаряется ее идеей и темпераментом.

В искусстве подтверждается закон сохранения энергии – эмоции, вызванные человеческими переживаниями, при введении условного приема не пресекаются, а лишь получают другую форму, психологический процесс продолжается, и зритель, захваченный действием, верит в условность, как в образ реального... Главное в том, что если порождено чувство правды, то уж безразлично, каковы приемы игры, условные они или не условные, так как в самой реакции на условный прием заключается восприятие его как истинного, как явления плоти и души человеческой»[242]..

Сказанное в полной мере может быть применено к театру эпохи Шекспира. То был театр поэтической правды о жизни, театр великих идей и грандиозных страстей, театр, обладавший всеми качествами истинного и прекрасного искусства.

В эпоху Шекспира многие прежние условности сцены отмирали. Обобщенно-типическое начинало уступать место индивидуальному. В драмах Шекспира нередко можно увидеть сочетание, а иногда даже столкновение этих двух начал сценического искусства. Особенно заметно это тогда, когда персонажи Шекспира рассуждают об актерской игре.

В «Ричарде III», например, можно услышать рассуждение о характерных приемах исполнения трагических ролей..

Ричард III спрашивает своего пособника в злодействах:

Кузен, умеешь ты дрожать, бледнеть
И на полслове прерывать дыханье,
И говорить, и снова замолкать,
Как будто ты от страха обезумел?

На это Бекингем отвечает:

Изображу я трагика любого,
При каждом слове буду озираться,
Дрожать и содрогаться от безделки,
Боясь опасности. И мрачный взор,
Притворная улыбка – все к услугам,
Все мне готово службу сослужить...[243]

Имел ли в виду Шекспир, что актеры именно так играли свои роли в «Ричарде III»? Нет ли в данном эпизоде скрытой иронии автора, знающего, что подобные приемы уже отживают свой век? Возможно, что ирония Шекспира таит предвестие грядущих перемен в актерском искусстве.

Персонажи Шекспира, надо сказать, не только любят рассуждать о театральном искусстве. Им свойственно стремление к лицедейству. Не будет преувеличением, если мы скажем, что у некоторых героев и героинь Шекспира театральность, что называется, в крови.

Интересный пример этого мы находим в комедии «Как вам это понравится». Розалинда, переодевшись в мужское платье и выдавая себя за юношу, предлагает Орlando обращаться с ней, как если бы она была девушкой. Мы видим здесь один из самых ярких примеров того, что можно назвать всепроникающей театральностью Шекспира.

Тончайшая ирония окрашивает этот восхитительный эпизод пьесы, созданный драматургом в расчете на зрителя, любящего и понимающего театральные условности, ту богатую пищу, которую они дают воображению..

Укажем на еще один подобный эпизод, созданный Шекспиром в «Генрихе IV» (1-я часть). Загулявшего принца призывают ко двору. Принц предлагает Фальстафу прорепетировать его будущую встречу с королем. «Изображай моего отца и разбирай по косточкам мое поведение», – говорит принц Генри. «Изволь, – отвечает Фальстаф.

– Пусть этот стул будет моим тронem, этот кинжал – моим скипетром, а эта подушка – короной». Фальстаф сначала пародирует высокопарный стиль старинной трагедии «Камбиз»:

Уйдите, лорды, с грустной королевой
Полны слезами шлюзы глаз ее.

Затем он произносит речь от лица короля, уснащая ее антитезами в духе эвфуизма: «Я говорю тебе это, Гарри, не сквозь хмель, а сквозь слезы, не в шутку, а в горький упрек, не только словами, но и стонами...». Но Фальстаф не выдерживает стиля и кончает бытовым вопросом: «Теперь скажи мне, бездельник, скажи, где ты пропал весь этот месяц?» Принц тотчас делает ему замечание: «Разве короли так говорят?» Он берется показать Фальстафу, как именно говорят короли.

Тогда Фальстаф – в тон ему – показывает, как должен говорить принц..

Эта сцена полна бесподобного комизма и является одним из перлов шекспировского юмора. Для нас она представляет особый интерес как один из великолепнейших образцов обнаженной театральности. Каждая деталь этого эпизода полна смысла, который был особенно ясен публике шекспировского театра, научившейся разбираться в подобного рода тонкостях..

К концу 1590-х годов драматургия во многом изменилась, в первую очередь благодаря Шекспиру. Он не отказывался от патетики и риторики там, где они были уместны, но наряду с этим сделал речи персонажей более естественными, приблизив их к живому разговорному языку. Это, естественно, потребовало и изменения манеры актерского исполнения..

Перелом наметился у Шекспира в хрониках «Генрих IV», «Генрих V» и в комедиях «Как вам это понравится» и «Виндзорские насмешницы», написанных в последние годы XVI столетия. В названных пьесах-хрониках еще немало риторики и патетики, но наряду с этим в них много диалогов и речей в более живой разговорной манере.

Характерная черта этих пьес – обилие прозаических диалогов и речей..

Выше мы приводили образцы монологов в патетическом стиле. Сравним их с тем, как Генрих V предлагает французской принцессе стать его женой:

Я надеюсь, Кет, тебе понятно, что я за тебя сватаюсь. Я рад, что ты не знаешь по-английски, а то, пожалуй, тышла бы, что я слишком уж прост для короля, – еще подумала бы, что я продал свою ферму, чтобы купить корону. Я не знаю разных любовных ухищрений, а прямо говорю: «Я вас люблю», и если вы меня спросите, искренне ли, я отвечу – да, но если вы потребуете от меня еще излияний, то пропало мое сватовство.

. Отвечайте же мне поскорее. Ударим по рукам и дело с концом. Ну, что вы мне скажете, леди?[244] .

Различие стилей монологов Тамерлана и Ромео, с одной стороны, и речи Генриха V с другой, – очевидно. Не менее очевидно и то, что исполнение речи Генриха V в декламационной манере произвело бы впечатление пародии. Для произнесения таких речей требовались живые разговорные интонации.

Пример, приведенный нами, относится к переходной поре в драматургическом творчестве Шекспира. Ему понадобилось совсем немного времени, чтобы не только прозаические, но и стихотворные речи его персонажей зазвучали более естественно. «Гамлет» и был тем произведением Шекспира, в котором впервые в полной мере раскрылась новая манера поэтической драмы.

Диалоги и монологи в «Гамлете», «Отелло», «Короле Лире», «Антонии и Клеопатре» сочетают возвышенность, присущую поэтической трагедии, с более живой и естественной интонацией..

Не случайно, что в трагедию, которая была произведением нового поэтического стиля, Шекспир включил рассуждение о том, какой должна быть новая манера актерской игры.

Напомним читателю мысли Шекспира: «Произносите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком... будьте во всем равны; ибо и в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость... Не будьте также и слишком вялы, но пусть ваше собственное разумение будет вашим наставником; сообразуйте действие с речью, речь с действием; причем особенно наблюдайте, чтобы не преступить простоты природы; ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства...»[245].

Шекспир осуждает здесь актерскую манеру, характерную для площадного театра, в котором приходилось кричать и представлять поведение человека в утрированном виде для того, чтобы сделать действие, происходящее на сцене, понятным для шумной толпы зрителей.

Поэтому Гамлет с возмущением говорит об актерам, «которые, если не грех так выразиться, и голосом не обладали христианским, и поступью не походили ни на христиан, ни на язычников, ни вообще на людей, так ломались и завывали, что мне думалось, не сделал ли их какой-нибудь поденщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человеку»[246]..

Но, с другой стороны, Гамлет не хотел бы, чтобы актерская речь и манера исполнения были вялыми. В речи Гамлета обращает на себя внимание то, что герой соотносит актерскую игру с «природой». Иначе говоря, образ, создаваемый актером, должен выражать природу человека, то есть воплощать типичные черты людей того или иного характера..

Давно уже признано, что речь Гамлета – манифест реализма в сценическом искусстве. Гамлет не только дает актерам практические советы, но выражает определенный эстетический принцип. Это – принцип самого Шекспира. Он состоит в том, что искусство сцены должно стремиться к художественной правде. Подчеркнем, что дело именно в художественной правде, а не в натуралистическом правдоподобию.

В жизни проявления страсти могут быть дикими и необузданными. На сцене они должны выражаться в форме эстетически прекрасной. В этом смысл замечания Гамлета о том, что даже в моменты высшей страсти актеру следует «соблюдать меру»..

Актером, для которого Шекспир писал роли героев, как мы знаем, был Ричард Бербедж. В какой мере соответствовало его исполнение тому идеалу, который нарисован Гамлетом. Автор «Первого краткого очерка английской сцены» (1660) Ричард Флекно составил характеристику Бербеджа, основанную на отзывах современников великого актера и на преданиях, сохранявшихся о нем в театральной среде..

«Он был воспитательным Протеем, – пишет Флекно о Бербедже. – Он совершенно перевоплощался в роль и, придя в театр, как бы сбрасывал свое тело вместе со своим платьем. Он переставал быть самим собой до самого конца спектакля, даже находясь за сценой. Между ним и нашими обыкновенными актерами была такая же большая разница, как между певцом баллады, едва ее произносящим, и превосходным певцом, сознающим всю свою привлекательность и умеющим менять и модулировать свой голос, вплоть до того, какое нужно дыхание для произнесения каждого слога.

Он имел все данные превосходного оратора, оживлявшего каждое слово при его произношении, а свою речь движением. Слушавшие его зачаровывались им, пока он говорил, и сожалели, когда он смолкал. Но и в последнем случае он все-таки оставался превосходным актером и никогда не выходил из своей роли, даже если кончал говорить,

но и всеми своими взглядами и жестами все время держался на высоте исполнения роли»[247].

Характеристика Бербеда – главный документ для суждения об актерском исполнении в эпоху Шекспира. Она с несомненностью свидетельствует, что Бербед возбуждал у зрителей ощущение жизненности всего происходящего на сцене. Это подтверждается и элегией на смерть Бербеда, автор которой писал: «Часто видел я его, когда он прыгал в могилу, приняв облик человека, обезумевшего от любви.

И я готов был поклясться, что он действительно умрет в этой могиле. Часто видел я, как он, лишь играя на сцене, так верно изображал жизнь, что изумленным зрителям и (окружающей его) опечаленной свите казалось, что он на самом деле умирает, хотя он только притворно истекал кровью»[248].

Итак, для зрителей Бербед полностью отождествлялся с персонажем, который он воплощал. Сохранился любопытный анекдот, подтверждающий это. Местный житель, показывая историческое поле битвы под Босуортом, где Ричард III был побежден и убит, объяснял своим слушателям: «Вот здесь Бербед бегал по полю и кричал: "Коня, коня.

Все царство за коня!"».

Мы поторопились бы, однако, решив, что Бербед перевоплощался в роль так же, как это принято в современном нам театре. Иллюзия жизненности достигается не только психологическим реализмом. В характеристике, данной Флекно, есть следующее многозначительное утверждение: Бербед «имел все данные превосходного оратора».

Нельзя также не обратить внимания на то, что Бербеда сравнивают с певцом, «умеющим менять и модулировать свой голос». Вспомним, что автор «Аркадской риторики» Абраам Франс прямо писал о сходстве правильной ораторской речи с хорошо скомпонованной песней..

Поэтому ни в коем случае нельзя отождествлять даже наиболее реалистические драмы Шекспира с нашими понятиями о реализме. Из пьес Шекспира совершенно очевидно, что значительная часть текста произносилась в приподнятом тоне.

Для того чтобы показать, что дело обстоит именно так, мы еще раз обратимся к «Гамлету». Все сказанное нами о большей естественности стиля трагедии по сравнению с ранними пьесами Шекспира остается в силе. Тем не менее каждая сцена трагедии наряду с диалогами и действиями содержит большее или меньшее количество речей, являющихся монологами..

Вот цифровые данные. В первой сцене первого акта рассказ Горацио о причинах тревоги в Дании, а затем его размышления о дурных приметах занимают 42 строки из 175, то есть немногим меньше одной четверти текста. Во второй сцене король произносит три речи, составляющие вместе 80 строк (мы не считаем его реплик, которые короче 10 строк).

Затем следуют монолог Гамлета, насчитывающий 30 строк, и рассказ Горацио о появлении Призрака – 22 строки. Всего в этой сцене из 258 строк половину составляют речи монологического типа (126 строк). В третьей сцене 136 строк, из них 34 строки – советы Лаэрта Офелии, 26 строк – советы Полония Лаэрту, 25 строк – советы Полония Офелии и только 25 строк остается на диалог.

В четвертой сцене четыре речи Гамлета – 25, 17, 21 и 17 строк, три речи Призрака – 13, 10 и 50 строк. Всего 153 строки из 191[249]. Если читатель даст себе труд открыть любую пьесу Шекспира, он убедится, что приведенный здесь подсчет является показательным для произведений великого драматурга..

Исходя из того, что актерам приходилось произносить большие монологи, смело можно утверждать: владение приемами ораторской речи было необходимой и притом одной из важнейших частей в арсенале выразительных средств шекспировского актера. У Аллена, игравшего в пьесах Марло, это первая и главная часть актерского мастерства.

Актерам Шекспира со временем потребовалось и многое другое, кроме риторики..

Выше мы напомнили сцену, где Гамлет читает монолог. Полоний хвалит его за ораторское искусство. Но вот чтение того же монолога продолжает актер, и тот же Полоний с удивлением замечает: «Смотрите, ведь он изменился в лице и у него слезы на глазах». Значит, актер демонстрирует не умение, а подлинное перевоплощение.

Оставшись вскоре после этого один, Гамлет размышляет о необыкновенной способности актера, который.

Одним лишь вымыслом, одною мнимой страстью
Умеет так свою настроить душу,
Что, повинувся ей, лицо его бледнеет,
Он слезы льет, черты являют ужас,
Голос дрожит, и каждое движенье
Отвечает Его мечте...[250]

Таким образом, театр Шекспира знает уже искусство перевоплощения. Для точности необходимо отметить, что степень и характер перевоплощения в данном случае ограничены стилевыми особенностями монолога, который произносит актер. Повторяем, он читает речь в стиле Марло и ранних трагиков английского Возрождения, текст ее полон выпренности.

Поэтому не следует уподоблять шекспировского лицедея современному актеру реалистической школы. Тем не менее можно совершенно определенно утверждать, что в театре эпохи Шекспира исполнение являлось не только риторическим. Когда это подсказывалось текстом, оно было достаточно действенным. Эти приемы шли не из школы риторики..

Для характеристики сценического искусства эпохи Шекспира важное значение имеет одно место в «Троиле и Крессиде». Обсуждая раздор, происходящий среди вождей греческого лагеря, Улисс рассказывает о том, как потешаются над своими противниками Ахилл и Патрокл. Патрокл, оказываясь, представляет в смешном виде других вождей:.

