

Стороженко
Предшествен-
ники Шекспи-
ра. СЛБ, 1872

Щ241

MKO $\frac{9783}{71}$

M. adds. 25 e. 30

2685 u

482
ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ШЕКСПИРА.

ЭПИЗОДЪ ИЗЪ ИСТОРИИ

АНГЛІЙСКОЙ ДРАМЫ ВЪ ЕПОХУ ЕЛИСАВЕТЫ.

СОЧИНЕНІЕ

НИКОЛАЯ СТОРОЖЕНКА.

Томъ I.

ЛИЛЛИ И МАРЛО.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Тип. В. Демакова. В. О., 9 л., № 22.

1872.





Go, little booke, God send thee good passage
And specially let this be thy prayere
Unto them all that thee will read or hear
Where thou art wrong, after their help to call
Thee to correct in part or all.

Chaucer.

О Г Л А В Л Е Н І Е.

	СТАН.
ПРЕДИСЛОВІЕ	I
І ГЛАВА. Начатки англійскаго театра	1
II ГЛАВА. Переходная эпоха	60
III ГЛАВА. Общество и театръ	137
IV ГЛАВА. Марло	208
ПРИМѢЧАНІЯ.	1—72

8

257. 622
B 160

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Предлагаемое вниманію читателей сочиненіе вытекло изъ желанія уяснить самому себѣ ходъ развитія англійской драмы до появленія Шекспира. Почтенные труды Колльера, Ульрици, Гервинуса и др., хотя и пролили много свѣта на исторію стариннаго англійскаго театра, но далеко не разрѣшили всѣхъ связанныхъ съ этимъ предметомъ вопросовъ. Трудъ Колльера, изумляющій богатствомъ матеріала, едва-ли можетъ принести много пользы не специалисту, потому что представляетъ собой не болѣе какъ грудѣ фактовъ, лишенныхъ общей руководящей идеи и связанныхъ между собой чисто внѣшнимъ хронологическимъ образомъ. Сочиненія Ульрици и Гервинуса страдаютъ совершенно противоположнымъ недостаткомъ — страстью систематизировать не строго проверенныя данныя, пригоняя ихъ къ заранѣ составленному воззрѣнію. Какимъ стройнымъ и логическимъ представляется по теоріи Ульрици развитіе основныхъ моментовъ англійской драмы, совершающееся въ силу присущаго ей внутренняго закона, а на самомъ дѣлѣ какъ оно было запутано и неорганично! Вредная сторона этихъ искусственныхъ построеній состоитъ въ томъ, что они своей логической

стройностью усыпляют энергію изслѣдователя, приучаютъ его успокаиваться на разѣ добытыхъ результатахъ и въ концѣ концовъ порождаютъ самодовольный ученый квіетизмъ. Намъ казалось, что при такомъ положеніи дѣла, когда даже богатая западная литература, обладающая множествомъ специальныхъ работъ посвященныхъ различнымъ сторонамъ вопроса насъ занимающаго, не въ состояніи представить ни одного вполне надежнаго руководства для изученія дошекспировской драмы, всякій трудъ, излагающій безъ предвзятой мысли фактическую сторону предмета, частью провѣряющій прежнія положенія, частью пополняющій существующіе пробѣлы новыми фактическими данными, будетъ не совсѣмъ бесполезенъ для молодой русской науки, только что начинающей критически относиться къ произведеніямъ западныхъ ученыхъ. Предоставляя критикѣ опредѣлить отношеніе моего труда къ работамъ другихъ изслѣдователей, я считаю нужнымъ сказать нѣсколько словъ объ его планѣ.

Все сочиненіе рассчитано на два тома. Первый, теперь выходящій, заключаетъ въ себѣ очеркъ развитія англійской драмы до той поры, когда она наконецъ получаетъ подъ рукой Марло художественную организацію. Второй, который я надѣюсь издать въ непродолжительномъ времени, будетъ посвященъ обзору произведеній второстепенныхъ драматурговъ, развившихся подъ вліяніемъ Марло и служащихъ, такъ сказать, связующей нитью между нимъ и Шекспиромъ. Здѣсь я обращаю особенное вниманіе на технику дошекспировской драмы и на отношеніе ея къ техникѣ произведеній Шекспира и на основаніи данныхъ, добытыхъ сравненіемъ, пытаюсь выдѣлить въ драматическомъ стилѣ Шекспира то, что принадлежитъ лично ему, изъ того что по всей справедливости должно быть признано безспорнымъ достояніемъ его предшественниковъ.

ГЛАВА I.

Начатки англійскаго театра.

Составные элементы средневѣковой драмы: народно-бытовой и церковно-литургическій. — Древнѣйшія свидѣтельства о театральнѣхъ представленіяхъ въ Англіи. — Выводы изъ нихъ вытекающіе. — Общая характеристика англійскихъ мистерій. — Вторженіе въ нихъ народно-бытовой стихіи. — Сценическая постановка мистерій. — Возникновеніе аллегорическихъ пьесъ, извѣстныхъ подъ именемъ Моралитѣ и отношеніе ихъ къ мистеріямъ. — Значеніе Моралитѣ въ исторіи развитія англійской драмы. — Понятіе объ интерлюдіи. — Джонъ Гейвудъ; его біографія и сочиненія. — Обзоръ главнѣйшихъ интерлюдій Гейвуда. — Ихъ литературный характеръ и историческое значеніе. — Роль народно-бытоваго элемента въ исторіи стариннаго англійскаго театра.

Въ раннемъ историческомъ возрастѣ народной жизни всякое идеальное стремленіе, всякое проявленіе высшихъ потребностей духа находится въ тѣсной связи съ религіознымъ міросозерцаніемъ народа. Нигдѣ впрочемъ эта связь не раскрывается съ такой полнотой и очевидностью, какъ въ сферѣ искусства и поэзіи. Относительно послѣдней можно, пожалуй, подумать, что на первой ступени своего развитія она не только состоитъ на службѣ у религіи, но что религіозное чувство создало ее исключительно для своихъ цѣлей. Древнѣйшимъ памятникомъ лирической поэзіи считаются веддійскіе гимны; первенецъ эпической поэзіи есть миеъ или поэ-

тическое сказаніе о богахъ; наконецъ начатковъ драматическаго искусства нужно искать въ вакхическихъ хорахъ, сопровождавшихъ священныя процессіи въ честь Діониса, которыя въ древней Греціи составляли принадлежность самаго религіознаго культа. Подобно драмѣ греческой и средневѣковая драма развилась изъ языческой и христіанской обрядности среднихъ вѣковъ. Наивная фантазія древнихъ насельниковъ Европы, полная вѣры въ демоническія силы природы, видѣла въ каждомъ ея феноменѣ, въ каждомъ ея неизмѣнномъ процессѣ, проявленіе личной воли и сознательнаго могущества. Упорная вѣра въ божественную личность стихійныхъ силъ въ связи съ надѣленіемъ ихъ человѣческими свойствами составляетъ характеристическую черту религіознаго сознанія первобытнаго человѣка. Подъ вліяніемъ этой вѣры возникли уже въ глубокой древности сказанія о лѣтѣ и зимѣ, какъ о двухъ братьяхъ ¹⁾, а періодически-повторяющаяся смѣна одного времени другимъ подала поводъ къ олицетворенію ихъ въ образѣ двухъ соперниковъ, борющихся между собой за право господства надъ землей. Описывая различныя празднества и игры, которыми у древнихъ германцевъ сопровождалось чествованіе наступающей весны, Яковъ Гриммъ упоминаетъ о *спорѣ лѣта съ зимой*, обрядѣ весьма распространенномъ въ средніе вѣка въ Германіи — и видитъ въ переряживаніи двухъ соперниковъ, въ ихъ вѣроятномъ обмѣнѣ рѣчами въ присутствіи хора поселянъ, — первые грубые задатки сценическаго искусства ²⁾.

Въ спорѣ лѣта съ зимой, описанномъ Гриммомъ, перевѣсъ остается на сторонѣ лѣта, и сельская молодежь торжествуетъ его побѣду радостными восклицаніями и насмѣшками надъ зимой. Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Европы, преимущественно въ славянскихъ земляхъ, соломенное чучело, изображающее зиму или смерть, съ пѣснями носятъ по селу, а потомъ сжигаютъ или бросаютъ въ воду ³⁾. Вслѣдъ за изгнаніемъ зимы въ Швецію, Данію и на островѣ Готландѣ происходилъ торжественный въѣздъ лѣта (Mairitt), состав-

явѣшій, такъ сказать, второй актъ народной обрядовой драмы. Сельская молодежь избирала изъ среды себя распорядителя праздника, который носилъ титулъ майскаго графа (Maigraf). Подъ его предводительствомъ двигалась изъ лѣсу многочисленная, увѣнчанная цвѣтами, процессія, символически изображавшая наступленіе лѣта. При вѣздѣ въ селеніе ее встрѣчалъ съ веселыми пѣснями хоръ дѣвушекъ; изъ числа ихъ графъ выбиралъ себѣ подругу (majinde) и въ знакъ ея новаго достоинства надѣвалъ на нее вѣнокъ; затѣмъ поѣздъ двигался далѣе, всюду сопровождаемый восторженными кликами, пѣніемъ и звономъ колоколовъ ⁴⁾).