Насмешник дерзкий, он забавы ради
Изображает нас в смешном обличье,
Он это представлением зовет.
Порою он, великий Агамемнон,
Изображает даже и тебя
И, как актер, гуляющий по сцене,
Увеселяя зрителей, считает,
Что чем смешней его диалог грубый,
Тем лучше он. Так дерзостный Патрокл
Тебя, о мудрый царь, изображает

Крикливым, скудоумным болтуном,
Произнося гиперболы смешные,
И что же? Грубой этой чепухе
Ахилл смеется, развалясь на ложе,
И буйно выражает одобренье,
Крича: «Чудесно! Это Агамемнон!
Теперь сыграй мне Нестора! Смотри,
Сперва погладь себя по бороде,
Как он, приготавливаясь к выступленью!»
И вот Патрокл кривляется опять,
И вновь Ахилл кричит: «Чудесно! Точно
Передо мною Нестор как живой!
Теперь, Патрокл, изобрази его,
Когда спешит он в час ночной тревоги».
И что ж! Тогда болезни лет преклонных
Осмеивают оба силача:
Одышку, кашель, ломоту в суставах
И дрожь в ногах...[251]

Отвлечемся от возмущенного тона рассказчика. В описании Улисса важны два момента. Во-первых, имитация повадок и манер реальных лиц. Это одна из древнейших особенностей лицедейства, постоянно использовавшаяся для насмешек актеров над своими противниками. Более интересно другое. Из рассказа Улисса со всей очевидностью обнаруживается, что театру Шекспира были присущи приемы характерной игры..

Иначе и быть не могло. Если вспомнить пьесы Шекспира и Бена Джонсона, то этому не приходится удивляться. Ряд образов, созданных драматургами, могли быть воплощены только при наличии определенных приемов характерности.

У Шекспира немало сцен, основанных на законах чисто театрального действия.

Такова, например, сцена, когда Яго беседует с Кассио на виду у Отелло, который, однако, не слышит их речей. Он видит только выражение лица и слышит смех. Яго спрашивает Кассио о Бьянке, а тот в ответ смеется. Отелло думает, что речь идет о Дездемоне, и

замечает: «Скажи пожалуйста, уже смеется!» Наблюдая их, Отелло затем по внешнему виду и жестам Кассио делает вывод: «Не отрицает и не может скрыть».

Еще дальше: «Он просит порассказать подробней». И наконец: «Смеешься. Торжествуй. Ты пожалеешь»[252]..

Реплики Отелло имеют смысл, если зритель сам видит жесты, мимику и позы Кассио и Яго, которые могут быть истолкованы так, как их объясняет себе Отелло.

Другой пример находим в начале «Зимней сказки». Леонт просил свою жену Гермиону уговорить Поликсена остаться еще на некоторое время у них в гостях. Наблюдая издали их беседу, он замечает:

Слишком пылко!
Нет, эти взгляды, и касанья рук,
И эти пальцы, вложенные в пальцы,
Ответные улыбки, этот вздох,
Подобный стону раненого зверя,
Такой игры мое не терпит сердце[253].

Здесь мы слышим из уст персонажа описание жестов других действующих лиц и опять имеем дело с некоторыми простейшими приемами внешней выразительности, которые, не будучи непременно штампами, настолько обычны, что их можно считать как бы частью постоянного набора приемов, вероятно, достаточно давнего происхождения..

Какие приемы служили для выражения трагических переживаний, мы узнаем из слов Гамлета:

Ни плащ мой темный,
Ни эти мрачные одежды, мать,
Ни бурный стон стесненного дыханья,
Нет, ни очей поток многообильный,
Ни горем удрученные черты
И все обличья, виды, знаки скорби
Не выразят меня; в них только то,
Что кажется и может быть игрою
;То, что во мне, правдивей, чем игра
;А это все – наряд и мишура[254].

Сказанное Гамлетом полно глубокого значения.

Слова датского принца свидетельствуют о том, что одних только внешних средств для выражения эмоций Шекспиру было уже недостаточно. Он требовал от актера внутренней правды. По-видимому, Бербедж соответствовал этим требованиям.

Однако мы тут же должны напомнить о важнейшей особенности сцены времен Шекспира, придававшей, если можно так сказать, публичность самым интимным сценам трагедий и комедий. Мы имеем в виду то обстоятельство, что сцена глубоко вдавалась в зрительный зал и была близко к зрителям. Это обусловило коренное отличие поведения актера на сцене шекспировского театра от поведения актера тех времен, когда утвердилась сцена-коробка.

Актер английского театра эпохи Возрождения был гораздо ближе к зрителям, чем нынешний актер. Он не делал вида, что не замечает публику. Наоборот, многие элементы шекспировского спектакля могут быть поняты лишь в связи с этим тесным общением актера со зрителями. Актер мог непосредственно обращаться к ним.

Хотя нам эти монологи кажутся условностью старинного театра, для эпохи Возрождения они были не большей условностью, чем хор греческой трагедии..

Скажем кратко о внешнем облике персонажей.

В ранней гуманистической литературе утверждалось соответствие сущности того или иного характера внешнему облику человека. Гуманист XVI века Томас Элиот писал, что о сущности люди догадываются по внешности, и поэтому честь, например, познается только благодаря «внешним признакам, то есть по одобрительным отзывам, безукоризненному одеянию или по другим подобным свидетельствам»[255].

Таково, по-видимому, было распространенное мнение..

Отсюда проистекало разделение людей по внешнему облику и поведению в соответствии с их сословной принадлежностью. Поэтому в театре существовали две манеры исполнения: одна – для изображения высокопоставленных лиц, другая – для изображения плебеев. Эти различия в социальном положении персонажей определяли различия манеры исполнения и в более поздние времена.

Здесь речь идет еще не о подлинной характерности, а лишь о внешней типизации. Что у Шекспира это имело место, мы видим по его пьесам, и можно не сомневаться, что плебеи в «Юлии Цезаре» и «Кориолане» вели себя на сцене иначе, чем патриции..

Б. Бекерман утверждает, что соответствие внешнего облика и внутреннего содержания личности служило в эпоху Возрождения «основой для изображения характера актером»[256].

Не станем отрицать, что в известной мере это положение является верным. Оно оправдывается, когда мы обращаемся к драматургии раннего Возрождения, отчасти оно еще применимо к непосредственным предшественникам Шекспира и его собственному творчеству начального периода. Но зрелого Шекспира характеризует сознание разительных несоответствий между внешним обликом и сущностью явлений.

Уже в «Венецианском купце» мы встречаем утверждение:.

Внешний вид от сущности далек:
Мир обмануть нетрудно украшением...
Нет явного порока, чтоб не принял
Личину добродетели наружно[257].

Если Ричард III изображен Шекспиром еще согласно прежним понятиям о декоруме и был внешне так же отвратителен, как ужасен своими душевными качествами, то в произведениях периода зрелости Шекспира мы все реже сталкиваемся с этим.

Важнейшей стороной зрелого творчества Шекспира было осознание противоречий жизни и, в частности, несоответствия между характером человека и его внешним обликом. В чем смысл замечания Гамлета о том, что Клавдий «улыбчивый подлец», как не в этом. «Надо записать, – говорит Гамлет, – что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом...»[258].

В образе Яго мы находим то же несоответствие: у него облик порядочного человека – «честный Яго». Таков же красавец Эдмунд в «Короле Лире».

Драматургия Шекспира подсказывала театру новые актерские решения, выходящие за рамки стародавних навыков. Не может быть сомнений, что высшее актерское мастерство эпохи уже знало тонкие градации характеров, хотя, надо полагать, на сцене еще встречались штампы, выработанные в предшествующие периоды развития театра..

В английском театре эпохи Возрождения еще не было той психологической мотивировки поступков, которая характерна для новейшего реалистического театра. Мы сталкиваемся с этим при анализе многих сложных и глубоких характеров, созданных Шекспиром. Почему Гамлет медлит с мезтью, в чем причина ненависти Яго к Отелло, что побудило Лира разделить королевство между дочерьми, – эти и подобные им вопросы постоянно встают перед современным актером, играющим шекспировские роли. Театральная культура нашего времени требует точной и тщательной психологической мотивировки поступков действующего лица. В театре английского Возрождения такой тщательности еще не было. Шекспир часто дает разработанную психологическую мотивировку, но отнюдь не всегда..

Если эпоха Возрождения породила титанов во всех сферах творчества, мы не сделаем ошибки, предположив, что в Англии сценическое искусство не составляло в этом отношении исключения. Мы не сомневаемся в том, что выдающиеся мастера сцены были в состоянии воплотить характеры героев Марло, Шекспира, Бена Джонсона и Флетчера..

Исторический опыт показывает, что новая драматургия рождает новое сценическое искусство. Ибсен и Островский оказали решающее влияние на формирование реализма в театре XIX века. Драматургии Чехова нужен был свой театр, и Станиславский создал его.

В эпоху Возрождения действовала та же закономерность. Можно не сомневаться, что драматургия Шекспира сформировала новый стиль актерского мастерства.

Этот стиль актерской игры отличался необыкновенным разнообразием. В нем были как формальные и условные черты, так и свои понятия об естественности поведения актера на сцене.

Что преобладало?

При некоторых общих чертах стиля, присущих всему актерскому искусству эпохи Возрождения, многое варьировалось в зависимости от характера драматургии, которая была довольно разнообразной, а также в зависимости от жанра.

Хотя существовали различия внутри актерского стиля эпохи, общим было стремление, не претендуя на полную естественность, средствами театральной выразительности сделать предельно доходчивым содержание поэтической драмы.

Догматическая постановка вопроса о природе английского актерского искусства в эпоху Возрождения только уведет от правильного решения проблемы. Вопрос не стоит так: была ли манера игры реалистической или нет. Она бывала и реалистической (для современников Шекспира), и условной. В ней имели место и моменты идеализации, и несомненные натуралистические черты.

Приходится признать, что факты говорят о наличии противоречий в сценическом стиле эпохи. Исследователь, который попытался бы сгладить эти противоречия, дать одностороннее определение театрального стиля английского Возрождения, исказил бы истину. Чтобы прийти к правильному пониманию сценических принципов английского театра эпохи Шекспира, необходимо помнить о противоречивом характере художественной культуры эпохи Возрождения в целом.

«Эстетика Возрождения, – пишет Л. Пинский, – насыщена внутренними противоречиями. Прекрасное выступает одновременно как глубоко человеческое и идеализированное, разнообразное и сдержанное, рациональное и чувственное, реальное и фантастическое»[259]..

Это общее положение вполне применимо к английской драме эпохи Возрождения и соответственно к сценическому искусству эпохи.

Необходимо иметь в виду еще одно обстоятельство, о котором, как правило, забывают, когда рассматривают вопрос о театре эпохи Возрождения. Мы говорим обычно об этом театре, так сказать, в общем и целом. Между тем театр Возрождения был многообразен не только в силу богатства драматических жанров на его сцене.

Он развивался во времени, и это имело существенное значение..

Хотя блестящий период английского театра эпохи Возрождения занимает всего полстолетия, развитие искусства протекало с такой большой быстротой, что на протяжении сравнительно короткого времени произошли значительные изменения в стиле драмы и, как мы полагаем, также в манере сценического воплощения.

Утверждая это, мы в основном опираемся на драматургию эпохи. Общеизвестно, что даже драматургия Шекспира неоднородна[260]. В разные периоды творчества менялось не только умонастроение Шекспира, другой становилась и форма его драмы. Углублялась психологическая характеристика персонажей. Могло ли это проходить бесследно для актерского искусства?.

В английской драме эпохи Возрождения были разные течения. Придворная драма, академическая драма и драматургия общедоступного театра различны по стилистическим особенностям. В пределах гуманистической драмы общедоступного театра также наблюдаются различия в стиле. Главный рубеж – конец XVI и начало XVII века.

Если мы наблюдаем несомненное углубление реализма в трагедиях Шекспира, то не менее наглядным является развитие реализма в комедии. Бен Джонсон и некоторые другие авторы создают пьесы, принадлежащие к типу комедий нравов. Достаточно сравнить любую из романтических комедий Шекспира – «Бесплодные усилия любви», «Много шума из ничего», «Двенадцатую ночь» – с комедиями Бена Джонсона «Вольпоне», «Алхимик», «Варфоломеевская ярмарка», как станет очевидным, что они представляют два разных стиля и, следовательно, требуют разных приемов исполнения..

В то время как в общедоступном театре наблюдалась тенденция ко все большему углублению реализма, одновременно возникло и противоположное направление – драма сказочно-фантастического характера («Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря» Шекспира), трагикомедия Бомонта и Флетчера и другие подобные пьесы, где снова господствовала романтика.

А на придворной сцене пьесы общедоступного театра все больше вытеснялись пьесами-масками, что предопределило в последующем развитие оперы и балета..

Различные тенденции, имевшие место в английском театре конца XVI – начала XVII века, уже получили стилистические обозначения, аналогичные тем, какие применяются в истории изобразительных искусств. О раннем периоде, охватывающем деятельность Марло, Грина и молодого Шекспира, теперь можно говорить как о времени, когда в театре господствовал стиль Ренессанса.

Для драмы начала XVII века (трагедии Шекспира, комедии Бена Джонсона) необходимо другое определение. Это время наибольшего развития реализма в гуманистической драме эпохи Возрождения. Другие тенденции, ясно выраженные в драматургии Бомонта и Флетчера, стало уже привычным характеризовать как явления стиля барокко.

В целом развитие драмы и театра определяется Г. Киндерманом как путь от Ренессанса к барокко[261]. Дело, конечно, не в названиях, а в определенной динамике стиля. Она, несомненно, имела место. Поэтому вопрос о природе английского ренессансного театра решается конкретно и в каждом случае надо иметь в виду метод драматургии разных авторов, особенности жанра пьесы и историческое движение театра за полвека, когда драма и сценическое искусство проделали сложную эволюцию..

В начале главы было отмечено, что среди исследователей существуют две концепции характера актерского мастерства в английском театре эпохи Возрождения. Рассмотрение доступных нам материалов привело нас к мнению, что каждая группа театроведов решала вопрос односторонне. Сценическое искусство Англии эпохи Шекспира было универсальным по своей природе.

Оно включало многие элементы и сочетало условность с реализмом. В разные периоды этого театра соотношение реального и условного менялось..

Нельзя обойти вопрос о соотношении стиля театра эпохи Шекспира с течениями современного нам театра. Наша театральная культура во многом иная. Это, как известно, вносит некоторые особенности в сценическое воплощение произведений Шекспира и его современников. Одно время европейский театр, можно сказать, ломал природу драматургии Шекспира, приспособлявая ее к изменившимся условиям сцены.

Борьба против этого началась еще в первые десятилетия XIX века, когда в Германии Л. Тик и К. Иммерман стремились приблизиться к театральным условиям, существовавшим в эпоху Шекспира. Английский театральный деятель конца XIX века Уильям Пол выдвинул идею восстановления сценической площадки театра эпохи Возрождения для постановки пьес Шекспира, выступил с теоретическим обоснованием этого[262] и осуществил свою идею на практике..

У. Пол был прав в своем отрицании мнимого реализма декоративного шекспировского спектакля нового времени. Но если неправомерно мерить театральную культуру эпохи Шекспира нашими мерками, то неверно переносить в наш театр приемы и формы сценического искусства XVI–XVII веков. В Англии даже возникла такая крайняя степень архаизации, как исполнение пьес Шекспира согласно восстановленным наукой нормам произношения его времени..

Все подобные приемы не приближают к подлинному Шекспиру, а отдаляют от него. Шекспир действительно писал пьесы для театра иного типа, чем наш. Но мы не можем заставить себя смотреть на сцену глазами зрителей эпохи Возрождения. Поэтому подлинный Шекспир на сцене современного нам театра может быть воссоздан только современными же средствами.

Наша театральная культура настолько богата, что ей доступно создание живого Шекспира на сцене театра XX века. Не приходится говорить о том, что это не раз достигалось выдающимися мастерами театра XX века. Сейчас, однако, речь идет не о конкретных решениях, а об общем принципе. Мне представляется, что принципиальное решение проблемы было найдено Г. Бояджиевым. Он верно писал: «Поэтическое значение образов Ренессанса, их содержательность и типичность заключалась именно в том, что, будучи недостаточно правдоподобными в бытовом отношении, они с величайшей силой выражали правду своего времени, передавали дух и темперамент Возрождения. В соответствии с поэтическим строем драматургии существовала обнаженная театральность исполнения...»[263].

Театральность Шекспира и театральность XX века различны. Правда искусства, пишет Г. Бояджиев, «всегда приобретает особый характер, отличный и по содержанию и по форме, потому что создается она не единым и неизменным способом непосредственного перенесения на сцену фактов действительности, а путем создания в каждый исторический период особого типа театрального искусства, совершенно своеобразной театральности, творческий принцип которой определяется задачей выражения самых существенных черт времени, понятого и раскрытого художником»[264]..

Особенностью художественного метода Возрождения было то, что ни в живописи, ни в поэзии, ни в театре он не давал полного представления об исторически бытовавшей личности, тогда как современный реализм предполагает именно такую точность. Отсюда возникают трудности воплощения Шекспира на сцене в наши дни.

Естественно, что театр сейчас стремится при воплощении пьес эпохи Возрождения именно к реализму. «Но беда, – пишет Г. Бояджиев, – если реалистический театр ограничивает свою задачу изобретением внешних явлений, стремится только к бытовому правдоподобию. Тогда искусство на высшей исторической фазе своего развития умерщвляет самое себя...»[265] Природа шекспировской драматургии, ее титанизм, приподнятость над бытом, подчас космическая масштабность действия требуют особых форм сценической выразительности, которые должны сочетать жизненную правдивость образов с современной нам театральностью..

Напомним еще раз тот общеизвестный факт, что драмы Шекспира возникли не в тиши писательского кабинета, а в тесном и непрестанном содружестве драматурга с театром. Шекспир выковал и отточил свое художественное мастерство на сцене театра, в котором он работал. Отсюда та безошибочная театральность, которая побудила одного режиссера сказать: тот, кто ставит Шекспира, заранее «обречен» на успех Театральность, сценичность составляют плоть и кровь драматургии Шекспира. Он был самым великим, но не единственным мастером такой драмы. Его современники также владели тайнами сцены и создали немало ярких пьес..

Драма и театр развивались в столь неразрывной связи, что нельзя предположить, будто пьесы Шекспира не получали достойного воплощения на сцене. Лучшие драматурги эпохи рассчитывали на меру возможностей актеров своего времени. Какова была эта мера, мы знаем по шедеврам Шекспира. Если драматурги возбуждали творческую активность исполнителей, для которых они писали роли, то в свою очередь – в этом можно не сомневаться – блестящие актеры эпохи вдохновляли авторов на создание ярких и значительных характеров.

В таком теснейшем содружестве и развивалось искусство театра, достигшее в эпоху Возрождения огромной высоты..

Примечания.

219 См.: Harbage A. Theatre for Shakespeare. Toronto, 1955. P. 92 ff.

- 220 Joseph B. L. Elizabethan Acting. L., 1951. P. 1.
- 221 Joseph B. L. The Tragic Actor. L., 1959. P. 19–21.
- 222 Rosenberg Marvin. Elizabethan Actors: Men or Marionettes? PMLA, 1954. LXIX. P. 915–937.
- 223 Foakes R. A. The Players Passion // Essays and Studies. L., 1954. P. 76.
- 224 Harbage A. Op. cit. P. 33.
- 225 См.: Joseph B. L. Elizabethan Acting. L., 1951.
- 226 См.: Beckerman B. Op. cit. P. 113–121.
- 227 Цит. по кн.: Joseph B. L. Elizabethan Acting. P. 15.
- 228 «Тит Андроник» (V, 2), перевод А. Курошевой.
- 229 «Гамлет» (II, 2). [Даю буквальный перевод. – А. А.]
- 230 «Тамерлан» (часть 1-я, акт II), перевод Э. Линецкой. Цит. по кн.: Марло К. Соч. М., 1961. С. 53, 54–55.
- 231 «Ромео и Джульетта» (I, 5), перевод Б. Пастернака.
- 232 «Гамлет» (II, 2), перевод М. Лозинского.
- 233 Гагеман К. Игры народов. Вып. 1: Индия. Пг., 1923. С. 26–27.
- 234 Там же. С. 28.
- 235 Гагеман К. Игры народов. Вып. 2: Япония. Л., 1925. С. 10, 49.
- 236 Гагеман К. Игры народов. Вып. 1: Индия. С. 19.
- 237 Бабкина М. П., Потабенко И. С. Народный театр Индии. М., 1964. С. 40.
- 238 Там же. С. 41.
- 239 См.: Эйдлин Л. Театр и актеры. // Театр. 1957. № 2.
- 240 См.: Образцов С. Театр китайского народа. М., 1957. С. 188.
- 241 «Укрощение строптивой» (IV, 5), перевод П. Мелковой.

- 242 Бояджиев Г. Поэзия театра. М., 1961. С. 68–69.
- 243 «Ричард III» (III, 5), перевод А. Радловой.
- 244 «Генрих V» (V, 2), перевод Е. Бируковой.
- 245 «Гамлет» (III, 2), перевод М. Лозинского.
- 246 Там же.
- 247 Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. С. 544.
- 248 Там же.
- 249 Количество строк дается по тексту The Globe edition.
- 250 «Гамлет» (II, 2), перевод Б. Пастернака.
- 251 «Троил и Крессида» (I, 3), перевод Т. Гнедич.
- 252 «Отелло» (IV, 1), перевод Б. Пастернака.
- 253 «Зимняя сказка» (I, 1), перевод В. Левики.
- 254 «Гамлет» (I, 2), перевод М. Лозинского.
- 255 Beckerman B. Op. sk. P. 141.
- 256 Ibid. P. 142.
- 257 «Венецианский купец» (III, 2), перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 258 «Гамлет» (I, 5), перевод М. Лозинского.
- 259 Пинский Л. Ренессанс и барокко // Мастера искусства об искусстве. М., 1937. Т. 1. С. 31.
- 260 Об этом см. подробнее в моей книге «Творчество Шекспира» (М., 1963).
- 261 См.: Kindermann Heinz. Theater-Geschichte Europas. Salzburg, 1959. S. 22 ff.
- 262 См.: Poel William. Shakespeare in the Theatre. L., 1913.
- 263 Бояджиев Г. Поэзия театра. М., 1961. С. 47.
- 264 Там же. С. 46.

265 Там же. С. 48.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-devyataya.htm>

Глава десятая

- Шуты в древности, в Средние века и в эпоху Возрождения.
- Шуты в пьесах Шекспира.
- Различие между шутами и комическими персонажами.
- Комические образы мистерий и моралите.
- Комические персонажи у Шекспира.
- Английские комические актеры. Р. Тарлтон, У. Кемп, Р. Армин, Т. Поп, Р. Каули.
- Распределение ролей в комедиях Шекспира между актерами его труппы (по Т. У. Болдуину).
- Эволюция комического на сцене.
- Лоуин и поздняя манера комического.

Особое место в актерской профессии занимали клоуны или шуты. Их искусство имело древнейшие корни. Профессиональный потешник встречается уже в Древней Греции, где его называли параситом. Он появляется затем в Риме.

Как правило, эти шуты античности были нищими и приживалами, как изображал их Плавт. Один из них, по имени Габба, возвысился и стал шутом императора Августа. Но он составлял исключение. Другие параситы угодливостью и шутовством старались завоевать расположение богачей и добивались приглашения к столу. Здесь они давали волю своему острословию.

Их шутки оживляли трапезу, и их охотно звали на пиршества в дома патрициев..

Своего ума и находчивости не всегда хватало, и параситы собирали анекдоты и остроумные изречения. В одной из комедий Плавта парасит Гелазимус, чтобы победить конкурентов, читает свои записи, где собраны всякие шутки. О существовании такого рода сборников острот можно судить по Плутарху и Квинтилиану, приводящим записи шуток Габбы[266]..

Фигура шута снова становится заметной в жизни европейского общества во времена позднего Средневековья и в эпоху Возрождения. Во многих литературных памятниках встречаются описания придворных и домашних шутов, а также веселых бродяг, потешавших своими шутками народ. Предание сохранило память о Тиле Эйленшпигеле, чьи шутки и проделки были описаны в немецкой народной книге начала XVI века.

Тиль, по-видимому, личность собирательная. Ему приписывались разные случаи веселого озорства, известного в народе..

В Англии подобного рода фигурой стал Робин Добрый Малый, чьи похождения и шутки впервые были описаны в книге, вышедшей в начале XVII века[267]. Сын волшебника и крестьянской девушки, веселый парень Робин живет беспечно, не трудясь, и своими проказами вечно причиняет людям беспокойство. Потом под влиянием сновидения, напоминающего ему, что он сверхъестественного происхождения, Робин Добрый Малый начинает оправдывать свое прозвище.

Пользуясь волшебной силой, позволяющей ему преображаться по собственному желанию, Робин становится помощником несчастных влюбленных, выполняет работу для добрых женщин, проказы же использует, чтобы наказать нечестных людей и тех, кто его обидел. Он также мастер на всякие безобидные шутки, которыми потешает себя и других..

Еще до того как появилось собрание всех историй о Робине Добром Малом, он жил не только в устных преданиях. В «Тарлтоновых новостях из чистилища» (1588) говорится о том, что проделки Робина Доброго Малого «упоминаются во всяких бабьих сказках», тогда как Томас Нэш в «Ночных ужасах» (1594) особо подчеркивает, что этот дух вместе с эльфами и прочей чертовщиной действует преимущественно по ночам[268].

Что он сам принадлежит к чертовскому отродью, засвидетельствовано Шекспиром, который дал ему второе имя – Пэк, в просторечье означавшее «чертенок»..

Следуя народной традиции, Шекспир так характеризует этот веселый персонаж устами его самого:

Ну да, я – Добрый Малый Робин,
Веселый дух, ночной бродяга шалый.
В шутах у Оберона я служу...
То перед сытым жеребцом заржу,
Как кобылица, то еще дурачусь:
Вдруг яблоком печеным в кружку спрячусь,
И лишь сберется кумушка хлебнуть,
Оттуда я к ней в губы – скок! И грудь
Обвислую всю окачу ей пивом.
Иль тетке, что ведет рассказ плаксиво,
Трехногим стулом покажусь в углу:
Вдруг выскользну – тррах! – тетка на полу.

Ну кашлять, ну вопить! Пойдет потеха!
Все умирают, лопаюсь от смеха...[269]

Шекспир сделал вольного Робина придворным шутком короля эльфов Оберона. Таков уж был обычай начиная с позднего Средневековья, что у каждого монарха был свой придворный шут. В эпоху Возрождения при больших дворах было несколько клоунов.

Придворные шуты – своеобразное явление культуры позднего Средневековья и эпохи Возрождения. Они были не только потешниками. Им разрешалось, нарушая этикет, шутить над сильными мира сего – не только над придворными, но и над самим королем.

Эта их привилегия вела свое происхождение от того, что монархи для забавы брали себе уродов и идиотов. С таких людей спроса не было, и они могли говорить что угодно. Французы звали такого шута – sot, немцы – Narr, англичане – fool, все эти три слова по-русски означают – дурак.

Со временем в «дураки» стали идти умные люди. Шут перестал быть естественным дураком и превратился в дурака показного. Иначе говоря, он стал играть роль дурака. Такой типичный шут, живший при королевском дворе или в домах знатных лиц, изображен Шекспиром в «Двенадцатой ночи». Виола говорит о нем:

Он хорошо играет дурака.
Такую роль глупец не одолеет
:Ведь тех, над кем смеешься, надо знать,
И разбираться в нравах и привычках,
И на лету хватать, как дикий сокол,
Свою добычу. Нужно много сметки,
Чтобы искусством этим овладеть.
Такой дурак и с мудрецом поспорит,
А глупый умник лишь себя позорит[270].

Придворный или домашний шут составлял, что называется, театр одного актера. Он должен был уметь петь, плясать, быть акробатом и владеть искусством импровизации.

С течением времени шут обрел совершенно определенное внешнее обличье, причем шутовской наряд стал общим для всех стран Западной Европы.

Шуты брили голову наголо. Так было уже в античную эпоху. Обычай перешел в средневековую Европу. Он продолжал быть распространенным и в эпоху Возрождения. Один из первых исследователей шутовской профессии Франсис Доус считал, что шуты позднего времени брили головы в насмешку над монахами[271]. Во всяком случае, в эпоху Возрождения бритоголовые шуты встречались и на сцене, как об этом свидетельствует пьеса Марстона «Парасит» (1604–1606), в списке действующих лиц которой фигурирует Дондоло, охарактеризованный как «лысый шут»[272]..

Капюшон шутов был тоже таким, как у монахов. Но к нему были прикреплены еще длинные уши и бубенцы.



Шут.

[Из книги Ф. Доуса «Пояснения к Шекспиру». Лондон, 1807 год]

У некоторых шутов колпак украшался петушиным гребнем. Постепенно появился колпак, который целиком представлял собой подобие петушиной головы. Принадлежностью шутовского наряда часто был также лисий хвост.

Одевание шута составлял балахон до пят либо куртка. Они шились из разноцветных лоскутов. Типичным являлся, по-видимому, наряд, описанный в одном французском документе начала XVII века: «Костюм был сшит из саржи и состоял из полос, наполовину зеленых, наполовину желтых; на желтых полосах были зеленые позументы, а на зеленых – желтые, между полосами – также желтая и зеленая тафта, вшитая между упомянутыми полосами и позументами.

Чулки, пришитые к штанам, были: один – целиком из зеленой саржи, а другой – из желтой. Кроме того, имелась шапка с ушами, тоже наполовину желтая, наполовину зеленая»[273]. Р. Голдсмит отмечает, что красный цвет также употреблялся для шутовского наряда. Происхождение раскраски одежды отчасти установлено.

Дело в том, что сумасшедших одевали в желтые балахоны. Поскольку первоначально шуты иногда были настоящими идиотами, они носили платье такого цвета..

Неизменная принадлежность шута – жезл; сначала это простая палка, со временем – же сначала это простая палка, со временем – жезл с набалдашником в форме шутовской головы в колпаке. Жезл был как бы скипетром шута, символизировавшим его власть над

тем, кто в силу своей глупости превращался в его подданного. Одним из постоянных приемов шутовства было доказательство шутом, что другие – в том числе лица высокопоставленные – тоже дураки.