Исслѣдователи, не признающіе за подобными обрядами драматическаго характера, упускаютъ изъ виду историческую точку зрѣнія и рассматриваютъ драматическій элементъ, какъ нѣчто обособившееся, совершенно выдѣлившееся изъ общаго религіозно-эпическаго содержанія средневѣковой обрядности. Конечно, ничего подобнаго мы не найдемъ на первой ступени драмы, когда драматическій элементъ находится еще въ смѣшанномъ видѣ съ эпическимъ и лирическимъ, а мифическое содержаніе, набрасывая на все свой величаво-сумрачный колоритъ, сковываетъ собою первые, еще робкіе, шаги новорожденнаго драматическаго искусства. Все что можно найти въ данномъ случаѣ — это развѣ начатки драматической формы въ традиціонномъ обмѣнѣ рѣчей между лѣтомъ и зимой, въ припѣвахъ хора, и зародышъ сценическаго искусства въ костюмированіи лѣта и зимы, въ торжественной обстановкѣ майской процессіи и т. п., но и это небольшое имѣетъ въ глазахъ историка литературы большую цѣну, потому что позволяетъ ему наблюдать любопытный процессъ зарожденія драматическихъ формъ изъ чисто народныхъ элементовъ. Въ рождественскихъ обрядахъ Франціи, въ обиходѣ славянской свадьбы, въ германскомъ старинномъ обычаѣ переряживанья на масляницу, наконецъ въ дѣтскихъ играхъ нѣмцевъ и славянъ ⁵⁾ скрывается много матеріаловъ для начальнаго періода европейской драмы. Къ сожалѣнію

подробное изученіе этого вопроса — какъ оно само по себѣ ни заманчиво—лежитъ внѣ предѣловъ нашей задачи, и мы принуждены будемъ ограничиться немногими указаніями на присутствіе драматическаго элемента въ обрядахъ, играхъ и народныхъ празднествахъ Англіи.

Въ Англіи не сохранилось преданій о борьбѣ лѣта съ зимой, а потому всѣ народные обряды, связанные съ чествованіемъ возрождающейся природы, группируются главнымъ образомъ вокругъ вѣзда майскаго короля. Цѣлый кругъ игръ и обрядовъ, относящихся къ этому событію, носитъ названіе майскихъ игръ (Maygames или Mayings). Въ старину майскія игры были вполне національнымъ праздникомъ; въ нихъ принимали участіе всѣ англичане безъ различія сословій: богачи и бѣдняки, раздѣленные предрасудками рожденія и богатства, чувствовали себя въ это время членами одной народной семьи и соединялись въ живомъ чувствѣ природы, въ свѣжемъ восхищеніи прелестью весенняго дня ⁶⁾. На зарѣ перваго мая молодые люди обоого пола отправлялись въ близъ лежащій лѣсъ, ломали зеленныя вѣтви, рвали только что распустившіеся цвѣты, плели изъ нихъ вѣнки и при первыхъ лучахъ восходящаго солнца возвращались изъ лѣсу съ майскимъ деревомъ (May-pole), которое везли за ними нѣсколько паръ воловъ. Съ пѣснями и музыкой веселая толпа водружала майское дерево среди селенія или на городской площади, и вокругъ него начинались игры и танцы. Въ распорядители праздника здѣсь—какъ и въ Германіи—избирался молодой человѣкъ, котораго величали майскимъ королемъ (King of the May) или майскимъ лордомъ (Lord of the May). Въ подруги ему избиралась молодыми людьми красивѣйшая дѣвушка въ деревнѣ, носившая титулъ майской царицы (Queen of the May). Быть хоть разъ избранной въ майскія царицы было завѣтной мечтой всякой дѣвушки, и воспоминаніе объ этой счастливой порѣ она сохраняла всю свою жизнь ⁷⁾. Торжественный обиходъ майскихъ празднествъ въ Англіи имѣлъ въ себѣ много сценическаго, а раннее

введеніе въ нихъ полумифическаго, полуисторическаго Робинъ-Гуда съ его неизмѣнными спутниками — дѣвицей Маріанъ, монахомъ Тукомъ и трехъ-аршиннымъ верзилой Малюткой-Джономъ (Little John) сообщило имъ рѣшительно драматическій характеръ. Сохранилась до сихъ поръ, конечно въ грубой формѣ, народная драма о Робинъ-Гудѣ, которая называлась королевской игрой (King game), вѣроятно потому, что Робинъ-Гудъ замѣнилъ собою прежняго майскаго короля, и въ старину исполнялась во время майскихъ празднествъ нерѣдко въ самыхъ церквяхъ⁸⁾. О древности ея можно судить изъ того, что уже въ XIII в. на Винчестерскомъ соборѣ (1240 г.) духовенству было строго запрещено допускать представленіе этой пьесы въ церквяхъ⁹⁾, но надо полагать, что запрещеніе осталось мертвой буквой, такъ какъ само духовенство не меньше народа было заражено языческимъ суевѣріемъ и охотно отворило церковныя двери для чествованія любимаго національнаго героя Англіи. Въ извѣстной аллегорической поэмѣ Vision of Piers Ploughman, написанной во второй половинѣ XIV столѣтія (около 1360 г.), выведенъ невѣжественный сельскій священникъ — очевидно типическій представитель современнаго автору сельскаго духовенства — который не можетъ проговорить безъ ошибки *Отче нашъ*, но за то отлично знаетъ баллады о Робинъ-Гудѣ и графѣ Рандольфѣ¹⁰⁾. Въ 16 в. майскія игры, съ Робинъ-Гудомъ во главѣ, сдѣлались такъ популярны, что народъ праздновалъ ихъ не только весь май, но и большую часть іюня, и въ теченіи всего этого времени драма изъ жизни Робинъ-Гуда по прежнему игралась въ церквяхъ, не смотря на вопли пуританскихъ проповѣдниковъ¹¹⁾. Епископъ Латимеръ, въ одной изъ своихъ проповѣдей, произнесенныхъ въ присутствіи Эдуарда VI, рассказываетъ слѣдующій случай, свидѣтельствующій о сильной привязанности англичанъ къ майскимъ играмъ, ради которыхъ они всегда готовы были пожертвовать религіознымъ назиданіемъ. Однажды — говоритъ онъ — проѣзжая изъ Лондона къ себѣ въ Лейстерширъ, я далъ знать

въ одинъ изъ лежавшихъ по дорогѣ городовъ, что на слѣдующій день, по случаю праздника, я намѣренъ сказать проповѣдь. Я рассчитывалъ, что по обыкновенію найду въ церкви много народу; подѣзжаю и вижу, что даже двери церковныя заперты. Пришлось подождать добрыхъ полчаса и болѣе пока ихъ наконецъ не отперли, и я могъ войти въ церковь. Но тутъ подошелъ ко мнѣ одинъ изъ прихожанъ и сказалъ: „Извините, сегодня мы въ большихъ хлопотахъ, и не можемъ васъ слушать: сегодня мы празднуемъ память Робинъ-Гуда, и весь народъ отправился въ лѣсъ за Робинъ-Гудомъ“. Я думалъ, что мое епископское облачение произведетъ какое нибудь дѣйствіе; не тутъ то было—и я принужденъ былъ уступить мое мѣсто Робинъ-Гуду и его свитѣ ¹²⁾. Непременную принадлежность майскихъ игръ составляла, такъ называемая, мавританская пляска (*morris dance*), родъ драматической пантомимы, по преданію вывезенной изъ Испаніи извѣстнымъ покровителемъ Чосера, Джономъ Гаунтомъ. Кромѣ Робинъ-Гуда и его веселой свиты сюда подъ вліяніемъ преданій животнаго эпоса были введены маски, изображающія животныхъ, — обезьяну (*Babian*) и лошадь (*Hobby-horse*). Это были лица комическія, имѣвшія способность своими смѣшными тѣлодвиженіями возбуждать веселость зрителей ¹³⁾. Къ майскимъ играмъ примыкали лѣтнія празднества (*Summerings*), происходившія наканунѣ Иванова дня, праздникъ стрижки овецъ (*Sheep-shearing Feast*), въ распорядители котораго избирался всякій разъ особый пастушескій король (*Shepherd-king*), далѣе—праздники, связанные съ началомъ жатвы (*Harvest-home*), своимъ демократическимъ характеромъ напоминавшія римскія сатурналіи и т. п. ¹⁴⁾.