Шекспировский Фесте следует давней шутовской традиции, когда берется доказать своей госпоже Оливии, что она – дура. Оливия ничуть не обижается на него, ибо, как она говорит, «домашний шут не может оскорбить, даже если он над всем издевается»[274]. Точно так же шут говорит королю Лиру: «Из тебя вышел бы хороший шут»[275], точнее – дурак (fool).

Хотя Лир на словах грозит отхлестать шута, он, однако, продолжает слушать его насмешки и не пускает в ход плетку (I, 4). Гонерилья называет любимца старого короля «шутом, которому все дозволено»[276].

Право шутов на насмешку имеет в виду Жак, выражая желание стать шутом. Он охотно наденет пестрый наряд, лишь бы, говорит Жак,

...дали мне притом
Свободу, чтоб я мог, как вольный ветер,
Дуть на кого хочу – как все шуты,
А те, кого сильнее я царапну,
Пускай сильней смеются[277].



Атрибуты шута и аллегорического персонажа Порока: палка с надутым пузырем, деревянная фигурка шута, дурацкий колпак с бубенцами и петушиной головой, деревянная фигурка шута с петушиным гребнем на колпаке, кожаный меч с зазубринами (для Порока)

[Из книги Ф. Доуса «Пояснения к Шекспиру». Лондон, 1807 год]

Образы придворных шутов, встречающиеся у Шекспира, принадлежат не к сфере театральной условности. Они списаны с действительности. Основатель династии Тюдоров Генрих VII имел шутовской штат из трех человек, которых звали: Фип, мистер Мартин и

мистер Джон. Мистер Мартин остался у Генриха VIII, у которого двадцать лет спустя появились еще два шута – Секстон и Патч[278]..

Наиболее прославленный из английских королевских шутов – Уил Сомерс – даже удостоился биографии: «Приятная история жизни и смерти Уила Сомерса. Как он стал впервые известен при дворе и каким образом он стал шутом короля Генриха VIII» (1676)[279]. Анекдоты, рассказываемые о нем, не все достоверны. Он превратился в легендарную фигуру и стал как бы символом королевского шута..

Роберт Армин, который сам был шутом, собрал сведения о своем знаменитом предшественнике и изложил их в стихотворной форме:

Шропшира уроженец, Сомерс Уил
На праздник в Гринвич как-то угодил.
Сначала короля он испугался,
Поклон отдать дурак наш постеснялся.
Как уверяли старики, потом
Сумел он день закончить с торжеством.
Он был худой, сутулый, говорят,
Со впальми глазами, но навряд
Кого-нибудь так при дворе любили,
Как этого шута. Мне говорили,
Умел он шуткой короля смешить
И вместе с ним стишок мог сочинить.....
Он выручал того, кто был в беде,
И вдовам бедным помогал в нужде.
Король все просьбы Уила исполнял,
Он знал: не для себя тот хлопотал[280].

Сомерс оставался шутом еще в начале царствования Елизаветы. У него появилась партнерша – шутиха Джейн. В 1560 году Сомерс был похоронен, а имя Джейн исчезло из дворцовых отчетов. Елизавета завела большой штат шутов и шутих. Из счетных книг ее двора установлены их имена: «итальянка по прозвищу Монархо», «маленькая арапка», «карлица Томасина», «татарка Ипполита, любимая наша прислужница», «Роберт Грин, Джек Грин, мистер Шенстон», Клод (Clod, что означает – дурень, олух), доктор Перн[281].. э

Придворный шут стал персонажем, часто появлявшимся в произведениях английских драматургов эпохи Возрождения. Роберт Грин в монахе Бэконе и монахе Банги» (1589) изобразил любимого шута Генриха III – Ральфа Симнела. В его «Иакове IV» (1590) два шута – Нано и Слиппер. Шуты встречаются затем в произведениях Шекспира, а также других драматургов.

Мы имеем здесь в виду не комические персонажи вообще, а те персонажи, которые являются шутами по профессии. У Шекспира такие шуты выведены в пьесах «Бесплодные

усилия любви» (Башка), «Как вам это понравится» (Оселок), «Двенадцатая ночь» (Фесте), «Конец – делу венец» (шут), «Король Лир» (шут), «Отелло».

О существовании шута в «Отелло» многие не подозревают, так как театры обычно опускают эту маленькую роль..

Профессиональных шутов не следует смешивать с комическими актерами. Шут при дворе и клоун на сцене – далеко не одно и то же по своему происхождению, характеру и облику.

Придворный шут забавляет выдумками, острословием. Развлекать – его занятие. У него есть свой профессиональный костюм забавника, по которому его сразу узнают. Что касается характера, то ему не полагается его иметь. Весь его характер в том, что каждое слово и жест шута должны смешить.

Иное дело комический персонаж. Он не шут по профессии, а человек, имеющий какое-нибудь постоянное занятие. Часто он слуга, как два Часто он слуга, как два Дромио в «Комедии ошибок», Ланс и Спид в «Двух веронцах», городской стражник, как Кизил и Булава в «Много шума из ничего» или Локоть в «Мера за меру». Он может быть учителем, как Олоферн в «Бесплодных усилиях любви», даже священником, как Натаниел в той же комедии или Оливер Путаник в «Как вам это понравится».

Было бы долго перечислять все смешные персонажи Шекспира, отметим еще лишь то, что в число их входят и женские образы, например кормилица Джульетты и госпожа Куикли из «Виндзорских насмешниц», «Генриха IV» и «Генриха V»..

Самый прославленный комический персонаж Шекспира – сэр Джон Фальстаф, фигурирующий в «Генрихе IV» и «Виндзорских насмешницах». Этот образ яснее всего раскрывает предысторию комиков английского театра эпохи Возрождения.

Наряду с тем, что в Средние века существовали профессиональные шуты, на сцене тогдашнего театра появились первые комические персонажи. Теперь может показаться странным, но в средневековом театре первой комической фигурой был черт. Наряженный в меховую шкуру, с лицом, вымазанным сажей, с рогами и хвостом, он впервые появился в религиозных мистериях.

Уже один вид его нарушал торжественность религиозной службы. Дьявол подвергался посрамлению, и это вызывало смех зрителей. Из-за черта главным образом религиозные представления были вынесены из храма сначала на паперть, а затем – на городскую площадь..

С появлением жанра моралите сценический образ дьявола трансформировался. Он превратился в аллегорическую фигуру Порока. Порок совращал людей с пути истинного, но в конце концов оказывался посрамленным. Наряду с тем, что в нравоучительных пьесах такого рода выступал обобщенный Порок, в некоторых моралите он принимал обличье какого-нибудь конкретного порока.

В моралите «Молодость» (1520) вместо Порока выведен персонаж под именем Распутство. Воспользовавшись тем, что опекун Молодости – Милосердие – на время оставило ее, Распутство входит в доверие к Молодости и сводит Молодость с Гордостью и Блудом. В конце, однако, Молодость раскаивается, мирится с Милосердием и возвращается на путь добродетели..

Известный шекспировед Джон Довер Уилсон показал, что моралите «Молодость» в каких-то существенных чертах предвосхищает ситуацию, изображенную Шекспиром в «Генрихе IV», где молодой принц Генри водит компанию с сэром Джоном Фальстафом[282]. Фальстаф действительно напоминает Распутство и даже Порок вообще, ибо он совмещает в себе множество моральных недостатков.

Показательно, что сходство Фальстафа с изображением порочных персонажей в моралите отмечено в тексте пьесы Шекспира. Принц Генри говорит о нем как о «мерзком, чудовищном совратителе молодежи... об этом седебородом сатане», сравнивает его с «этим почтенным Пороком, с этим седым Безбожием, с этим странным наглецом, с этим престарелым Тщеславием»[283].

Свести изображение Фальстафа к повторению типажа моралите означало бы крайне сузить значение этого образа у Шекспира. Но генеалогия Фальстафа здесь указана отчасти верно[284]. Нас, однако, интересует не один образ Фальстафа как таковой, а комический типаж английской драмы. То, что от Фальстафа, возвращаясь назад, мы приходим к комическим персонажам старинного театра, не случайно..

Часто, говоря о комедии, пользуются выражением «осмеять пороки». Когда речь идет о средневековом театре, это выражение можно применять в буквальном смысле. Нравоучительные пьесы изображали в качестве персонажей разные пороки, которые подвергались посрамлению и осмеянию. Характерность была присуща этим персонажам лишь в малой степени.

Публика распознавала их по условным костюмам. Персонажи, воплощавшие пороки, становились смешными благодаря клоунаде. Их речи представляли собой гротескное восхваление пороков, а мимика, ужимки и разные другие приемы придавали порокам смешное обличье..



Панталоне. Персонаж итальянской комедии масок

[XVII век]

Промежуточной ступенью явились первые английские «правильные» комедии, называемые так потому, что они были написаны по правилам античной драматургии. Здесь пороки представляли не как некая абстракция, а как конкретное воплощение определенных человеческих черт. Появились характеры сварливого старика, строптивой жены, хвастливого воина, пронырливого парасита и т. д. При всей схематичности этих персонажей в них были живые черты..

Комические персонажи обрели подлинную жизненность у Шекспира, который, сохраняя все особенности данного типа, был бесконечно тонок в придании им индивидуальных черт. Особенно это заметно тогда, когда он выводит в одной комедии одновременно несколько комических персонажей. В этом отношении «Виндзорские насмешницы» – наиболее полное собрание разнообразных комических типов английского театра эпохи Возрождения..

Сэр Джон Фальстаф совмещает в себе черты Порока, Хвастливого воина; у него, как сказал Пушкин, «пороки, один с другим связанные, составляют забавную, уродливую цепь, подобную древней Вакханалии»[285]. Многосторонность его личности такова, что трудно кратко охарактеризовать его образ. Свиту Фальстафа составляют комические прощелыги.

Из них Бардольф имеет невероятно красный нос, как цирковой клоун. Пистоль – хвастун и пройдоха, любитель театральных представлений, запомнившиеся изречения из которых он цитирует. Судья Шеллоу и его племянник Слендер представляют собой пару комических дураков – молодого и старого. Форд – тип ревнивого мужа.

Каюс – врач-француз, нередкий у Шекспира комический образ иностранца, смешного своими чужеземными манерами и неправильной речью. Пастор Эванс – добродушный простак, совмещающий в себе черты комедийного педанта. Миссис Куикли – разбитная горожанка, сплетница, сваха, сводня..

Некоторые персонажи напоминают маски итальянской *commedia dell'arte*. Шеллоу приближается к типу старика-отца, именовавшегося у итальянцев Панталоне.



Капитан. Персонаж итальянской комедии масок

[XVII век]

Каюс прямо смыкается с типажем Доктора. Фальстаф своим хвастовством напоминает Капитана[286]. Это сходство не случайно. Шекспир был знаком с типажам итальянских народных комедий. В «Бесплодных усилиях любви» Бирон сообщает королю, что в спектакле, который им предстоит увидеть, выступят «педант, фанфарон, поп, шут и мальчишка» (the pedant, the braggart, the hedgepriest, the fool and the boy)[287].

В первопечатном тексте комедии в фолио 1623 года Дон Армадо обозначается в ремарках не своим именем, а кличкой «фанфарон». Точно так же Олоферн фигурирует в ремарках как «педант». В знаменитой речи «Весь мир – театр» Жак-Меланхолик, описывая семь возрастов человека, говорит:.

Шестой же возраст, —Уж это будет тощий Панталоне,
В очках, в туфлях, у пояса – кошель,
В штанах, что с юности берег, широки
Для ног иссохших; мужественный голос
Сменяется опять дискантом детским:
Пищит, как флейта...[288]

Это описание комедийного типа свидетельствует о профессиональном знании масок комедии дель арте. Международные связи уже тогда существовали в театральной культуре. Итальянские актеры бывали в Англии. Англичане ездили в Италию. Таким образом, об итальянской комедии масок в Англии могли знать. Но нельзя не заметить, что у Шекспира эти типы приобретают специфические национальные черты, отличающие их от аналогичных фигур итальянской комедии..

Английский театр веками вырабатывал свою традицию воплощения комических образов. Ко времени Шекспира эта традиция дала замечательные плоды в актерском искусстве, чем и воспользовались драматурги эпохи Возрождения, и в их числе Шекспир.

Самым прославленным комиком 1570-1580-х годов был Ричард Тарлтон.

Предание гласит, что он сын фермера. «Когда он однажды пас отцовских свиней, одному из слуг Роберта графа Лейстера, на пути в его земли в баронстве Денби, так понравились удачные ответы Тарлтона, что он привез его ко двору, где тот стал самым знаменитым шутом королевы Елизаветы».



Актер-комик Ричард Тарлтон.

[Рисунок XVI века]

Это сообщение дополняется рассказом о положении Тарлтона при дворе. «Наш Тарлтон был мастером своего искусства, – писал Т. Фуллер в книге „Знаменитые люди Англии“ (1660). – Когда королева бывала серьезна – я не смею сказать, угрюма – или в плохом настроении, он был способен „настроить“ ее по своему желанию.

Самые близкие ее фавориты в некоторых случаях обращались к Тарлтону, прежде чем предстать перед ней, и он своими шутками подготавливал благоприятную почву для их появления перед ней. Одним словом, он говорил королеве о ее недостатках больше, чем многие из ее капелланов, и излечивал ее меланхолию лучше, чем ее врачи.

Самое смешное в нем заключалось в его внешности и жестах, что и отмечено в его эпитафии: „Здесь лежит тот, один голос, жест и лицо которого способны были сделать из Гераклита Демокрита“»[289]..

Тарлтон был не только придворным шутком. Когда в 1583 году формировалась труппа королевы, его включили в нее, и это было кульминацией его актерской карьеры. В 1588 году Тарлтон умер.

Вскоре после его смерти появилась книга «Тарлтоновы новости из Чистилища» (1588). Автор спрятался под псевдонимом Робин Добрый Малый.

Пародируя средневековый жанр «видений», автор книги пишет, что однажды после смерти Тарлтона он заснул на поле. Во сне он увидел Тарлтона он заснул на поле. Во сне он увидел человека «в костюме из саржи, на голове у него был колпак с помпоном, на боку большой мешок, а в руке крепкая дубинка»[290]. Спящий сразу узнал в нем Тарлтона. Генри Четл в своем «Сне добросердечного» (1592) дает такое же описание внешности Тарлтона, добавляя несколько существенных деталей.

По его словам, Тарлтон «носил костюм из саржи, колпак с помпоном, у него был барабан, он умел стоять на большом пальце и знал много всяких других трюков»[291]..

Сохранившееся изображение Тарлтона подтверждает приведенные описания. Дубинки при нем, правда, нет, но есть и колпак (помпона не видно), и мешок, и барабан, а кроме того, он играет не то на свирели, не то на флейте.

У него была такая мимика, что, по свидетельству современника, «стоило ему высунуть из дверей артистической голову и просунуть ее между двумя занавесками, как толпа начинала смеяться и час спустя после этого не могла еще успокоиться»[292].

Тарлтон был мастером импровизации. В книге «Шутки Тарлтона» (1611) приведен рассказ, подтверждающий его импровизационные способности.

В театре «Бык» у Епископских ворот играли пьесу «Генрих V», в которой судья получает пощечину. Так как того, кто должен был получить удар, не было, Тарлтон, всегда готовый посмеяться, взялся сыграть кроме своей роли шута роль судьи. Нел, игравший своей роли шута роль судьи. Нел, игравший Генриха V, изо всех сил ударил Тарлтона, что заставило

публику, именно потому, что то был он, смеяться еще больше. Но вот на сцене появился судья, а за ним – Тарлтон (в шутовском наряде), который спросил актеров: «Ну. Какие новости?» Один из них ответил: «Если бы ты был здесь, то увидел бы, как принц Генрих дал здоровенную затрещину судье». «Как, – воскликнул Тарлтон, – ударил судью?» «Чистая правда», – ответил актер. «С ним никто не сравнится, – сказал тогда Тарлтон, – судье, наверно, было очень больно. Этот рассказ приводит меня в такой ужас, что кажется, будто удар попал по мне и от этого моя щека покраснела». Тут весь народ разразился смехом. До сих пор рассказывают, как это здорово получилось[293].

Наловчившись отвечать на реплики, Тарлтон по окончании представлений нередко выходил на сцену, чтобы в рифму отвечать на заданные темы.

Отметим, наконец, что Тарлтон был драматургом и написал пьесу в духе моралите – «Семь смертных грехов». Она не сохранилась, но известен ее сценарий, представляющий собой один из важнейших театральных документов эпохи. О нем будет сказано дальше.

В одном памфлете 1590 года упоминается «наикомичнейший и хитроумнейший кавалер мсье дю Кемп, шутник и главный наместник духа Дика Тарлтона». Актерская карьера Уильяма Кемпа известна более детально, чем карьера Тарлтона. Он был сначала в труппе графа Лейстера, затем – в труппе лорда Стренджа и в 1594 году стал одним из учредителей актерского товарищества «слуг лорда-камергера».

В одной ремарке первопечатного текста «Ромео и Джульетты» вместо имени персонажа Питера – слуги Капулетти, сопровождающего кормилицу, – по ошибке осталось имя Кемпа, из чего ясно, что он играл эту роль. Точно так же в одной сцене «Много шума из ничего» вместо имен стражников – Кизил и Булава – стоят имена актеров: Кемп и Каули..

Таким образом, без малейшего сомнения можно утверждать, что Кемп играл комические роли в пьесах Шекспира, написанных между 1594–1599 годами.

Таким образом, без малейшего сомнения можно утверждать, что Кемп играл комические роли в пьесах Шекспира, написанных между 1594–1599 годами.

Кемп, вероятно, тоже был мастер импровизировать на сцене. Издавна считается, что именно его имел в виду Шекспир, когда вложил в уста Гамлета замечание: «... Тем, кто у вас играет шутов, давайте говорить не больше, чем им полагается; потому что среди них бывают такие, которые сами начинают смеяться, чтобы рассмешить известное количество пустейших зрителей, хотя как раз в это время требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы; это пошло и доказывает весьма прискорбное тщеславие у того дурака, который так делает»[294]..

Едва ли, однако, Кемп принадлежал к числу комиков, которые смеются раньше публики. Он был большим знатоком своего дела, а оно не допускает такого примитивного приема. Думается, слова Гамлета скорее имеют общее значение и не могут относиться на счет актера, признанного продолжателем Тарлтона.

Шутовские роли в пьесах Шекспира, которые мог играть Кемп, свидетельствуют, что в его манере игры, несомненно, преобладал комизм фарсового типа.

Кемп был великолепным танцором. По окончании спектакля обычно исполнялся танец джиги. В этом Кемп тоже был продолжателем Тарлтона, который, как мы знаем, умел, наподобие современных нам балерин, стоять на кончике большого пальца ноги.

Джиги была не только танцем. Актер, исполнявший джигу, одновременно напевал был большим знатоком своего дела, а оно не допускает такого примитивного приема. Думается, слова Гамлета скорее имеют общее значение и не могут относиться на счет актера, признанного продолжателем Тарлтона.

Шутовские роли в пьесах Шекспира, которые мог играть Кемп, свидетельствуют, что в его манере игры, несомненно, преобладал комизм фарсового типа.

Кемп был великолепным танцором. По окончании спектакля обычно исполнялся танец джиги. В этом Кемп тоже был продолжателем Тарлтона, который, как мы знаем, умел, наподобие современных нам балерин, стоять на кончике большого пальца ноги.

Джиги была не только танцем. Актер, исполнявший джигу, одновременно напевал песенку.

Типичным образцом текста джиги является песенка шута Фесте, которой заканчивается «Двенадцатая ночь». Она имеет грустно-иронический характер. Связав эту песенку с комедией, критика сделала вывод, что все произведение в целом следует рассматривать в свете этой песни. Между тем песня, сопровождавшая джигу, никак не бывала связана с пьесой, после которой она исполнялась.

Если «Двенадцатую ночь» завершает довольно мрачная песня, то после представления трагедий, по свидетельству современников, исполняли веселые песни. В начале XVII века заключительная джиги превращалась в целые сценки, преимущественно скабрёзного содержания. Жалуясь на это, драматург Т. Деккер писал в «Странных скачках» (1613): «Мне часто приходилось видеть, что после окончания какой-нибудь величественной трагедии или развязки в открытых театрах, после эпилога, из-за отвратительной и неприличной джиги, сцена становится более мрачной, чем ужаснейшие сцены самой трагедии»..

Когда Кемп ушел из труппы лорда-камергера, на амплу главного комика труппы поступил Роберт Армин. До того как пойти на сцену, он был учеником ювелира. Полагают, что он прошел школу клоунского искусства у самого Тарлтона. В 1599 году он стал пайщиком труппы театра «Глобус». Последний раз имя Армина встречается в списках труппы 1610 года.

Но возможно, что он оставался в театре до своей смерти в 1615 году..

Армин, как и Тарлтон, был не без литературной амбиции. Он написал пьесу «Две девушки из Морклака» и два прозаических сочинения. Писал он и стихи. Выше приведено его стихотворение о шуте Сомерсе.

Единственным основанием, позволяющим судить о характере комического дарования Армина, являются его роли в пьесах Шекспира. После ухода Кемпа он играл Кизила в «Много шума из ничего», Фесте в «Двенадцатой ночи» и шута в «Короле Лире». Эти роли позволяют предположить, что комизм Армина был более тонким, чем у Кемпа.

Известно, что он обладал приятным голосом и был отличным певцом..

А кто сыграл самую замечательную для комика роль. Кто был Фальстафом в труппе Шекспира. Исследователи полагают, что эта честь выпала Томасу Попу. В начале актерской деятельности он гастролировал с труппой английских комедиантов в Дании. Около 1591 года его имя встречается в числе актеров, игравших в пьесе Тарлтона «Семь смертных грехов».

В 1593 году Поп состоял в труппе лорда Стренджа, а с 1594 года он – пайщик и актер труппы лорда-камергера. Когда в 1603 году она была преобразована в труппу короля, он уже в ней не состоял..

Из актеров, игравших комические роли, надо еще назвать Ричарда Каули. Его имя также впервые встречается в числе исполнителей «Семи смертных грехов» и реже других в разных списках актеров труппы. Известно, что в паре с Кемпом он играл роль второго комического стражника в «Много шума из ничего».

Приведем теперь извлечения из таблиц Т. У. Болдуина о распределении в шекспировской труппе ролей в комедиях.

По предположениям Болдуина, Кемп играл также судью Шеллоу во второй части «Генриха IV». Томас Поп играл Фальстафа в обеих частях «Генриха IV». Роли комиков и шутов в трагедиях отмечены в таблице (на следующей странице).

Клоунада в большей степени, чем исполнение трагических характеров, опирается на традицию.

Раз найденные удачные репризы, как и комические трюки, переходят от поколения к поколению. Шекспир использовал это в своих пьесах. Но, изучая их, нетрудно убедиться, что с годами он как драматург предъявлял все большие требования комикам своей труппы.

Его уже не удовлетворяли традиционные клоунские маски. Все чаще и все больше он делает упор на характерность комического персонажа..

Фамилия актера	1594 «Сон в летнюю ночь»	1594 «Укрощение строптивой»	1597 «Бесплодные усилия любви»	1598 «Много шума из ничего»	1598 «Как вам это понравится»	1600 «Двенадцатая ночь»	1603 «Виндзорские насмешницы»
О. Филиппс	Тезей	Гремио	Олоферн	Дон Жуан	Герцог Фредерик	Мальволио	—
Р. Бербедр	Деметрий	Люченцио	Бирон	Клавдио	Орландо	Орсино	Форд
Т. Поп	Пигва	Петруччо	Армадо	Бенедикт	Жак	Тоби	—
Д. Лоуин	—	—	—	—	—	—	Фальстаф
Д. Брайан	Филострат	Лорд	—	—	—	—	—
Г. Кондел	Лизандр	Транио	Король	Дон Педро	Оливер, Герцог в лесу	Антонио	Пейдж, Хозяин гостиницы
Д. Хеминг	Эгей	Баптиста	Бойе	Леонато	Сильвий	Фабиян	—
У. Слай	Дудка	Гортензио	Лонгвиль	Борахио, монах	Адам	Себастьян	Фентон
У. Шекспир	—	Винченцио	—	Франсиско	—	Капитан	—
У. Кемп	Основа	Грумио	Башка	Кизил	—	—	—
Р. Армин	—	—	—	—	Оселок	Фесте	Эванс
Р. Каули	—	—	Тушица	Булава	Уильям	Эгъючик	Слендер

С другой стороны, сохраняя традиционную маску придворного шута, Шекспир и здесь вносит штрихи, придающие каждому из них индивидуальность, а с годами – и более тонкий, поэтический характер юмора, как это имело место с ролями, предназначенными для Р. Армина.

В поздние годы творчества Шекспира у него появляется комический персонаж особого рода – злобный циник, полный язвительного сарказма. Таковы образы Терсита в «Троиле и Крессиде», Апеманта в «Тимоне Афинском», а также близкого им по типу Калибана в «Буре». По мнению Болдуина, роли Апеманта и Калибана играл Джон Лоуин, вступивший в труппу в последние годы участия в ней Шекспира.

Это, однако, всего лишь предположение. О Лоуине имеются и достоверные данные. Он играл Генриха VIII, Фальстафа. В пьесах Бена Джонсона он был Вольпоне в комедии того же названия, Мороузом в «Эписин» и сэром Эпикуром Маммоном в «Алхимике». Роли, которые играл Лоуин, свидетельствуют о том, что он был комиком иного типа, чем его предшественники..



Джон Лоуин

Эволюция амплуа комического актера в английском театре эпохи Возрождения определялась тенденцией – от клоунады к живым комическим типам. Пьесы Шекспира в этом отношении стоят как бы на полпути от традиционного шутовства к реалистическим комическим образам. Но не Шекспир, а другие драматурги довершили эту тенденцию английской драмы.

Первый из них – Бен Джонсон..

Бен Джонсон – самый значительный мастер бытовой комедии английского театра эпохи Возрождения. В его сатирических комедиях представлены различные живые типы, взятые непосредственно из действительности. Правда, и в его творчестве улавливаются связи с традициями всего европейского театра. Как справедливо писал М. Заблудовский, «в джонсоновской теории «юмора» слились воедино различные источники: каноны классической эстетики с ее требованиями единств и строго логической композиции; традиции народных фарсов и итальянской "комедии масок", создавших шаржированные, карикатурные образы и установленные раз навсегда комические типы – скупого, педанта, шарлатана, ловкого слуги-пройдохи и т. д.; традиции средневековых моралите, изображавших аллегорически и отвлеченно человеческие пороки и добродетели»[295]..

Но такова лишь одна сторона творчества Бена Джонсона. Переработав различные влияния, Джонсон выступил как оригинальный драматург. Из всех современников Шекспира он ближе всего к реализму в современном понимании этого термина. Джонсон «положил начало буржуазной драме, населив свою комедию шумной и пестрой ярмарочной толпой, плутами, мошенниками, торговками, шарлатанами.

Он впервые по-настоящему широко распахнул двери драматургии для горожан самых различных рангов – от бездомного нищего до почитаемого за богатство купца, от проститутки до добродетельной мещанки»[296]..

Английская комедия начиная с первого десятилетия XVII века все более превращается в комедию нравов. Элементы комедии нравов встречаются у Бомонта и Флетчера, у Мессинджера и более поздних драматургов вплоть до последнего из позднеренессансных драматургов – Джеймза Шерли.



Бен Джонсон

[Неизвестный художник]

Это меняло манеру комической игры. Можно без сомнения утверждать, что Джонсон открыл простор для реалистического стиля в комедии.

Бомонт и Флетчер также сыграли свою роль в судьбах шутовского амплуа. В их комедиях фигура шута вообще почти исчезает. Ее заменяет комик, воплощающий какой-нибудь жизненный тип[297]. По-видимому, этим комиком был Джон Шанк. Он часто играл бедного дворянина-пройдоху в пьесах Бомонта и Флетчера[298].

Уже в XVII веке отдавали себе отчет, что юмор Бомонта и Флетчера существенно отличался от комизма Шекспира. В поэме Уильяма Картрайта, напечатанной в числе других стихотворных характеристик в издании сочинений Бомонта и Флетчера, было прямо сказано об этом. «По сравнению с тобой, – пишет Картрайт о Флетчере [перевожу прозой. – А. А.], – Шекспир скучен, ибо его лучшие шутки состоят в вопросах дамы и ответах шута, этого старомодного остро слова, бродившего из города в город в разноцветных штанах, которого наши отцы называли клоуном. Его остроты в наш век стали неприличными, и у него всякое словоблудие сходило за комизм; его искусство было природным.

Ты такой же непосредственный, как он, но лишен его непристойности, твоё веселье было непринужденным и шутки не витиеваты, они не надуманны, чисты, невинны и не вызывают раздражения»[299].



Городской стражник с фонарем, колоколом и пикой

[Гравюра. 1608 год]

Примерно так должны были выглядеть городские стражники в пьесах Шекспира «Много шума из ничего» и «Мера за меру»

Мнение Картрайта не во всем верно. Флетчер подчас мог быть не менее «непристойным», чем Шекспир. С другой стороны, юмор Шекспира отнюдь не был таким грубым, каким он кажется Картрайту. Вспомним хотя бы остроумие Оселка в «Как вам это понравится». Но в целом поэт прав: характер комизма изменился. На сцене появились острословы светского типа.

Роли светского молодого человека, забияки и острослова, мастера исполнять веселые песенки, по мнению Болдуина, играл Уильям Эклстон. Другой актер на комические роли в пьесах Флетчера – Николас Тули, игравший разных чудаков или проходимцев. О нем известно, что он иногда пользовался гримом для придания большего комизма персонажам, которых изображал..

Эволюция комического стиля на английской сцене соответствует общим тенденциям, присущим театру эпохи Возрождения. Мы видим здесь движение от клоунады средневекового типа к поэтическому юмору Шекспира и затем – к бытовому комизму и светскому острословию, которое предвосхищает стиль комедии периода Реставрации..

Примечания.

266 См.: Welsford Enid. The Fool, his Social and Literary History. L., 1935. P. 8. History. L., 1935. P. 8.

267 См.: Robin Goodfellow, his Mad Pranks and Merry Jests. 1628.