Всѣ эти обрядовыя торжества, разнообразившія собою монотонный обиходъ средневѣковой жизни, сопровождались процессіями, пѣснями, танцами, переряживаньемъ, пантомимами и другими затѣями. Обрядовая сторона нѣкоторыхъ изъ нихъ носитъ на себѣ слѣды глубокой древности; нѣрѣдко символическая оболочка обряда указываетъ на его отдален-

ный мнѣическій источникъ. Таковъ напр. обычай зажиганія костровъ наканунѣ Иванова дня, общій германскимъ и славянскимъ племенамъ и связанный съ вѣрованіемъ въ благотѣльную силу священнаго огня ¹⁵⁾. Не такъ давно къ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ сѣверной Англіи, преимущественно въ Йоркширѣ, переряженные поселяне каждую осень исполняли мимическую пляску, которую они называли пляской исполиновъ. Въ числѣ дѣйствующихъ лицъ ея мы встрѣчаемъ боговъ сѣверной мѣологии — Водава и его супругу Фриггу, а содержаніе пантомимы, вѣроятно основанное на какомъ нибудь мнѣическомъ преданіи, состоитъ въ томъ, что два человека, танцуя, машутъ обнаженными мечами вокругъ шеи стоящаго посреди ихъ мальчика и стараются его не задѣть ¹⁶⁾. Нерѣдко передъ началомъ пляски между противниками происходилъ стихотворный обмѣнъ рѣчей, какъ это видно изъ одного отрывка, изданнаго Ритсономъ по рукописи британскаго музея ¹⁷⁾. Вообще пляска съ мечами ведетъ свое начало съ глубокой древности и составляетъ принадлежность почти каждаго обрядоваго торжества германскихъ народовъ ¹⁸⁾. Въ первый понедѣльникъ, слѣдующій за Крещеніемъ (Plough-Monday), по англійскимъ деревнямъ еще въ началѣ нынѣшняго столѣтія можно было видѣть любопытную обрядовую процессію: поселяне въ своихъ праздничныхъ блузахъ, украшенныхъ разноцвѣтными лѣнтами, стройными рядами проходили по улицамъ, при звукахъ музыки, таща за собой эмблему своихъ занятій — плугъ. Процессія эта, устроиваемая ежегодно передъ началомъ полевыхъ работъ, оканчивалась пляской мечей, которая постоянно собирала вокругъ себя толпы любопытныхъ. Обязанность дѣлать сборъ съ глѣзбующей публики возлагалась на двухъ разбитныхъ малыхъ, изъ которыхъ одинъ былъ наряженъ старухой, а другой, одѣтый въ звѣриную шкуру шерстью вверхъ, въ косматой шапкѣ и съ громаднымъ хвостомъ, волочившимся по землѣ, изображалъ изъ себя не то дьявола, не то шута ¹⁹⁾. Гораздо болѣе драматическаго можно найти въ такихъ народныхъ играхъ,

въ основѣ которыхъ лежитъ какое нибудь историческое событіе, сильно поразившее народное воображеніе. Таково было народное представленіе, встарину ежегодно разыгрываемое поселянами Ковентри въ память истребленія Датчанъ при королѣ Этельредѣ. Деревенскіе актеры-любители раздѣлялись на двѣ партіи—Англичанъ и Датчанъ, при чемъ враждующія стороны не только жестикулировали, изображая сраженіе, но и перебрасывались между собой стихами ²⁰).

Но особенно важень въ сценическомъ и бытовомъ отношеніяхъ праздникъ Рождества (Christmas), замѣнившій собою старинный англосаксонскій праздникъ новаго года (Geoldæg). Чествованіе его въ „старой веселой Англіи“, и обряды съ нимъ связанные заключали въ себѣ много элементовъ драмы, которые при благоприятныхъ условіяхъ могли бы лечь въ основу англійскаго народнаго театра.

Ещё наканунѣ Рождества (Christmas eve) въ городахъ и селахъ старинной Англіи все принимало веселый и праздничный видъ. Окна самыхъ бѣдныхъ коттеджей, равно какъ и самыхъ роскошныхъ замковъ, были убраны зеленью лавра, плюща и остролистника. Въ этотъ день не было никакихъ общественныхъ увеселеній, и празднество имѣло исключи- тельно семейный характеръ. Послѣ захода солнца молодежь, состоящая изъ членовъ семейства, прислуги и немногихъ близкихъ, съ пѣснями и музыкой вносила въ домъ огромный пень и сваливала его посрединѣ залы. Каждый изъ членовъ семейства долженъ былъ сѣсть на немъ, пропѣть пѣсню (Jule Song) и выпить стаканъ элю въ честь великаго праздника. Послѣ этого полѣно разрубали на части, клали на самый большой каминъ, который въ старину находил- ся всегда по срединѣ комнаты и зажигали кускомъ дерева, сбереженнымъ отъ прошлаго года. Вспыхивалъ огонь, весело трещало сухое дерево, и вся семья располагалась вокругъ камина, слушала страшные рассказы изъ міра легендъ и народныхъ повѣрій и угощалась нарочно приготовленными печеніями съ изображеніемъ младенца И-

суса ²¹⁾. Утро праздника начиналось пѣніемъ религіозныхъ пѣсенъ (Christmas Carols), имѣвшихъ прямое отношеніе къ чествуемому событію. Группы разодѣтыхъ поселянъ, распѣвая ихъ, переходили отъ одного дома къ другому, и получаемыя деньги и разныя разности клали въ особую корзину (Christmas-box) и потомъ дѣлили межъ собой. Кромѣ этихъ пѣсенъ чисто-религіознаго характера были еще другія, свѣтскія и веселыя, которыя пѣлись за обѣдомъ, особенно когда, при звукахъ трубъ и роговъ, подавалось на столъ традиціонное рождественское блюдо — кабанья голова ²²⁾. Начавшееся такимъ образомъ празднество продолжалось въ средніе вѣка не меньше двѣнадцати дней въ городахъ и около шести недѣль по деревнямъ и селамъ. Рождественскіе святки до сихъ поръ остаются самымъ любимымъ и веселымъ праздникомъ въ Англіи. Разъ въ году англичанинъ считаетъ долгомъ сбросить съ себя ледяную маску дѣловой серьезности, натянутой чопорности и выказывать другія, болѣе симпатическія, стороны своей природы. Въ англійскомъ Christmas нѣтъ южной поэзіи и граціи, этого дождя цвѣтовъ и конфетъ, этой заразительной, опьяняющей суматохи итальянскаго карнавала; за то въ немъ быть можетъ больше внутренней задушевной веселости. — Кто не видалъ въ эти дни англичанъ, тотъ не знаетъ, сколько юмора, остроумныхъ затѣй и неистощимаго смѣха таится на днѣ ихъ народнаго характера. Но теперешній Christmas показался бы чѣмъ-то крайне-монотоннымъ и скареднымъ въ сравненіи съ тѣмъ, чѣмъ онъ былъ въ старину. Тогда — это былъ пиръ на весь міръ въ буквальномъ значеніи этого слова. Двери каждаго дома были растворены настежь; въ нихъ съ утра до поздней ночи могли входить гости, (а гостемъ былъ всякій), въ сопровожденіи арфистовъ, менестрелей, фокусниковъ и распорядиться какъ у себя дома. Обыкновенно все то, что наготовлялось въ теченіе пѣлаго года, было истребляемо въ нѣсколько дней. Разгоряченное элемъ воображеніе изобрѣтало самыя причудливыя затѣи, преворачи-

вало вверхъ дномъ всѣ общественныя отношенія: власть Лорда-мэра не признавалась больше въ городѣ; вмѣсто него самовластно царилъ—олицетвореніе святочнаго разгула—*Царь безпорядковъ* (Lord of Misrule), который распоряжался всѣми праздничными потѣхами и увеселеніями. Подъ его руководствомъ и при его непосредственномъ участіи устраивались шуточные маскарадныя процессіи, комическія пантомимы, разыгрывались фарсы и т. д. Драматическій элементъ съ давнихъ поръ игралъ видную роль въ святочныхъ увеселеніяхъ Англіи. Полидоръ Виргилій, ученый итальянецъ, жившій при дворѣ Генриха VIII и написавшій на латинскомъ языкѣ исторію Англіи,—увѣряетъ, что уже въ концѣ XII в. было въ обычаѣ давать на святкахъ представленія (ludos) съ самой роскошной обстановкой,²³⁾ Въ 1348 при дворѣ Эдуарда III на рождественскихъ святкахъ были устроены какія-то представленія, по всей вѣроятности маски и пантомимы, для которыхъ потребовалось нѣсколько десятковъ масокъ и восемьдесятъ разноцвѣтныхъ костюмовъ²⁴⁾. Съ теченіемъ времени въ этихъ представленіяхъ драматическій элементъ беретъ верхъ надъ мимическимъ, и на святкахъ 1489 г., современникъ вмѣсто обычныхъ маскарадныхъ процессій (disguisings) видѣлъ нѣсколько правильныхъ пьесъ. Сколько можно судить по его краткому описанію пьесы эти были свѣтскаго характера, нѣчто въ родѣ импровизированныхъ фарсовъ, въ которыхъ Abbot of Misrule могъ вполнѣ развернуть свой комическій талантъ.²⁵⁾ Къ той же категоріи относились святочные представленія, встарину ежегодно устраиваемыя въ стѣнахъ университетовъ и юридическихъ академій (Inns), гдѣ выводились на сцену въ карикатурномъ видѣ парламентъ, судьи адвокаты и т. д.²⁶⁾ Провинція не отставала отъ столицы: въ самихъ глухихъ закоулкахъ Англіи святочные увеселенія не обходились безъ маленькихъ одноактныхъ пьесъ или фарсовъ, принаровленныхъ къ незатѣйливому вкусу деревенской публики.²⁷⁾ Любимой рождественской пьесой было представленіе изъ жизни св. Геор-