268 См.: Cunningham Henry. Introduction to «A Midsummer-Night's Dream». The Arden Shakespeare. L., 1930. P. XXV.

- 269 «Сон в летнюю ночь» (II, 1), перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 270 «Двенадцатая ночь» (III, 1), перевод Э. Линецкой.
- 271 См.: Douce F. Illustrations of Shakespeare. L., 1807. Vol. 2. P. 323.
- 272 См.: Goldsmith H. H. Wise Fools in Shakespeare, 1955. P. 2.
- 273 Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. С. 154.
- 274 «Двенадцатая ночь» (I, 5).
- 275 «Король Лир» (I, 5).
- 276 «.. this your all-licensed fool» (I, 4).
- 277 «Как вам это понравится» (II, 7), перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 278 См.: Welsford E. Op. cit. P. 158.
- 279 См.: Ibid. P. 165.
- 280 Приведено в кн.: Welsford E. Op. cit. P. 165–166. [Перевод мой. – А. А.]
- 281 См.: Ibid. P. 170.
- 282 См.: Wilson J. Dover. The Fortunes of Falstaff. Cambridge. 1944. P. 18–20.
- 283 «Генрих IV» (часть 1-я, II, 4), перевод Е. Бируковой.
- 284 Фальстаф происходит также от типа хвастливого воина у Плавта и его подражателей. См. «Прототипы Фальстафа» в кн.: Стороженко Н. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 193–222.
- 285 Пушкин-критик. М., 1950. С. 413.
- 286 См.: Дживелегов А. Итальянская народная комедия. М., 1954. С. 97–159; Lea K. M. Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'Arte. 1590–1620, with special reference to the English Stage: 2 vol. 1934.
- 287 «Бесплодные усилия любви» (V, 2).
- 288 «Как вам это понравится» (II, 7), перевод Т. Щепкиной-Куперник.

289 Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 1. С. 544–545. Философ Гераклит, по преданиям древних греков, отличался мрачностью, а Демокрит прославился как «смеющийся философ».

290 Welsford E. Op. cit. P. 283.

291 Halliday F. E. Op. cit. P. 641.

292 Shakespeare's England. L., 1916. Vol. 2. P. 258.

293 Ibid. P. 259.

294 «Гамлет» (III, 2), перевод М. Лозинского.

295 История английской литературы. М., 1945. Т. 1. Вып. 2. С. 86.

296 История английской литературы. Т. 1. Вып. 2. С. 88. Наиболее полную характеристику драматургии Бена Джонсона читатель найдет в кн.: Ромм А. С. Бен Джонсон. Л., 1958.

297 См.: Baldwin T. W. Op. cit. P. 219.

298 См.: Bently G. E. Op. cit. Vol. 2. P. 562.

299 The Works of Beaumont and Fletcher/Ed. by G. Darley. L., 1880. Vol. 1. P. LXII.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-desyataya.htm>

Глава одиннадцатая

- Королевская капелла и ее превращение в труппу актеров-мальчиков.
- Труппа актеров-мальчиков школы при соборе Св. Павла.
- Конкуренция детских трупп со взрослыми актерами.
- Отголоски этого в «Гамлете».
- Набор учеников, организация капелл и обучение мальчиков.
- Особенности закрытых театров, в которых играли детские труппы.

- Мальчики в труппах взрослых актеров.
- Шекспир и Бен Джонсон о мастерстве юных актеров.
- Женские роли в пьесах Шекспира.
- Сведения о наиболее известных актерах-мальчиках.
- Два типа героинь в комедиях и типаж актеров-мальчиков.
- Дети в пьесах Шекспира.

В английском театре эпохи Возрождения был особый разряд исполнителей, исчезнувших в последующие эпохи, – мальчики-актеры. Существовали отдельные труппы, сплошь состоявшие из мальчиков. В труппах взрослых актеров женские роли исполнялись исключительно мальчиками.

Это совершенно особый раздел истории английского театра, и мы осветим его основные моменты[300].

Труппы мальчиков-актеров ведут свое происхождение от певческих церковных капелл. Древнейшие из них – королевская капелла и капелла собора Св. Павла в Лондоне – возникли в XII веке. Это были небольшие хоры. В школе собора Св. Павла число певчих сначала ограничивалось восемью. В середине XIV века их стало десять.

В королевской капелле до начала XVI века количество певчих колебалось от восьми до десяти, а в 1526 году число их увеличили до двенадцати..

Сначала певчие участвовали в церковных обрядах, содержащих, как известно, отдельные элементы театральности. В 1378 году ученики школы собора Св. Павла сыграли на Рождество пьесу на сюжет из Ветхого Завета. В начале XVI века руководитель школы Джон Ритуайз часто организовывал представления. В 1527 году – в соответствии с тогдашней политикой Генриха VIII, который еще поддерживал Рим, – мальчики исполнили перед королем антилютеранскую пьесу.

В 1528 году они сыграли для кардинала Вулси пьесу об афинском полководце «Формион», а затем – «Дидону», написанную Ритуайзом..

В начале XVI века произошло преобразование королевской капеллы в театральную труппу.

Проследим основные факты театральной деятельности маленьких актеров, которые в царствование королевы Елизаветы пережили пору наивысшего развития своего искусства. Школьные спектакли обеих капелл с самого начала отличались тем, что были свободны от элементов площадного зрелища, неизбежных в труппах взрослых актеров, игравших в общедоступных театрах.

Труппы мальчиков стали приглашать ко двору и на праздники юридических корпораций, а затем возникли постоянные театры, в которых играли юные актеры..

Театральная деятельность королевской капеллы широко развернулась во второй половине XVI века. Мальчики-актеры часто играли при дворе вплоть до 1583 года, когда возникла труппа королевы, состоявшая из взрослых актеров. В 1576 году Феррент снял для представлений помещение бывшей трапезной монастыря «Блекфрайерс».

При нем, а затем при других руководителях труппы, Уильяме Ханнисе и Генри Эвансе, спектакли здесь продолжались до 1584 года. Владелец здания не пожелал больше сдавать его под спектакли, и мальчики-актеры опять стали играть в своей школе, при дворе и в юридических корпорациях..

Затем здание «Блекфрайерс» было куплено Бербедами, но они не сумели открыть там театра и сдали его в аренду в 1600 году этой же детской труппе, которой теперь руководил Натаниэл Джайлз. Он взял в компаньоны Генри Эванса. Потом дело опять ненадолго распалось и было возобновлено в 1603 году Эвансом, на этот раз уже не с Джайлзом, а в сотрудничестве с Эдуардом Кирхемом.

Со вступлением на трон короля Иакова I труппа была переименована и стала называться: «Дети для развлечения королевы» («Children of the Queen's Revels»). Труппа играла в «Блекфрайерс» и выступала при дворе. В 1605 году после постановки пьесы «Эй, на восток!» в названии труппы сняли титул королевы. Отныне она именовалась просто: «Дети для развлечений» («Children of the Revels»)..

В 1606 году было проведено разграничение между певчими королевской капеллы и мальчиками-актерами, составлявшими труппу театра «Блекфрайерс». Игравшие на сцене не имели права участвовать в святых песнопениях церковной службы, и наоборот. Еще некоторое время спустя мальчики-актеры исполнили пьесу, вызвавшую дипломатический протест.

Э. К. Чемберс обнаружил правительственный документ – переписку двух высоких придворных чинов. Сэр Томас Лэйк писал лорду Солсбери: «Его величество был доволен сообщением вашего превосходительства о наказании актеров, провинившихся в отношении Франции, и поручил мне передать вашему превосходительству о том, что касается других, провинившихся в употреблении неприличных слов, то есть детей из «Блекфрайерс».

Хотя он склоняется к согласию с вашим превосходительством и лордом Монтгомери, тем не менее, повторяю, его величество навсегда запретил им играть, и если им даже придется собирать милостыню, всегда его воля должна быть выполнена. Поэтому лорду-камергеру самолично или вашему превосходительству надлежит издать указ об их роспуске и вдобавок о наказании автора»[301]..

То ли удалось утихомирить гнев короля, то ли он забыл об этом, а чиновники не проявили слишком большого усердия, но труппа сохранилась. Она отправилась на гастроли по

провинции, а вернувшись спустя два года, обосновалась в помещении другого бывшего монастыря – «Уайтфрайерс». Это произошло уже в сезон 1609/10 года.

Став отныне «мальчиками из "Уайтфрайерс"», эти актеры под руководством Роберта Кизера даже выступали при дворе. Потом руководство перешло к Филиппу Розитеру, который добился восстановления труппы при дворе: она опять стала называться «Детьми для развлечений королевы» и просуществовала еще ряд лет..

Соперником этой труппы были певчие школы при соборе Св. Павла. Их театральная карьера началась в середине XVI века, в те времена, когда школу возглавлял Себастьян Уэсткот. Чемберс перечисляет большое количество их представлений при дворе с тех пор, как трон перешел к Елизавете. В первые годы ее царствования ни одна труппа не выступала при дворе так часто, как мальчики-актеры школы при соборе Св. Павла. После смерти Уэсткота в 1582 году, по-видимому, произошло временное объединение этой труппы с труппой капеллы королевы, и они вместе играли в «Блекфрайерс» до 1584 года. Потом, как уже говорилось, «Блекфрайерс» на время перестал служить местом представлений, и сотрудничество двух детских трупп прекратилось.

В период 1584–1590 годов певчие собора Св. Павла продолжали выступать при дворе, исполняя пьесы Джона Лили. С поощрения правительства спектакли этой труппы были использованы для полемики против сторонника пуритан, скрывшегося под псевдонимом Мартина Марпрелата. Пьесы, поставленные труппой, не сохранились, но, кажется, автор (возможно, им был Лили) перестарался, и, желая притушить полемику, власти наказали ни в чем не повинных маленьких актеров – их труппа была распущена, и мальчики опять стали просто певчими.

Когда эта история позабылась, новый руководитель школы, Эдуард Пирс, возобновил обычай ставить пьесы. Он привлек для этой цели драматургов Марстона, Чепмена, Деккера, Вебстера. Мальчики-актеры своими постановками участвовали в «войне театров» – театральной полемике Марстона и Деккера против Бена Джонсона.

В 1606 году труппа прекратила свое существование..

В разное время появлялись другие более или менее долговечные детские труппы. Главное место в истории английского театра эпохи Возрождения принадлежит, однако, тем двум труппам, история которых описана выше.

В конце XVI и в самом начале XVII века детские труппы заняли центральное место в театральной жизни Лондона. Их конкуренция стала опасной для трупп взрослых актеров.

Любопытное свидетельство этого есть в «Гамлете». Розенкранц сообщает принцу, что прибыли актеры – «те самые, которые вам так нравились – столичные трагики». Он рассказывает, что они уже не привлекают публику, как раньше, и объясняет это конкуренцией актеров-мальчиков:

«Там имеется выводок детей, маленьких соколят, которые кричат громче, чем требуется, за что им и хлопают прежестоко; сейчас они в моде и так чествуют простой театр, – как они его зовут, – что многие шпагоносцы побаиваются гусиных перьев и едва осмеливаются ходить туда».

Гамлет бросает замечание о том, что зря эти актеры-мальчики заносятся. Ведь они вырастут и, может статься, не найдут ничего лучшего, как стать «простыми актерами»[302]..

Если конкуренция мальчиков-актеров приносила ущерб даже труппе, в которой были Бербедрж, Кемп, Поп, Слай, то, надо полагать, искусство юных исполнителей имело свои привлекательные стороны. Теперь это трудно себе представить, ибо детские труппы давно перестали существовать и методы воспитания юных актеров забыты.

Постараемся восстановить все, что известно об этом на основании документальных данных..

Прежде всего о наборе учеников. Он, как выясняется, мог быть произведен даже насильственным путем. Руководитель хора при соборе Св. Павла Томас Джайлз в 1584 году получил от самой королевы мандат на вербовку певчих. «Сим предоставляем право нашему слуге Томасу Джайлзу, наставнику детей кафедрального собора Св.

Павла в нашем городе Лондоне, подобрать способных и умелых детей, наиболее пригодных для обучения искусству и науке музыки и пения, коих он найдет в любом месте нашего королевства Англии и Уэльса, с тем, чтобы, обучив и воспитав их, сделать пригодными и способными служить нам в этом качестве [то есть как музыканты и певцы. – А. А.], когда мы соизволим вызвать их. Посему настоящим документом повелевается, чтобы названному слуге нашему Томасу Джайлзу, а также его помощнику или помощникам разрешали забрать в любом кафедральном соборе, храме или церквях и в любых других местах нашего королевства Англии и Уэльса того ребенка или тех детей, которых он или его помощники найдут и которые им понравятся для использования этого ребенка или детей для указанной выше службы, коих они имеют право взять с собой, и никто не должен уговаривать их оставить детей или препятствовать увозу их.

Наоборот, мы обязываем всех и повелеваем, чтобы все помогали и содействовали вышеназванному Томасу Джайлзу и его помощнику или помощникам выполнять время от времени настоящее поручение наиболее быстрым и успешным образом, и всякий, кто воспрепятствует нашей воле, понесет за это наказание»[303]..

Этот и подобный ему мандат уполномочивал набирать певчих для хора, а не для театра. Тем не менее в течение некоторого времени никакого различия в этом отношении не делалось. Но в конце XVI и в начале XVII века на руководителей хоров стали поступать жалобы: их обвиняли в том, что они забирали детей из благородных семейств.

Это преследовалось законом. Среди правонарушений, подлежавших суду Звездной палаты, числилось: «Забирание сыновей джентльменов в театральные актеры»[304]. Некто

Генри Клифтон подал жалобу на руководителей театра «Блекфрайерс», что они для извлечения прибыли создали театр, куда забирали мальчиков, прикрываясь королевским разрешением, которое было дано для привлечения детей в певческие капеллы.

Перечислив имена учеников грамматических школ и учеников ремесленников, забранных ими, Клифтон описал, как был похищен его тринадцатилетний сын. Выйдя из дому, мальчик направился в грамматическую школу, в которой он учился. Его схватил Джеймс Робинсон и утащил в «Блекфрайерс», чтобы сделать из него актера.

Узнав, куда пропал его сын, Клифтон явился в «Блекфрайерс» и, увидев сына среди «непотребных актеров», заявил протест. Руководители труппы стали уверять его, что у них есть право брать в актеры кого угодно, даже дворянских детей. После этого малолетний Томас Клифтон был отдан под надзор Эванса, который в присутствии отца пригрозил выпороть его за непослушание.

По словам Клифтона-старшего, Эванс со страшной бранью вручил сыну свиток с ролью, потребовав, чтобы тот выучил ее наизусть. Жалоба возымела действие, и дворянского сына вернули в отчий дом. Год спустя суд Звездной палаты вынес порицание Эвансу за «привлечение дворянских детей против их воли и использование в качестве актеров»[305].

Но не все певчие набирались насильственно..

Содержали певчих королевской капеллы за счет казны, тогда как певчие собора Св. Павла получали деньги из церковных средств. Сохранился любопытный документ, открывающий картину быта юных музыкантов и актеров и их воспитателей. Это ходатайство Уильяма Ханниса об увеличении сумм, отпускаемых на содержание капеллы, датированное 1583 годом.