га, патрона и заступника Англіи. Въ средніе вѣка была известна мистерія о св. Георгѣ; въ день, посвященный памяти этого святаго, она обыкновенно игралась въ церквяхъ. При вступленіи на престолъ Елисаветы, когда мистеріи были запрещены наравнѣ съ религіозными процессіями, какъ остатки католическаго суевѣрія, народная драматургія овладѣла легендой о св. Георгѣ и сдѣлала изъ нея рождественскій фарсъ. Въ этомъ послѣднемъ видѣ онъ дошелъ до насъ въ различныхъ редакціяхъ, смотря по мѣстности, гдѣ они записаны. Такъ по крайней мѣрѣ мы объясняемъ себѣ возникновеніе народныхъ пьесъ изъ жизни св. Георга, неизвѣстныхъ въ средніе вѣка. Замѣчательнѣе всего, что въ народныхъ передѣлкахъ легенда окончательно теряетъ свой христіанскій характеръ. Герой ея—не воинъ христовъ, поражающій врага христовой церкви дьявола въ видѣ дракона, а сильный рыцарь родомъ изъ Ковентри, который мечемъ добываетъ себѣ три короны и, вырвавши изъ когтей дракона дочь египетскаго царя, женится на ней и везетъ ее въ свой родной городокъ, гдѣ—они по словамъ народной баллады—проводятъ много лѣтъ въ счастіи и радости. ²⁸⁾ Фарсъ, изданный Сэндисомъ, можетъ служить образчикомъ народныхъ обработокъ легенды о св. Георгѣ. Дѣйствіе его вращается около побѣдъ ковентрійскаго витязя надъ его тремя противниками, въ числѣ которыхъ очутился—неизвѣстно вслѣдствіе какихъ соображеній—знаменитый паладинъ Карла В., архіепископъ Турпинъ, превратившійся въ гиганта. Св. Георгъ убиваетъ поочередно всѣхъ своихъ противниковъ, но призванный шарлатанъ-докторъ исцѣляетъ ихъ посредствомъ жизненнаго элексира, такъ что св. Георгу приходится убивать ихъ во второй разъ. Такимъ образомъ вся пьеса состоитъ изъ шести свалокъ, прерываемыхъ краткими рѣчами противниковъ, и имѣетъ совершенно балаганный характеръ. Въ заключеніе Дядя-Рождество (Father Christmas)—олицетвореніе великаго праздника—объявляетъ публикѣ, что представленіе кончено, и со шляпой въ рукѣ обходитъ всѣхъ

присутствующихъ, прося ихъ бросить въ шляпу кто сколько можетъ. ²⁹⁾ Мы съ намѣреніемъ остановились нѣсколько подробно на этихъ безыскусственныхъ памятникахъ народной драматургіи, потому что историки англійской драмы обыкновенно оставляютъ ихъ безъ вниманія, а между тѣмъ знаніе ихъ въ высшей степени важно. Борьба двухъ стихій—церковно-литургической и народно-бытовой—которыя то расходятся, то сливаются между собой, пока одна изъ нихъ не беретъ окончательнаго перевѣса надъ другой, составляетъ главное содержаніе исторіи средневѣковой драмы. Вставочныя сцены народно-бытоваго характера; зачастую попадающихся въ французскихъ и англійскихъ мистеріяхъ, будутъ совершенно не понятны, если мы не возведемъ ихъ къ ихъ первоначальнымъ источникамъ—обрядовымъ играмъ языческой древности и святочнымъ народнымъ фарсамъ. Но признавая за описанными нами памятниками народно-бытовой драматургіи громадное историческое значеніе, какъ за однимъ изъ существенныхъ элементовъ стариннаго европейскаго театра, мы не можемъ вслѣдъ за Яковомъ Гриммомъ ³⁰⁾ считать ихъ единственнымъ источникомъ средневѣковой драмы вообще и ставить къ нимъ въ подчиненное отношеніе—мистеріи, возникшія совершенно самостоятельно на другой почвѣ, подъ другими вліяніями. Представленія, извѣстныя въ средніе вѣка подъ именемъ мистерій, развились изъ драматическихъ элементовъ, коренящихся въ самомъ обиходѣ католическаго богослуженія, и если впоследствии подъ вліяніемъ народно-бытовыхъ началъ, они существенно измѣняютъ свой характеръ, то не нужно упускать изъ виду, что это происходитъ въ сравнительно-позднее время, и что чѣмъ древнѣе мистерія, тѣмъ меньше въ ней уступокъ мірскимъ интересамъ, тѣмъ строже она сохраняетъ свой первоначальный литургическій типъ. Въ исторіи средневѣковой мистеріи можно различить три періода, три послѣдовательныхъ фазиса развитія: въ начальномъ періодѣ, обнимающемъ приблизительно X и XI вѣкъ, мистерія еще не имѣла харак-

тера самостоятельнаго представленія; составляя только часть праздничной литургіи, она даже не игралась, а пѣлась на латинскомъ языкѣ. Мѣстомъ ея представленія была церковь, а авторами и исполнителями лица духовнаго сана и ихъ причты. Сюжеты ея вращались около трехъ великихъ моментовъ евангельской исторіи—Рожденія, Смерти и Воскресенія Спасителя. Къ памятникамъ этой первобытной эпохи можно между прочимъ отнести изданную Моне ³¹⁾ латинскую мистерию Воскресенія Христова, озаглавленную въ рукописи просто Пасхальной службой (*officium resurrectionis*) и итальянскую, изданную Палермо въ второмъ томѣ его *I Manoscritti Palatini*, которую Эбертъ ³²⁾ считаетъ типической представительницей литургическихъ мистерій, не смотря на то, что она написана уже на итальянскомъ языкѣ. Съ теченіемъ времени область мистеріальныхъ сюжетовъ значительно расширилась: вошло въ обычай драматизировать не только событія Новаго Завѣта, но Ветхаго и житій святыхъ; сообразно этому допускалось больше свободы въ обращеніи съ сюжетами. Авторы литургическихъ мистерій строго держались текста св. писанія и позволяли себѣ только перефразировать его, оттого литургическая мистерія имѣетъ по большей части чисто-эпическій характеръ. Но мало по малу искусство проницается и въ эту заповѣдную область: то тамъ, то здѣсь авторы позволяютъ вставлять въ рѣчи дѣйствующихъ лицъ слова, которые хотя и не находятся въ св. писаніи, но находятся въ соотвѣтствіи съ ихъ традиціоннымъ характеромъ; появляется стремленіе заглянуть въ душу дѣйствующихъ лицъ, отгнѣнить ихъ индивидуальность; еще нѣсколько шаговъ въ этомъ направленіи—и грубые задатки религіозной драмы вырабатываются въ форму болѣе художественную, хотя еще кой-гдѣ носящую на себѣ ясныя слѣды своего первоначальнаго литургическаго происхожденія. Любопытнымъ памятникомъ этой переходной эпохи въ развитіи мистерій можетъ служить, изданная Люзаршемъ, французская мистерія *Адамъ*, относимая издателемъ къ XII в. ³³⁾ Здѣсь мы встрѣчаемся

въ первый разъ съ попыткой художественнаго воссозданія библейскаго разсказа о паденіи человѣка; авторъ нерѣдко позволяетъ себѣ отступать отъ текста св. писанія въ интересахъ художественныхъ; сцена дѣйствія находится уже не въ церкви, а на церковной паперти; только одно изъ дѣйствующихъ лицъ—Богъ—имѣетъ своимъ мѣстопробываніемъ церковь, откуда онъ и выходитъ на сцену и куда удаляется по окончаніи своей роли. Но важнѣе всего то, что съ этого времени мистеріи сбрасываютъ съ себя латинскую одежду и разыгрываются на народномъ языкѣ и только сценическія указанія актерамъ, да латинское пѣніе хора, изрѣдка прерывающее ходъ дѣйствія, напоминаетъ о пережитой ими литургической эпохѣ.

Наконецъ въ третьемъ періодѣ своего развитія (отъ XIV до XVI в.) мистерія окончательно порываетъ всякую связь съ богослуженіемъ. Дѣйствіе ея переносится на площадь, улицу, ярмарку, а завѣдываніе ея постановкой мало по малу переходитъ изъ рукъ духовенства въ руки свѣтскихъ любителей (*Compagnies* во Франціи, *Trading companies* въ Англіи). Оставаясь религіозной по своему сюжету, она тѣмъ не менѣе ежеминутно приносить въ жертву возвышенный интересъ религіознаго назиданія интересамъ чисто мірскаго свойства, примѣняется къ измѣнчивому вкусу разнокалиберной публики ³⁴⁾, допускаетъ комическіе эпизоды и скандальные сцены, и, переживъ самое себя, сначала запрещается правительствами—въ Англіи, какъ остатокъ католическаго суевѣрія, во Франціи, какъ зрѣлище безнравственное,—а впослѣдствіи окончательно вытѣсняется болѣе художественными созданіями свѣтскаго искусства.

Познакомившись въ общихъ чертахъ съ двумя важнѣйшими элементами средневѣковой драмы, ³⁵⁾ посмотримъ теперь какую роль игралъ каждый изъ нихъ въ судьбахъ англійскаго театра.

Отсутствіе историческихъ свидѣтельствъ не позволяетъ намъ съ точностью опредѣлить время возникновенія рели-

гіозной драмы въ Англіи. Должно полагать, что она здѣсь не возникла самостоятельно, а была занесена изъ сосѣдней Франціи въ эпоху норманскаго завоеванія. Сдѣлавшись послѣ гестингской битвы единственнымъ властелиномъ Англіи, Вильгельмъ Завоеватель завелъ дѣятельныя сношенія съ своимъ прежнимъ отечествомъ, постоянно вызывалъ изъ Франціи ученыхъ соотечественниковъ, которымъ поручалъ управление саксонскими монастырями и учреждаемыми при нихъ школами. По всей вѣроятности этимъ-то ученымъ нормандцамъ обязапа Англія введеніемъ религіозной драмы, достигшей въ то время во Франціи значительнаго развитія. По свидѣтельству Матвѣя Парижскаго, уже въ началѣ XII в. въ Донстэплѣ, маленькомъ городкѣ Бедфордшира, была представлена мистерія изъ жизни Св. Екатерины, написанная ученымъ нормандцемъ Жофруа ³⁶); при этомъ лѣтописецъ замѣчаетъ, что пьеса о Св. Екатеринѣ принадлежала къ тому разряду представленій, которыя въ то время (т. е. около половины XIII в.) обыкновенно назывались *мираклями* (...ludum de Sancta Katerina, quem *miracula* vulgariter appellamus, fecit).— О характерѣ же этихъ послѣднихъ мы можемъ получить довольно ясное понятіе изъ свидѣтельства Фиц-Стефена, современника и біографа Томаса Бекета, писавшаго въ концѣ XII в., который въ своемъ описаніи Лондона (*nobilissimae civitatis Lundoniae*), сравнивая этотъ городъ съ Римомъ, говоритъ, что въ Лондонѣ вмѣсто театралныхъ зрѣлищъ и сценическихъ представленій имѣются представленія болѣе благочестиваго характера, въ которыхъ изображаются чудеса святыхъ исповѣдниковъ Христіанства и твердость ихъ въ мученіяхъ ³⁷). Легко догадаться, что представленія, описываемыя Фиц-Стефеномъ суть ничто иное какъ тѣже *miracula*, къ числу которыхъ Матвѣй Парижскій отнесъ и пьесу о Св. Екатеринѣ, а, сопоставляя между собой эти два свидѣтельства, можно прийти къ весьма вѣроятному выводу, что уже въ концѣ XII в. въ Англіи мистеріи изъ жизни святыхъ были наиболѣе популярными изъ всей области церковно-драматическихъ представленій ³⁸).

Нѣмецкій ученый Эбертъ, изслѣдованія котораго въ значительной степени разогнали туманъ, облежавшій первые шаги англійской духовной драмы, приписываетъ это повидимому странное явленіе раннему развитію корпораціонной жизни торговыхъ и ремесленныхъ цеховъ, изъ которыхъ каждый видѣлъ въ томъ или въ другомъ святомъ своего спеціального патрона. День, посвященный памяти этого святого, праздновался корпораціей съ особенной торжественностью; на празднество приглашались депутаты отъ другихъ корпорацій и множество почетныхъ гостей. Важнѣйшую часть торжества составляло богослуженіе или молебствіе въ честь святого, во время котораго сначала прочитывалось, а впослѣдствіи, подъ вліяніемъ литургическихъ мистерій, и разыгрывалось житіе святого, его подвиги, чудеса и страданія. Въ этомъ представленіи, которое по весьма понятной причинѣ, должно было играть на народномъ языкѣ, кромѣ духовенства принимали участіе и сами члены корпораціи ³⁹). Такимъ образомъ, въ силу сложившихся обстоятельствъ, духовенство вынуждено было допустить въ Англіи раньше чѣмъ въ другихъ странахъ, участіе мірянъ въ представленіи мистерій ⁴⁰), что не могло не оказать вліянія на дальнѣйшія судьбы англійской драмы.

Факты ранняго преобладанія представленій изъ жизни святыхъ надъ мистеріями литургическаго характера, которыя хотя и были въ Англіи, но прошли почти незамѣтно для современниковъ и оставили послѣ себя весьма скудное наслѣдство ⁴¹), даетъ намъ ключъ къ пониманію оригинального хода старинной англійской драмы. Въ то время какъ во Франціи и Германіи церковная драма органически развивается изъ драматическихъ элементовъ, заключающихся въ самой литургіи и, постепенно расширяя свое содержаніе, включаетъ въ свой кругъ событія ветхозавѣтной исторіи и богатый матеріалъ средневѣковой легенды и апокрифическихъ сказаній, въ Англіи она съ раннихъ поръ, вслѣдствіе особенностей социальнаго строя страны, разрабатываетъ тотъ родъ духовной

драмы, который наименѣ связанъ съ церковной службой, а именно мистеріи изъ жизни святыхъ; оттого она почти не носитъ на себѣ литургическаго отпечатка, весьма рано освобождается изъ подъ церковной опеки, выходитъ на площадь, улицу, лугъ, и разыгрывается на народномъ языкѣ, привлекая къ себѣ массы воспримчивыхъ зрителей ⁴²). Этотъ рѣшительный шагъ къ сближенію мистерій съ народомъ былъ встрѣченъ сильнымъ неодобреніемъ со стороны религіозныхъ пуристовъ, видѣвшихъ въ этомъ сближеніи профанацію религіи. Въ половинѣ XIII в. англо-нормандскій труверъ Уаддингтонъ сильно порицаетъ духовныхъ за то, что они, вопреки постановленіямъ соборовъ, не стыдятся покрывать свои лица масками и участвовать въ уличныхъ представленіяхъ мистерій, вмѣсто того, чтобы во время богослуженія изображать положеніе Христа во гробъ для возбужденія благочестія вѣрующихъ ⁴³). Мистеріи изъ жизни святыхъ, по мнѣнію Эберта наиболѣе способствовавшія духовной драмѣ освободиться отъ обряда и сдѣлаться до нѣкоторой степени самостоятельнымъ представленіемъ, не долго сохраняли свое преобладающее положеніе. Въ началѣ XIV ст. они въ свою очередь отбѣсняются на задній планъ, такъ называемыми, циклическими (сводными) мистеріями и оставляютъ этимъ послѣднимъ въ наслѣдство свое имя, которое съ этихъ поръ становится общимъ терминомъ для всѣхъ видовъ духовной драмы въ Англіи. Ближайшимъ поводомъ къ возникновенію сводныхъ мистерій было учрежденіе въ 1264 праздника Тѣла Господня (Corpus Christi), впрочемъ окончательно установленнаго только въ началѣ XIV в. (1311 г.). Въ великолѣпной костюмированной процессіи, устраиваемой въ этотъ день духовенствомъ и мірянами, принимали одинаковое участіе всѣ городскія сословія и корпораціи, соперничавшія между собою роскошью своихъ костюмовъ и убранствомъ коней. Благодаря важному значенію этого праздника въ христіанскомъ мірѣ, день его чествованія (первый четвергъ послѣ Троицына дня) сдѣлался не только въ Англіи, но и во всей западной Европѣ, не

исключая и отдаленной Испаніи, самымъ удобнымъ временемъ для представленія мистерій въ назиданіе собравшагося народа. Но само собою разумѣется, что идеѣ такого общехристіанскаго праздника, имѣвшаго цѣлью напомнить всѣмъ вѣрующимъ всякой моментъ искупленія, не соотвѣтствовали представленія изъ жизни святыхъ, имѣвшія до нѣкоторой степени мѣстный и, такъ сказать, спеціальный интересъ,—и вотъ передъ изумленными зрителями, вмѣсто эпизодовъ изъ жизни одного святаго, стала развѣртываться величественная религіозная эпопея челоуѣчества отъ паденія Адама до Воскресенія Христа и отъ Воскресенія Христа до послѣдняго Суда. Эти колоссальныя сводныя мистеріи, представленіе которыхъ иногда продолжалось нѣсколько дней, разнообразіемъ своего содержанія и невиданнымъ дотолѣ великолѣпіемъ постановки совершенно затмили, столь популярныя прежде, *miracula* и открыли собою новый, наиболѣе интересный, періодъ англійской духовной драмы.

Англійская литература обладаетъ тремя большими собраніями сводныхъ мистерій, игранныхъ торговыми и ремесленными корпораціями въ Честерѣ, Ковентри и окрестностяхъ Вэке фильда (*The Towneley Mysteries*, называемыя такъ по имени владѣльца рукописи) въ праздникъ Тѣла Господня и на Троицынъ день. Къ нимъ можно присоединить и сборникъ мистерій на корнвалійскомъ нарѣчій, изданный Норрисомъ ⁴⁴).

Сопоставленіе этихъ цикловъ между собой относительно ихъ древности, состава и драматическихъ достоинствъ не имѣетъ прямаго отношенія къ основной задачѣ нашего труда. Для нашей цѣли достаточно отмѣтить главнѣйшія особенности ихъ художественнаго стиля и привести ихъ въ связь съ дальнѣйшимъ развитіемъ англійской драмы.