Обращаясь к чинам придворного ведомства, он писал:.

Уильям Ханнис, руководитель мальчиков-певчих капеллы ее величества, покорнейше просит ваши превосходительства рассмотреть нижеследующие строки. Первое. Ее величество отпускает на прокормление двенадцати детей названной капеллы ежедневно по 6 пенсов на каждого и 40 фунтов стерлингов в год на их одежду, а также на мебель.

Однако ни наставнику, ни его помощнику не отпускается никакого жалованья, между тем он вынужден, помимо помощника, держать еще слугу-мужчину, чтобы присматривать за ними, а также женщину, которая стирает и содержит их в чистоте. Также не отпускаются средства, чтобы оплатить квартиру для названных детей во время их пребывания при дворе, и наставник вынужден за большие суммы снимать помещение для себя, помощника, детей и слуг. Также не отпускаются средства на поездки, когда необходимость вынуждает наставника путешествовать самому или отправлять кого-нибудь в разные части королевства, чтобы найти и привезти детей, пригодных к обучению их для службы ее величеству. Также не отпускаются средства и не принимаются меры для обеспечения тех детей, чей голос изменился, и которые

обеспечиваются из средств их наставника, одеваясь и пользуясь его мебелью, что обходится ему немало.

И хотя можно возразить, что средства, отпускаемые ее величеством, не меньше тех, которые выдавались ее прославленным отцом, но следует иметь в виду, что цены возросли в настоящее время по сравнению с прошлым: кроме того, раньше были годовые субсидии от разных монастырей королевства, а также много подарков от короля и других пожалований для лучшего содержания означенных детей и всей службы. Кроме того, после вступления на престол ее величества были отменены 12 пенсов, выдаваемых ежедневно на завтрак детей, в чем можно убедиться, сравнив теперешнюю смету казначея двора с прежними сметами казначейства также и в отношении других отпускавшихся ранее средств, которые я не упоминаю. Постоянная нужда, проистекающая из этого, нанесла такой ущерб наставникам детей, а именно мистеру Бауэру, мистеру Эдуардсу, мне и мистеру Ферренту, что, несмотря на некоторую добрую помощь из других источников, кое-кто из них умер в такой бедности и с такими долгами, что не осталось даже грошей на их похороны. Исходя из всего вышесказанного, прошу ваши превосходительства, чтобы упомянутый расход по 6 пенсов ежедневно на каждого из детей выдавался из казны ее величества во время их пребывания [в школе. – А. А.]. А также о том, чтобы их кормили и поили за счет королевского дома, ибо я не в состоянии нести долгие столь тяжкое бремя при столь малых средствах. Или принять другие меры, которые сочтут за благо ваши превосходительства[306].

Из этого документа очевидно, что певчие жили при школе и содержанием их ведал наставник, у которого они учились. По-видимому, пристрастие руководителей капелл к театральным представлениям отчасти объяснялось тем, что это приносило им деньги. Но мы не думаем, что ими владели одни соображения расчета. Наставники певческих школ и регенты хоров были настоящими людьми искусства.

Энтузиасты своего дела, они ничуть не были похожи, скажем, на антрепренера Хенсло, которого интересовала исключительно финансовая сторона театра. Люди с университетским образованием, они обладали и музыкальными знаниями, без чего не могли бы выполнять свою работу..

Такая, можно сказать, патриархальная организация детских трупп впоследствии уступила место совершенно другой системе, когда появились постоянные театры для актеров-мальчиков. Сохранившиеся документы свидетельствуют, что это относится к началу XVII века. В 1606 году, как мы уже отмечали, произошло размежевание певчих от актеров-мальчиков, игравших в «Блекфрайерс».

Указ об этом гласит:.

Мы решительно и беспрекословно повелеваем, чтобы никто из детей, взятых согласно нашему указу в хор, или дети капеллы не использовались в качестве комедиантов или театральных актеров и не выступали ни в каких пьесах, интерлюдиях, комедиях или трагедиях, ибо не подобает и неприлично, чтобы те, кто поет хвалу Всевышнему Богу, учились и использовались для соблазнительных мирских представлений[307].

Тогда вся финансовая сторона театров детских трупп была отнята у руководителей певческих школ. Были образованы театральные синдикаты, как в труппах взрослых актеров. Делами труппы ведали пайщики, которые снимали помещение, оплачивали содержание мальчиков-актеров, рассчитывались с драматургами и т. д. Эти последние тоже являлись иногда пайщиками театров детских трупп.

Марстон и Дрейтон были такими пайщиками..

Взрослый актер Мартин Слейтер, пайщик театра «Уайтфрайерс», по уставу труппы, состоявшей из мальчиков, был чем-то вроде директора. Он жил при театре, во время представлений держал буфет, а на гастролях сопровождал труппу. Мальчики-актеры были приписаны к нему официально в качестве учеников сроком на три года.

Устав гласил, что ежедневная выручка от представлений должна распределяться таким образом, чтобы покрывать «расходы на содержание помещения, жалование сборщикам входной платы, содержание детей, музыкантов, суфлера, мужчин и женщин, работающих в артистической, освещение, сборы в пользу распорядителя увеселений, а также все другие нужные и необходимые расходы»[308]..

Эта краткая выписка раскрывает нам, что в начале XVII века детские театры стали столь же сложной организацией, как театры взрослых актеров. Хотя такого рода документация относится к началу XVII века, вероятно, превращение детских трупп в профессиональные театры с соответствующим аппаратом произошло уже в последние десятилетия XVI века, когда руководство оставалось в руках руководителей певческих капелл..

Существенным отличием детских трупп было то, что они играли только в «закрытых театрах», имевших крышу, которой, как известно, не было в театре общедоступном.

До сих пор мы говорили о специальных детских труппах. Но мальчики-актеры были и в труппах взрослых, где они исполняли женские роли. Этим мальчикам специально там обучали. Они становились учениками взрослых актеров и жили в семье своего учителя.

Время обучения лимитировалось тем, что хрупкое сложение и, главное, тонкий голос сохраняются не дольше чем до пятнадцати лет. Значит, надо было обучить мальчика за предельно короткий срок, чтобы он выступал на сцене хотя бы года три.

Юного актера Салатиела Пейви Бен Джонсон почтил такой эпитафией:

Ему всего тринадцать было, Когда злой рок его отнял. Три полных года отрок милый Звездой на сцене нам сиял[309].

Нетрудно подсчитать, что этот мальчик-актер выступал на сцене уже в десять лет. Известный актер шекспировского времени Натан Филд тоже стал учеником в таком возрасте, а в тринадцать лет уже числился одним из лучших актеров-мальчиков.

Вероятно, чтобы приучить юных актеров к сцене, их рано начинали использовать для коротких выходов в толпе, среди слуг и в свите царственных и знатных лиц.

Мальчик должен был не только играть. От него требовалось умение танцевать и петь. Он не мог обойтись без фехтования. Виола в «Двенадцатой ночи» вынуждена сражаться с сэром Эндрью. Хотя она это делает неумело, известно, что неумелость на сцене тоже требует тренировки.

Шекспир, любивший вводить в свои пьесы факты театрального быта, и на этот раз оказывается одним из главных свидетелей того, какими одним из главных свидетелей того, какими актерами были мальчики. В прологе «Укрощения строптивой», готовясь к розыгрышу пьяного медника Слая, лорд приказывает, чтобы его паж сыграл роль жены медника, когда он проснется и все начнут убеждать его, что он знатный вельможа..

Привожу речь лорда:

Сходи-ка за пажом Бартоломью;
Скажи, чтоб женское надел он платье,
И в спальню к пьянице его сведи.
Зови «мадам» и кланяйся. И если
Он хочет заслужить мою любовь,
Пусть держится с достоинством таким,
Какое видел он у знатных леди
По отношению к их мужьям вельможным;
Так и вести себя с пьянчужкой должен,
И нежно говорить с поклоном низким:
«Что приказать угодно вам, милорд,
Чтобы могла покорная жена
Свой долг исполнить и явить любовь?»
»В объятье нежном, с поцелуем страстным
Пусть голову на грудь ему опустит
И слезы льет как будто бы от счастья,
Что видит в добром здравии супруга,
Который за последние семь лет
Считал себя несчастным, грязным нищим.
А если мальчик не владеет даром
По-женски слезы лить, как на заказ, —
Ему сослужит луковица службу:
В платок припрятать, поднести к глазам —
И слезы будут капать против воли...

Лорд не сомневается в актерском умении своего пажа:

Способен этот мальчик перенять
Манеры, грацию и голос женский[310].

Одна из шекспировских героинь, переодетая в мужское платье, выдавая себя за юношу, рассказывает:

Когда мы с ней в комедиях играли,
Мне часто роли женщин доставались.
И были платья Джулии мне впору...
А как-то раз случилось,
Что я всерьез ее заставил плакать
Я Ариадну представлял тогда,
Убитую предательством и бегством
Изменника Тезея. Я играл
Так живо, был так неподдельно грустен,
Что госпожа моя разволновалась
И горько зарыдала[311].

Не имеет значения, что рассказ этот вымышленный. Он показателен в том смысле, что свидетельствует о способности мальчиков-актеров производить большое эмоциональное впечатление. Для зрителей шекспировского театра не могло быть никакого сомнения в способности юных актеров сыграть трагическую роль. Роли Офелии и Дездемоны требовали исполнителей, которые были бы способны произвести подобное эмоциональное воздействие..

Комедийные героини Шекспира славятся. Они вечная приманка для актрис. А ведь роли этих прелестных, остроумных, милых и подчас смелых женщин были написаны для мальчиков. Среди них, несомненно, были выдающиеся. Среди них, несомненно, были выдающиеся исполнители.

К сожалению, документов об этом почти не осталось. Лишь изредка попадаются литературные свидетельства о мастерстве юных актеров.

У Бена Джонсона в комедии «Дьявол остался в дураках» есть сцена, в которой один персонаж хвалит мастерство мальчика-актера:

Дик Робинсон —Прелестный мальчик. Друга моего
Он навещает иногда. Недавно
Мы здорово повеселились. Друг
Хозяйка дома пригласила в гости.
Он взял с собою Дика Робинсона,
Одетого женой юриста. Платье
Я одолжил ему. Вы б посмотрели
Как он законы толковал, как ел
И тосты возглашал, а после этого
Болтал похабщину. У вас от смеха
Все платье лопнуло б но швам, ей-ей,
И пуговицы все бы отлетели[312].

Речь идет здесь о реальном мальчике-актере. Ричард Робинсон был одним из известнейших исполнителей женских ролей в начале XVII века. Он играл в труппе короля и упомянут в списке главных исполнителей пьес Шекспира, приложенном к изданию 1623 года.

Любопытное свидетельство о мастерстве мальчиков в трагических ролях было найдено в частном письме одного зрителя, присутствовавшего в 1610 году на исполнении «Отелло» шекспировской труппой в Оксфорде.

«Они [то есть актеры. – А. А.] хорошо и удачно исполняли трагедии. При этом они вызывали слезы не только своими речами, но и действиями.

Особенно растрогала нас Дездемона, убитая своим мужем; когда она мертвая лежала на своей кровати, один вид ее лица возбуждал жалость зрителей»[313]..

Если мальчик-актер мог тронуть зрителей одним лишь видом своего лица, то это, конечно, свидетельствует о тонко разработанной технике исполнения.

Много лет спустя после Шекспира, уже во второй половине XVII века, в период Реставрации, на английской сцене прославился замечательный актер-мальчик Эдуард Кинастон. Мемуарист Пинс, видевший его на сцене, записал в 1661 году, что Кинастон «был самой красивой женщиной во всем театре». Джон Даунс, один из первых историков английского театра, писал о Кинастоне: «Знатоки спорили о том, сумела ли бы женщина так растрогать публику, как он»[314]..

Кинастон продолжал играть женские роли и тогда, когда вышел из отроческого возраста. По-видимому, и во времена Шекспира не раз случалось, что актеры надолго задерживались на ампула героинь. В одной эпиграмме шекспировского времени с издевкой говорилось о том, что мужчины, которым между сорока и пятьюдесятью, играют пятнадцатилетних девушек; «они такого сложения и так держат себя, что, когда вы ожидаете увидеть Дездемону, появляется великан».

Эпиграмма должна быть насмешливой. Она вправе преувеличивать. Из свидетельства такого рода можно, однако, заключить, что иногда актеры, выйдя из юного возраста, долго продолжали исполнять женские роли. Все же мы едва ли поверим автору эпиграммы, что таким актерам-«переросткам» поручали роли молодых героинь.

Скорее можно допустить, что они играли зрелых женщин..

Даже если иногда в плохо сколоченных труппах женские роли играли неподходящие актеры, то подобное случалось, наверно, и с мужскими ролями. Вообще для суждения о характере театра той или иной эпохи нельзя брать в качестве основы анекдотические случаи. Выражаясь нашим языком, халтурщики в театре существовали во все времена, но не ими определяется уровень и характер театральной культуры.

При всей немногочисленности свидетельств об игре мальчиков-актеров все же несомненно, что их игра отвечала вкусам той эпохи. Как мы видели, два крупнейших драматурга эпохи оставили литературные свидетельства о мастерстве юных исполнителей женских ролей..

Количество мальчиков в труппе никогда не было большим. Это определило одну особенность всей английской драматургии эпохи Возрождения: число женских ролей в пьесах того времени всегда было ограниченным. Оно колебалось от двух до четырех. Роли старых и пожилых женщин исполнялись взрослыми актерами.

Предлагаем вниманию читателей две таблицы, извлеченные из данных Т. У. Болдуина, об исполнении женских ролей в пьесах Шекспира актерами труппы лорда-камергера (с 1603 года – труппы короля).

Как и другие подобные таблицы, эти тоже являются предположительными. Сколь ни гадательно такое распределение ролей, таблицы Болдуина правильно фиксируют тот факт, что карьера мальчиков-актеров была недолгой. После нескольких сезонов голос у них ломался, и для женских ролей они больше не годились. Им приходилось либо вовсе уходить из театра, либо переходить на мужские роли.

Наиболее способные из них так и делали..

Дик (Ричард) Робинсон, удостоившийся похвалы Бена Джонсона, в начале второго десятилетия XVII века, по предположению Болдуина, играл Утрату в «Зимней сказке», Миранду в «Буре» и Анну Буллен в «Генрих VIII». Лет пять-шесть спустя после этого он стал пайщиком труппы и актером на комические роли. Он женился на вдове Ричарда Бербеджа.

Хотя она была старше Робинсона, вдова Бербеджа являлась выгодной партией: у нее было два с половиной пая в актерском товариществе, оставшиеся в наследство от Бербеджа..

Джон Андервуд, Натан Филд и Уильям Остлер были мальчиками-актерами в труппе королевской капеллы, игравшей в театре «Блекфрайерс». Когда они выросли, то перешли в труппу короля, где стали актерами на главные роли. Андервуд примерно с 1610 года играл в пьесах Шекспира и Бена Джонсона. Он оставался в труппе до своей смерти в 1624 году..