Разсматриваемыя съ эстетической точки зрѣнія, англійскія мистеріи, подобно средневѣковой драмѣ вообще, представляютъ собою дѣтство драматическаго творчества: отсутствіе единства дѣйствія и внутренней связи между его частями, отсутствіе правильнаго мотивированія дѣйствія и

умѣнья создавать характеры, суть недостатки, общіе всѣмъ средневѣковымъ мистеріямъ и зависѣвшіе главнымъ образомъ отъ ихъ происхожденія, сюжетовъ, а также и отъ обязательнаго, эпически-религіознаго міросозерцанія ихъ авторовъ. Средніе вѣка не доросли до идеализаціи свободной, отвѣчающей за свои поступки, личности, которая составляетъ первое условіе и, такъ сказать, субстратъ драматическаго творчества. Герой мистеріи не есть личность, обладающая способностью самоопредѣленія, имѣющая возможность сдѣлать свободный выборъ между двумя данными положеніями, а существо безцвѣтное, пассивное, машинально исполняющее невѣдомыя ему предначертанія провидѣнія, движимое впередъ не личной энергіей, а вѣлѣніями высшей силы. Самое мученичество его представляется намъ не актомъ внутренняго религіознаго экстаза, охватившаго все существо человѣка, а извнѣ наложеннымъ долгомъ, къ которому самъ мученикъ относится иногда съ радостью, иногда съ какимъ-то безучастнымъ фатализмомъ. Оттого при всемъ обиліи патетическихкихъ положеній въ мистеріяхъ, мы рѣдко встрѣчаемъ въ нихъ проблескъ истиннаго драматизма. Блестательнымъ исключеніемъ изъ этого общаго правила можетъ служить одна изъ Тоунлейскихихъ (Вэкфильдскихъ) мистерій *Жертвоприношеніе Исаака* (въ подлинникѣ названная просто Abraham), которая и до сихъ поръ поражаетъ читателя своимъ дѣтски-наивнымъ, но глубоко-человѣческимъ паѳосомъ. Изображеніе душевныхъ мукъ отца и трогательной покорности сына принадлежитъ къ лучшимъ перламъ средневѣковой поэзіи. Отсутствіе душевной борьбы, происходящей въ сердцѣ мученика, во многихъ мистеріяхъ, замѣнено подробнымъ—подчасъ возмущающимъ душу—описаніемъ претерпѣваемыхъ имъ физическихкихъ страданій, которымъ средневѣковые драматурги думали вознаградить бѣдность внутренняго содержанія. Отсюда грубый натурализмъ изображенія, доходящій до того что авторъ ни мало не задумывается возмутить нравственное чувство зрителей подробнымъ изображеніемъ мученій св. Варвары ⁴⁵⁾.

Этотъ натурализмъ находилъ свое оправданіе въ томъ рабскомъ отношеніи къ буквѣ св. писанія, отъ котораго не могли вполне отрѣшиться даже даровитѣйшіе изъ средне-вѣковыхъ драматурговъ. Большая часть изъ нихъ были люди духовные, смотрѣвшіе на свое авторство, какъ на дѣло богоугодное и полагавшіе свое высшее достоинство въ томъ, чтобъ ближе держаться боговдохновеннаго источника. Въ своей благочестивой наивности они скорѣе готовы были вывести на сцену Адама и Еву въ ихъ первобытной наготѣ, или заставить св. Анну разрѣшиться отъ бремени въ присутствіи всей публики ⁴⁶⁾, чѣмъ отступить отъ буквы библейскаго или новозавѣтнаго апокрифическаго сказанія. Понятно, что при такомъ рабскомъ отношеніи къ своему матеріалу, искусство не могло дѣлать слишкомъ быстрыхъ успѣховъ; и дальнѣйшее развитіе мистерій есть вмѣстѣ съ тѣмъ и паденіе ихъ первобытнаго строго-религіознаго стиля.

Что же касается собственно до англійскихъ мистерій, то выше было замѣчено, что онѣ сохранили лишь слабое воспоминаніе о когда-то пережитой ими литургической эпохѣ, что они дошли къ намъ уже изъ той поры, когда духовная драма порвала всякую связь съ богослуженіемъ и стремилась сдѣлаться просто театральнымъ представленіемъ. Оттого въ нихъ мы замѣчаемъ въ сравнительно-меньшей степени описанные нами недостатки; за то достоинства ихъ далеко оставляютъ за собой достоинства однородныхъ съ ними произведеній въ Германіи и Франціи. Ульрици находятъ, что въ англійскихъ мистеріяхъ меньше длинныхъ разсужденій, чѣмъ во французскихъ, меньше лирическихъ изліяній, чѣмъ въ нѣмецкихъ; взаимъ этого, у нихъ выступаетъ на первый планъ діалогъ и самое дѣйствіе ⁴⁷⁾. Къ этому нужно прибавить, что въ англійскихъ мистеріяхъ мы замѣчаемъ больше свободы въ обращеніи съ священными сюжетами, больше потребности выводить дѣйствіе изъ внутреннихъ причинъ, видимъ попытки къ созданію цѣльныхъ драматическихъ характеровъ, — словомъ въ нихъ мы можемъ уже найти въ за-

родышѣ тѣ качества, которыя впослѣдствіи прославили англійскую драму и сдѣлали ее оригинальнѣйшимъ созданіемъ человѣческаго духа. ✓

➤ Изучая англійскую драму въ ея самой, невольно приходишь къ заключенію, что отличительная характеристическая черта англійскихъ мистерій есть ихъ глубокая связь съ жизнью народа. Эта связь видна не только въ языкѣ, носящемъ на себѣ слѣды различныхъ мѣстныхъ говоровъ, но и въ народномъ колоритѣ изображенія, доходящемъ до того, что виолеемскіе пастухи (въ честерскомъ циклѣ мистерій) наивно сознаются публикѣ, что они родомъ изъ Ланкашира, а одинъ изъ воиновъ Ирода называетъ своего повелителя королемъ Шотландскимъ. Въ виду еще не улегшихся споровъ о происхожденіи, составѣ и оригинальности англійскихъ мистерій и объ отношеніи ихъ къ французскимъ ⁴⁸⁾, Эбертъ оказалъ существенную услугу наукѣ, подробно изложивъ содержаніе древнѣйшаго—по крайней мѣрѣ по языку—цикла англійскихъ мистерій и отмѣтивъ въ немъ безспорно національныя черты ⁴⁹⁾. Уже со второй мистеріи мы начинаемъ чувствовать подъ ногами англійскую почву. Передъ нами стоитъ Каинъ, нисколько не похожій на библейское олицетвореніе зависти и злобы, а воплотившійся въ скареднаго, бранчиваго іоркширскаго поселянина, раздосадованнаго неурожаями, скотскими падежами и другими невзгодами. Еще сильнѣе народный элементъ выступаетъ въ мистеріи о *Виолеемскихъ Пастухахъ* (*Paginae pastorum*), которая во всѣхъ трехъ собраніяхъ представляетъ собою живо снятую съ натуры картину сельскаго быта Англии въ ту отдаленную эпоху, когда еще не изгладился антагонизмъ между саксонскимъ населеніемъ и побѣдившей его нормандской аристократіей. Въ разобранныхъ Эбертомъ Вэкфильдскихъ мистеріяхъ этому предмету посвящены цѣлыхъ двѣ пьесы. Первая изъ нихъ открывается бесѣдой двухъ пастуховъ, сообщающихъ другъ другу о своихъ несчастіяхъ. Одинъ жалуется, что у него почти все стадо пропало: частью выдохло, частью

раскрадено. Какой-то грустной жалобой звучить рѣчь другаго, утверждающаго, что несчастья народа происходят не столько отъ воровъ и разбойниковъ, сколько отъ притѣсненій сильныхъ и знатныхъ. Приходитъ еще третій пастухъ, и всѣ трое садятся за ужинъ, который—замѣтимъ мимоходомъ—способенъ подорвать довѣріе къ предыдущимъ жалобамъ на судьбу. Видно, что ни падежи, ни тяжелые налоги не разрушили въ конецъ благосостоянія пастуховъ; по крайней мѣрѣ отъ ихъ ужина и теперь не отказался бы даже зажиточный англійскій поселянинъ: тутъ есть и свинина, и пуддингъ съ печенкой, и жареный бычачій хвостъ и наконецъ, неизмѣнная спутница всякаго англійскаго ужина, добрая кружка элю обходитъ поочередно собесѣдниковъ. Веселый пиръ кончается народной пѣсней, къ сожалѣнію не сохранившейся въ рукописи. Пастухи ложатся спать; ночью ихъ будить пѣніе ангела, возвѣщающаго о рожденіи Спасителя. Руководимые звѣздай, они идутъ въ Вилеємъ, поютъ Славу Христу и дарятъ ему различныя игрушки. Вторая мистерія представляетъ уже не сцену только изъ народнаго быта, а маленькую комедію съ завязкой и развязкой, съ правильнымъ ходомъ дѣйствія, мотивируемымъ характерами дѣйствующихъ лицъ. Она начинается также, подобно предыдущей, жалобой пастуховъ на судьбу, причемъ снова выступаютъ на первомъ планѣ притѣсненія поселянъ знатными, выжимавшими изъ нихъ послѣдній грошъ⁵⁰⁾. Видно, что пьеса писана лицомъ, горячо принимавшимъ къ сердцу интересы простаго народа. Къ разговаривающимъ между собой пастухамъ подходитъ нѣкто Макъ, — личность весьма подозрительнаго свойства и слышущая въ околodкѣ овцекрадомъ. Закутанный въ плащъ, съ маской на лицѣ, онъ выдаетъ себя за одного изъ тѣлохранителей короля, но пастухи смекнули въ чемъ дѣло и сорвали съ него маску. Видя, что его узнали, Макъ быстро мѣняется тономъ и начинаетъ жаловаться на плохія обстоятельства, говоритъ, что жена ежегодно даритъ ему по одному, а иногда и по двое ребятъ и т. п. Ему удается возбудить