Актеры	1594 «Сон в летнюю ночь»	1594 «Укрощение строптивой»	1597 «Венецианский купец»	1597 «Бесплодные усилия любви»	1598 «Много шума из ничего»	1600 «Как нам это понравится»	1600 «Двенадцатая ночь»	1603 «Виндзорские насмешницы»
А. Кук	Елена	Катарина	—	—	—	—	—	—
Н. Тули	Пэк	Вестник	—	—	—	—	—	—
Р. Гоф	Оберон	Бьянка	Порция	Принцесса	—	—	—	—
У. Эклстон	Гермия	—	Нерисса	Моль	Беатриче	—	—	—
С. Гилберн	Титания	Вдова	Джессика	Катарина	Геро	Селия	Оливия	—
Нэд [?]	Ишполита	Паж	—	Мария [?]	Маргарита	Розалинда	Виола	—
Д. Уилсон	—	—	—	Розалина	—	Фебе	—	г-жа Пейдж
С. Крос	—	—	—	Жакнета	Урсула	Одри	Мария	г-жа Куикли

Распределение ролей в комедиях Шекспира

Актеры	1598 «Ромео и Джульетта»	1599 «Юлий Цезарь»	1603 «Гамлет»	1604 «Отелло»	1605 «Король Лир»	1606 «Макбет»	1606 «Антоний и Клеопатра»
Р. Гоф	Джульетта	—	—	—	—	—	—
У. Эклстон	Кормилица	—	—	—	—	—	—
С. Гилберн	леди Капулетти	Порция	—	—	—	—	—
Нэд [?] ¹	леди Монтеки	Кальпурния	—	—	—	—	—
Д. Уилсон	—	—	Офелия	Дездемона	Гонерилья	—	—
С. Крос	—	—	Гертруда	Эмилия	—	леди Макбет	—
Д. Эдманс	—	—	—	—	—	Геката	Хармиана
Д. Райс	—	—	—	—	Корделия	леди Макдуф	Октавия

Распределение женских ролей в трагедиях Шекспира

1. Нэд – уменьшительное имя от Эдмунд. Известно, что в труппе Шекспира был актер с таким именем. Т. У. Болдуин полагает, что, может быть, под Нэдом подразумевается младший брат Шекспира, Эдмунд, одно время игравший в труппе короля.

Натан Филд (1587–1620) по странной иронии судьбы был сыном пуританского проповедника, ярого врага театров. Как он попал на сцену, трудно сказать. Во всяком случае, став учеником королевской капеллы, он неминуемо должен был превратиться в актера, что и произошло. Он был одним из самых способных мальчиков-актеров своего поколения.

Бен Джонсон любил его и называл своим учеником. Он играл в комедиях Джонсона, и, может быть, для него была написана главная роль мальчика, переодевающегося в женщину, в комедии «Эписин» (1609). Перестав играть женские роли, он перешел в 1613 году в труппу принцессы Елизаветы, а в 1615 году вступил в труппу короля.

О его выдающихся актерских качествах как взрослого актера есть свидетельство Бена Джонсона. В «Варфоломеевской ярмарке» (1614) происходит такой диалог: «Кто теперь ваш Бербедрж?» – «Что вы хотите сказать, сэр?» – «Я спрашиваю, кто у вас лучший актер. Кто ваш Филд?»[315].



Натан Филд

[Неизвестный художник. Вторая половина XIII века]

Филд был не только актером, но и драматургом. Он самостоятельно написал две комедии, а также сотрудничал с Мессинджером и Флетчером.

Уильям Остлер вступил в труппу короля около 1610 года, после того как он перестал играть в труппе мальчиков-актеров. Выше я ссылаюсь на эпиграмму, в которой он был назван «современным Росцием».

По-видимому, обычно в труппе состояло до шести мальчиков. Двоим из них – ученикам, готовившимся в актеры, поручались только эпизодические роли. То были, по всей вероятности, малыши в возрасте от десяти до двенадцати лет. Мальчики в двенадцать-четырнадцать лет исполняли второстепенные роли. Главные женские роли приходились на долю юношей от пятнадцати до восемнадцати лет, в зависимости от состояния их голоса[316]..

Если сейчас внешность актера приходится подбирать в соответствии с образом, созданным драматургом, то во времена Шекспира положение было обратным: автор придавал персонажу облик в соответствии с данными актеров, состоявших в труппе. В тексте пьес Шекспира разбросано много намеков и описаний внешности, относящихся к мальчикам-актерам, исполнявшим женские роли.

Суммируя эти данные, можно довольно точно выяснить облик некоторых юных актеров..

В «Двух веронцах» несколько раз сравнивается внешность двух героинь – Джулии и Сильвии. «Джулия... пред Сильвией черна, как эфиопка» (II, 4). Переодетая юношей

Джулия говорит о себе, что она «смугла» (IV, 6). Сильвия рассматривает портрет Джулии и сравнивает ее с собой:

Она темноволоса – я светла.
Но если он ее за это любит
Я завтра же парик надену темный.
Глаза у нас обеих голубые,
Но у нее гораздо ниже лоб[317].

Любопытно упоминание о парике. Конечно, парики применялись тогда и в быту, и на сцене. Вероятно, однако, в данном случае оба мальчика-актера выступали не в париках.

В «Сне в летнюю ночь» встречается такая же пара героинь. Гермия тоже названа «эфиопкой» и «смуглой татаркой» (III, 2). Не может быть сомнений в том, что Джулию и Гермия играл один и тот же актер: смуглолицый, с низким лбом. К тому же он был маленького роста, тогда как его партнер был высоким. Елена называет Гермия «куклой», и та гневно отвечает:

Так ты наш рост сравнила перед ним
И похвалялась вышиной своей,
Своей фигурой, длиною фигурой...
Высоким ростом ты его пленила
И выросла во мнении его
Лишь потому, что ростом я мала?
Как, я мала, раскрашенная жердь?
Как, я мала? Не так уж я мала,
Чтоб не достать до глаз твоих ногтями![318]

Этот текст нельзя играть без соответствующих внешних данных двух исполнителей. Взяв за исходные данные двух актеров-мальчиков, нетрудно убедиться, что пары героинь в пьесах Шекспира во многих случаях были созданы драматургом по внешности актеров, которыми располагала труппа. Вот эти пары:

«Два веронца»	– Сильвия и Джулия
«Сон в летнюю ночь»	– Елена и Гермия
«Бесплодные усилия любви»	– Принцесса и Розалина
«Венецианский купец»	– Порция и Нерисса
«Укрощение строптивой»	– Бьянка и Катарина
«Как вам это понравится»	– Розалинда и Селия
«Много шума из ничего»	– Геро и Беатриче
«Двенадцатая ночь»	– Оливия и Виола

В этом перечне первыми названы рослые и светловолосые героини, а вторыми – низенькие смуглянки.

Мы можем представить себе, как выглядела на премьере шекспировская Розалинда, переодетая в мужское платье и называющая себя Ганимедом. Пастушка Фебе, приняв ее за юношу, влюбляется в нее и восторженно описывает предмет своей страсти:

Он с годами Красавцем станет:
В нем всего пригожей —Его лицо...
Он ростом выше многих однолеток,
Но до мужчины все же не дорос.
Нога хоть так себе, но все ж красива.
А как прелестна губ его окраска!
Она немного лишь живей и ярче,
Чем щек румянец, – таково различье
Меж розовым и ярко-алым цветом[319].

Это, напомним, описание высокого мальчика. А вот его маленький партнер в роли Виолы, тоже переодетый в мужское платье.

В ответ на вопрос Оливии, сколько мальчику лет, Мальволио говорит о нем презрительно: «Для мужчины мало, для мальчика много: незрелый стручок, зеленое яблочко. Он, так сказать, ни то ни се: середка наполовину между мальчиком и мужчиной. Он очень хорош собой...»[320] Зато герцог Орсино рисует нам его облик весьма поэтически:.

Поверь мне, милый мальчик:
Кто скажет о тебе, что ты мужчина,
Тот оклеветает дней твоих весну.
Твой нежный рот румян, как у Дианы,
Высокий голосок так чист и звонок
Как будто сотворен для женской роли[321].

Широко известно, что Шекспир в своих комедиях часто пользовался приемом переодевания, который как бы нейтрализовал то, что исполнителями женских ролей были мальчики. С другой стороны, некоторые комические эффекты в его пьесах основаны на том, что девушек по платью принимают за мужчин и благодаря этому возникают смешные ситуации (например, в «Двенадцатой ночи» и «Как вам это понравится»)..

Пуританские проповедники второй половины XVI века резко нападали на пьесы того времени. По их мнению, изображение любви на сцене приобретало извращенный характер из-за того, что женские роли исполнялись мальчиками[322]. Возможно, это было так до начала расцвета гуманистической драмы. Но уже у Марло, Грина и Кида, не говоря о галантном Лили, никаких «соблазнительных» эпизодов в пьесах нет.

Шекспир тоже был весьма скромен в этом отношении. Объятия и поцелуи в его пьесах встречаются крайне редко. Даже Ромео и Джульетта, если судить по тексту, ни разу не обнимаются. Ромео целует Джульетту лишь в склепе, когда думает, что она умерла.

Любовные сцены у Шекспира обходятся без объятий и поцелуев, ограничиваясь речами, в которых выражается страсть..

Встречаются случаи, когда поцелуй служит приветствием. Коротко говоря, Шекспир создавал не натуралистическое изображение любви, а давал поэтическое выражение этому чувству в речах героев..

Правда, некоторые его пьесы не свободны от сквернословия и рискованных острот, но в этом отношении нравы эпохи Возрождения отличались от наших. Что же касается мальчиков, то их «образование» по этой части во все века начиналось очень рано, и едва ли им приходилось слышать на сцене что-либо, чего они уже раньше не слышали на улице или на перемене в школе..

В пьесах эпохи Возрождения в качестве персонажей появляются дети. Шекспир неоднократно вводит в свои пьесы детей: принцы в «Ричарде III», Артур в «Короле Джоне», а в «Виндзорских насмешницах» большое количество детей участвует в розыгрыше Фальстафа в лесу и т. д. Как верно определил У. Робертсон Дэвис, роли детей в пьесах Шекспира зависели от возраста юных актеров.

Начинающим актерам поручалось быть пажом, сопровождающим знатное лицо, играть эльфа в «Сне в летнюю ночь», тогда как более умелые уже получали роли вроде Мамилия в «Зимней сказке» или сына г-жи Пейдж в «Виндзорских насмешницах». Еще выше ступенью роли, требующие большей активности: паж Дона Армадо («Бесплодные усилия любви»), Робин («Сон в летнюю ночь»).

Для них подчас хватало детской шаловливости и озорства. Здесь была возможна некоторая степень естественности, и Шекспир весьма умело пользовался данными начинающих актеров-мальчиков[323]. Когда же они овладевали исполнительским мастерством, им поручались роли героинь. Тогда наступала актерская зрелость юного исполнителя, и в этих ролях он демонстрировал мастерство..

Как уже говорилось, это искусство давно утрачено в театре Запада. Но на Востоке оно еще сохраняется. Кому довелось видеть мужчин в женских ролях в японском и китайском театре, тот поймет, что игра мальчиков-актеров могла быть весьма искусной. Она, несомненно, была театрально выразительной, и исполнители женских ролей в театре Шекспира, несомненно, обладали грацией и изяществом, которые принято приписывать женщинам.

Английский шекспировед Уолтер Рали писал: «Актеры-мальчики, несомненно, получали хорошую подготовку и были восприимчивы к указаниям, которые им давали; они могли сыграть роли Розалинды или Дездемоны с той ясностью, которая могла передать остроумие и пафос автора»[324]..

Исполнение женских ролей мальчиками не мешало публике воспринимать правдивость тех жизненных ситуаций, которые изображены в пьесах Шекспира и его современников.

Надо к этому прибавить, что драматурги научились умело использовать мальчиков-актеров и создавали для них ситуации, облегчавшие их игру на сцене.

Вспомним, что во многих комедиях Шекспира применяется прием переодевания героинь в мужское платье. Джулия в «Двух веронцах», Розалинда в «Как вам это понравится», Виола в «Двенадцатой ночи», Имогена в «Цимбелине», Елена в «Конец – делу венец» значительную часть времени находятся на сцене в мужском платье.

В «Как вам это понравится» обыгрывание переодевания становится одним из интереснейших комедийных мотивов. Бен Джонсон построил на переодевании комедийную интригу в «Эписин». Здесь злого Мороуза, ищущего молчаливую жену, уговаривают вступить в брак с Эписин. Став женой Мороуза, Эписин оказывается шумливой и говорливой.

Под конец же выясняется, что Эписин – переодетый в женское платье мальчик..

Таким образом, даже и то обстоятельство, что женские роли исполняли мальчики, было использовано драматургами для создания комических и трогательно-патетических ситуаций.

Мальчики-актеры, несомненно, придавали особую прелесть спектаклям английского театра эпохи Возрождения. Мы можем не сомневаться, что их доля в художественных достижениях актерского искусства эпохи была не мала. Они являлись достойными партнерами взрослых актеров.

Примечания.

300 Основной источник сведений: Chambers E. K. The Elizabethan Stage. Oxford, 1923. Vol. 2. P. 3–76; Davies R. W. Shakespeare's Boy Actors. L., 1939.

301 Chambers E. K. Vol. 2. P. 53–54.

302 «Гамлет» (II, 2), перевод М. Лозинского.

303 Chambers E. K. Vol. 2. P. 17–18 n.

304 Chambers E. K. Vol. 2. P. 43. n.

305 См. весь этот эпизод в кн.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 43–45.

306 Цит. по кн.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 37–38.

307 Цит. по кн.: Chambers E. K. Vol. 2. P. 52.

308 Цит. по кн.: Ibid. P. 379–380.

- 309 Цит. по кн.: Baldwin T. W. Op. cit. P. 27. [Перевод мой. – А. А.]
- 310 «Укрощение строптивой» (интродукция, сцена 1), перевод П. Мелковой.
- 311 «Два веронца» (IV, 6), перевод В. Левика и М. Морозова.
- 312 Jonson Ben. The Devil is an Ass (II, 3). [Отрывок переведен мною. – А. А.]
- 313 Это письмо нашел и опубликовал в 1933 г. Джеффри Тилотсон. Цит. по: PMLA. 1954, September. Vol. 69. № 4. Part 1. P. 918.
- 314 Downs J. Roscius Anglicanus (1708) / Ed. by M. Summers. L., 1927. P. 19.
- 315 «Варфоломеевская ярмарка» (V, 3).
- 316 См.: Vanke C. de. Op. cit. P. 114.
- 317 «Два веронца» (IV, 6), перевод В. Левика и М. Морозова.
- 318 «Сон в летнюю ночь» (III, 2), перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 319 «Как вам это понравится» (III, 5), перевод Т. Щепкиной-Куперник.
- 320 «Двенадцатая ночь» (I, 5), перевод Э. Линецкой.
- 321 «Двенадцатая ночь» (I, 4), перевод Э. Линецкой.
- 322 См.: Davies W. R. Shakespeare's Boy Actors. L., 1939. P. 13–18.
- 323 См.: Davies W. R. Op. cit. P. 160–170.
- 324 Raleigh W. Shakespeare. L., 1907. P. 120.

Источник: <http://svr-lit.ru/svr-lit/anikst-teatr-epohi-shekspira/glava-odinnadcataya.htm>