къ себѣ участіе въ этихъ простыхъ и добрыхъ людяхъ; пастухи приглашаютъ голоднаго Мака отужинать и отдохнуть съ ними. Послѣ ужина—уже не столь роскошнаго какъ въ предыдущей мистеріи—пастухи ложатся спать, но зная, что за человѣкъ ихъ гость, двое изъ нихъ для большей безопасности ложатся по обѣимъ сторонамъ его. Едва успѣли захрапѣть пастухи, какъ Макъ встаетъ, выбираетъ изъ стада самага жирнаго ягненка и преспокойно гонитъ къ себѣ домой. Затѣмъ сцена дѣйствія переносится въ жилище Мака. Не смотря на позднее время, жена Мака сидитъ за своей прялкой. Входящій супругъ отдаетъ ей добычу и приказываетъ какъ можно скорѣе схоронить концы въ воду. Самъ же онъ возвращается къ пастухамъ и ложится на свое прежнее мѣсто. Черезъ нѣсколько времени просыпаются пастухи и начинаютъ будить Мака, но тотъ притворяется крѣпко спящимъ. Насилу могли его растолкать. Проснувшійся Макъ рассказываетъ, будто ему приснилось, что его жена снова угрожаетъ ему прибавленіемъ семейства. Прежде чѣмъ пастухи успѣли замѣтить пропажу, Макъ возвращается домой и вмѣстѣ съ женой придумываютъ слѣдующую штуку: кладутъ ягненка въ колыбель и завертываютъ его въ нѣсколько одѣялъ; жена Мака ложится въ постель, а самъ Макъ качиваетъ люльку и поетъ колыбельную пѣсню. Между тѣмъ пастухи замѣтили пропажу и догадываясь, кто виновникъ ея, направляются цѣлой гурьбой къ жилищу овцекрада. Подходя къ хижинѣ, они слышатъ странные звуки: стоны жены сливаются съ блѣяніемъ ягненка и колыбельной пѣсней Мака. Нѣсколько времени они стоятъ въ недоумѣніи—наконецъ рѣшаются постучаться. „Ради бога тише—говорить имъ Макъ—вѣдь сонъ-то сбился: моя жена родила, и теперь очень плоха“. Пастухи входятъ въ избушку; стоны жены усиливаются; она умоляетъ ихъ не беспокоить ребенка. Смущенные пастухи, замѣтивъ свою ошибку, хотятъ уже уйти съ пустыми руками, но имъ пришло въ голову взглянуть на новорожденнаго и подарить его чѣмънибудь по

обычаю. Не смотря на сильные протесты со стороны Мака и просьбы его жены, одинъ изъ нихъ подходитъ къ колыбели, приподнимаетъ одѣяло—и видитъ голову своего ягненка. Тутъ уже никакія отговорки не помогли Маку; онъ былъ жестоко избитъ озлобленными его коварствомъ пастухами, которые сами такъ устали отъ экзекуціи, что прилегли отдохнуть. Въ это время раздается ангельская пѣснь: *Слава въ Вышнихъ Богу*; пастухи просыпаются, идутъ въ Вифлеемъ и ихъ славословіемъ въ честь родившагося Спасителя оканчивается пьеса.

Мистерія, съ содержаніемъ которой мы познакомили читателей, представляетъ любопытное явленіе въ области средне-вѣковой драмы: въ ней свѣтскій или, лучше сказать, народно-бытовой элементъ совершенно заслоняетъ собою элементъ религіозный. Наплывъ народнаго содержанія едва не разрываетъ традиціонной матеріальной формы и неприкосновенность священнаго сюжета грубо нарушается вторженіемъ чуждыхъ ему началъ. Поклоненіе пастуховъ, которое, по настоящему, должно было бы составлять центральный пунктъ дѣйствія, является эпизодомъ, неловко пришитымъ къ концу пьесы и не имѣющимъ никакого отношенія къ ея главному содержанію. Съ другой стороны эпизодъ о Макѣ на столько самостоятеленъ, что имѣетъ видъ маленькой комедіи изъ народнаго быта съ правильно-развитымъ дѣйствіемъ, мотивируемымъ характерами дѣйствующихъ лицъ, носящихъ на себѣ печать рѣзко очерченной индивидуальности. Объяснять происхожденіе этого фарса изъ тѣхъ же началъ, которымъ обязана своимъ происхожденіемъ духовная драма, было бы, по нашему мнѣнію, большимъ заблужденіемъ. Не говоря уже о радикальной противоположности сюжетовъ и сферъ созерцанія, въ эпизодѣ о Макѣ мы встрѣчаемъ такое тонкое знаніе жизни и человѣческаго сердца, такую способность индивидуализированія характеровъ, которыя мы тщетно стали бы искать въ самыхъ лучшихъ мистеріяхъ. Ясное дѣло, что въ развитіи этого новаго рода драмы, основаннаго на на-

блюденіи надъ жизнью и живомъ сочувствіи къ ея запросамъ, мы должны предположить участіе другаго начала, а именно народно-бытоваго, которое, проявивъ свою творческую дѣятельность въ созданіи цѣлой вереницы народныхъ праздниковъ и обрядовыхъ игръ, обставленныхъ подробностями драматическаго характера, мало по малу перешло къ воспроизведенію сценъ изъ дѣйствительной жизни и народнаго быта. Мы считаемъ не лишнимъ сообщить нѣсколько данныхъ о вторженіи этого начала въ заповѣдную область мистерій.

Еще во времена Григорія Великаго церковь, видя безуспѣшность своей прежней политики насильственнаго искорененія языческихъ праздниковъ и связанныхъ съ ними обрядовыхъ игръ, процессій и т. д. рѣшилась замѣнить ее другою, болѣе разумной, поставившей себѣ цѣлью не искоренять языческія забавы, но давать имъ лучшее направленіе и одновременно съ этимъ дѣйствовать на фантазію новообращенныхъ ослѣпляющимъ благолѣпіемъ богослуженія, торжественнымъ церемоніаломъ церковныхъ процессій и т. п. Такъ какъ нѣсколько разъ въ году языческіе и христіанскіе праздники совпадали между собою ⁽⁵¹⁾, то церковь не только допускала ихъ совмѣстное существованіе, но даже растворяла церковныя двери для языческихъ пѣсень, плясокъ и переодѣваній, хотя въ то же время устраивала и свои церковныя празднества, далеко затмѣвавшія своимъ великолѣпіемъ и торжественностью обстановки языческія обрядовыя игры, и старалась дѣйствовать на эстетическое чувство народа представленіемъ мистерій, въ которыхъ народъ наглядно знакомился съ важнѣйшими событіями евангельской исторіи и житій святыхъ.

Въ средніе вѣка, когда св. писаніе, не переведенное еще на народныя языки, было доступно немногимъ, мистеріи были великимъ орудіемъ христіанской пропаганды, и чтобъ еще болѣе побудить народъ присутствовать при ихъ представленіи, церковь признала посѣщеніе мистерій дѣломъ богоугоднымъ,

за которое она отпускала грѣхи. — Послѣдствія оправдали ожиданія этой столько же мудрой, сколько и гуманной политики. По мѣрѣ распространенія христіанскихъ идей, языческія воспоминанія блѣднѣли въ умахъ народа, первоначальный миѳическій смыслъ праздниковъ и обрядовъ съ каждымъ поколѣніемъ все болѣе и болѣе забывался и они мало по малу замѣнялись христіанскими. Памятникомъ мирнаго торжества христіанскихъ идей служатъ нѣкоторые названія праздниковъ, на которыя были перенесены прежнія языческія имена ⁽⁵²⁾. Но въ первое время терпимость духовенства подала поводъ къ разнымъ безчинствамъ, которыя въ глазахъ невѣжественной толпы могли уронить святость христіанскаго храма и возвышенное значеніе религіозныхъ представленій. Языческій элементъ ворвался въ церковь съ своими пѣснями, плясками и съ оглушающимъ хохотомъ народнаго шута. Такъ какъ народныя симпатіи были на его сторонѣ, то онъ скоро завоевалъ себѣ право участія въ представленіяхъ мистерій. Есть основаніе думать, что нѣкоторые комическія роли (какъ-то дьяволовъ, палачей и т. п.) по преимуществу были исполняемы не клериками, а лицами, вышедшими изъ среды народа. Само духовенство—особенно молодые клерики—заразились веселымъ духомъ язычества; священники и діаконы не только допускали во время праздничнаго богослуженія свѣтское пѣніе, шутки (*risus paschalis*) и пляски, но и сами въ нихъ участвовали. Епископы, аббаты и аббатисы до того пристрастились къ свѣтскому веселью и шутковскимъ выходкамъ скомороховъ, что стали заводить у себя домашнихъ шутовъ ⁵³).

Естественно, что при такомъ отсутствіи благочинія въ самомъ богослуженіи, при обиліи соблазнительныхъ примѣровъ, подаваемыхъ высшимъ духовенствомъ низшему, мистеріи стали по немногу отступать отъ своего первобытнаго типа, допуская въ свою сферу комическіе эпизоды, свѣтскія пѣсни, импровизаціи, и т. п., и тѣмъ вызвали противъ себя сильныя мѣры со стороны папской власти и соборовъ. Въ 1210 г.

папа Иннокентій III, испугавшись того скандальнаго направленія, которое припала въ его время духовная драма, строго запретилъ духовнымъ допускать представленія мистерій въ церквяхъ, а тѣмъ болѣе самимъ въ нихъ участвовать. Это запрещеніе, подтвержденное нѣсколько времени спустя соборами, напр. Трирскимъ въ 1227 г., много содѣйствовало секуляризаціи духовной драмы, потому что, удаливъ мистерію изъ церкви, оно бросило ее въ объятія свѣтскихъ любителей драматическаго искусства, которые съ этихъ поръ (около половины XIII в.), по крайней мѣрѣ въ Англіи, захватываютъ въ свои руки театральную дирекцію и, сблизивъ тѣснѣе мистерію съ народной жизнью, дѣлаютъ изъ нея любимое эстетическое наслажденіе англійскаго народа. Впрочемъ такое сближеніе непременно должно было произойти рано или поздно въ силу естественнаго хода вещей, ибо лишь только мистеріи вышли изъ подъ церковной ферулы и сдѣлались простымъ театральнымъ представленіемъ, (хотя бы имѣвшимъ благочестивую цѣль), авторы ихъ и режиссеры не могли не принимать въ расчетъ потребностей и вкусовъ публики, которая въ Англіи почти исключительно состояла изъ народа, такъ какъ высшія сословія еще въ началѣ XIV в. говорили по французски и пренебрегали англійскимъ языкомъ. Чтобы удовлетворить потребностямъ такой публики, искавшей въ представленіяхъ мистерій не только назиданія, но и развлеченія, авторы мистерій не задумывались вставлять въ свои произведенія цѣлыя сцены изъ народнаго быта въ родѣ тѣхъ святочныхъ фарсовъ, которые—какъ мы видѣли въ началѣ этой главы—составляли въ Англіи необходимую приправу всякаго праздничнаго веселья. Въ XIV ст. когда сводныя мистеріи сдѣлались преобладающимъ и, такъ сказать, характеристическимъ видомъ англійской духовной драмы, составители ихъ охотно допускали въ свои колоссальныя циклы пьесы съ народно-бытовыми эпизодами, зная какое пристрастіе имѣлъ къ нимъ народъ. Вотъ какимъ образомъ мы объясняемъ себѣ повидимому странное вторженіе народнаго фарса въ рамку

священнаго сюжета въ изложенной нами вэкфильдской мистеріи. Но кромѣ естественнаго въ каждомъ авторѣ желанія понравиться публикѣ, въ сочинителѣ вэкфильдскихъ мистерій замѣтно вообще глубокое сочувствіе народу и его бѣдствіямъ, придающее всему этому циклу демократическую окраску. Онъ пользуется всякимъ случаемъ, чтобы задѣть ненавистную аристократію и предать позору всѣхъ тѣхъ лицъ, отъ которыхъ почему бы то нибыло приходилось жутко народу. Въ этомъ отношеніи въ разсматриваемомъ нами собраніи заслуживаетъ особеннаго вниманія мистерія о *Страшномъ Судѣ* (Judicium), гдѣ на величественной канвѣ евангельскаго разсказа вытканы національные узоры, освѣщенные свѣтомъ чисто-народнаго англійскаго юмора. Жертвами его становятся прежде всего великосвѣтскіе щеголи въ своихъ роскошныхъ, вышитыхъ золотомъ, костюмахъ и знатныя дамы въ своихъ высокихъ, фантастически поднятыхъ вверхъ и расходящихся сзади головныхъ уборахъ, которые, по замѣчанію остроумнаго дьявола Tutivillus'a, поразительно напоминаютъ рога у коровъ ⁵⁴); не забыты также исконные притѣснители народа въ среднѣйшій вѣкъ — ростовщикъ, мельникъ и продащица элю; всѣ они идутъ въ адъ, сопровождаемые радостными восклицаніями чертей и хохотомъ зрителей.

Изъ сказаннаго ясно, что вторженіе народно-бытоваго элемента въ англійскія мистеріи должно было сказаться нѣкоторыми измѣненіями въ ихъ художественной композиціи. Во первыхъ—вмѣстѣ съ нимъ проникло въ духовную драму начало индивидуальнаго творчества. Прежде въ мистеріяхъ не было видно личности автора; въ нихъ, какъ въ эпосѣ, авторская личность исчезала за своимъ сюжетомъ; теперь она назойливо бросается въ глаза зрителю съ своими рѣзко опредѣленными симпатіями и антипатіями, правда относящимися пока къ личностямъ вводнымъ, второстепеннымъ, но какъ бы дающими предчувствовать что уже недалеко то время, когда она подчинитъ своему драматическому суду всѣ личности и всѣ положенія. Во вторыхъ—знакомству съ народно-бытовымъ элементомъ англійская

2)

мистерія обязана расширеніемъ своего содержанія, своей популярности и улучшеніемъ своихъ художественныхъ приемовъ. Введеніе въ мистеріи эпизодовъ изъ частной жизни, гдѣ дѣйствіе вращается въ сферѣ человѣческой свободы, повело къ наблюденію надъ дѣйствительностью, къ изученію характеровъ во всей ихъ индивидуальности. Лучшіе характеры англійскихъ мистерій суть плоды наблюденія надъ народнымъ бытомъ и жизнью (Канизъ, Ной и его жена, Макъ и др.). Наконецъ, въ третьихъ — неизмѣнный спутникъ народно-бытового начала комическій элементъ нигдѣ не завоевалъ себѣ такого преобладающаго положенія, какъ въ англійскихъ мистеріяхъ. За исключеніемъ первыхъ тридцати пьесъ ковентрійскаго цикла, носящихъ на себѣ несомнѣнные слѣды стариннаго церковнаго стиля, въ рѣдкой мистеріи не попадаются комическіе эпизоды, очевидно рассчитанные на громко заявляемыя потребности публики. Въ Германіи и Франціи наклонность публики къ забавному съ избыткомъ удовлетворялась буффонадами чертей (Teufelsspiel, Diablerie), постоянно находившимися на глазахъ у зрителей; въ Англіи, вслѣдствіе особаго устройства сцены, дьяволъ являлся въ рѣдкихъ случаяхъ, только для искушенія или наказанія грѣшника; оттого рѣчи его производили скорѣе ужащающее, нежели забавное впечатлѣніе; за то сумма требуемаго публикой комизма была раздѣлена между многими лицами. Въмѣсто буффонадъ дьяволовъ, вошедшихъ въ обычай въ Германіи и Франціи, мы встрѣчаемъ въ англійскихъ мистеріяхъ цѣльные комическіе характеры и самостоятельныя комическія сцены изъ народнаго быта. Отсюда ведетъ свое начало то пресловутое смѣшеніе высоко-патетическаго съ грубо-комическимъ, въ которомъ романтическая критика видѣла какую-то особую, оригинальную черту шекспировскаго творчества. Такимъ образомъ не подлежитъ сомнѣнію, что англійская мистерія обязана народно-бытовому элементу многими оригинальными чертами, и если бы она неуклонно держалась того реальнаго направленія, слѣды котораго отмѣчены нами въ вэкфильдскомъ циклѣ, то

со временемъ посредствомъ обогащенія своего содержанія новыми наблюденіями надъ развивающеюся жизнью, новыми типами и сценами, она могла бы положить основныя свѣтскому театру въ Англіи. Но этого не случилось, потому что по природѣ своей мистерія была мало способна идти объ руку съ жизнью; народно-бытовое начало въ большей части случаевъ играло въ мистеріяхъ второстепенную роль; оно было контрабандой, неизбѣжной уступкой требованіямъ публики, а не составляло существеннаго элемента ихъ содержанія. Общій планъ циклической мистеріи мало измѣнился оттого, что составители ихъ вставили туда эпизодическія сцены изъ народного быта. При всемъ своемъ, бесспорно благотворномъ, вліяніи на духовную драму въ Англіи, народно-бытовое начало было безсильно измѣнить основныя черты ея характера. Мистерія выдержала напоръ народныхъ началъ и уцѣлѣла, потому что удовлетворяла міросозерцанію средневѣковаго человѣка, отвѣчала уровню его образованности и эстетическихъ требованій. Ея святые герои, лишеныя инициативы и самоопредѣленія, были какъ разъ подъ стать людямъ, полагавшимъ высшую мудрость въ подчиненіи своего разума авторитету церкви и считавшимъ добродѣтелью принесеніе своей самостоятельности въ жертву идеѣ рыцарскаго обѣта, вассальнаго долга и т. п. Человѣкъ, противопоставляющій силу своего внутренняго убѣжденія авторитету церкви или гнету общепризнанныхъ соціальныхъ отношеній и погибающій въ неравной борьбѣ, — возбудилъ бы въ то время мало участія къ себѣ; большинство сочло бы его еретикомъ или безумцемъ. Апоеозъ человѣческой личности въ борьбѣ ея съ жизнью, уразумѣніе трагическаго смысла этой борьбы, есть удѣлъ новаго времени. Конечно и въ средніе вѣка бывали случаи столкновенія между страстью и долгомъ, личнымъ чувствомъ и требованіями общественной морали, но при ничтожномъ значеніи, которое придавалось тогда человѣческой личности, едва ли кто счелъ бы ея героизмъ достойнымъ драматическаго воспроизведенія. Слѣдовательно за-

мѣна религиозныхъ сюжетовъ мистеріи свѣтскими и ея божественныхъ героев—героями, принадлежащими къ породѣ простыхъ смертныхъ, была немислима въ средніе вѣка. Народная жизнь не могла дать мистеріямъ того, чего еще не выработала сама; въ силу этого и кругъ вліянія народно-бытового начала на англійскую духовную драму не могъ быть очень обширенъ. Оно вліяло на мистерію преимущественно съ той стороны, которою сами мистеріи наименѣе дорожили, такъ какъ она не имѣла ничего общаго съ ихъ идеальнымъ содержаніемъ. Тѣмъ не менѣе это вліяніе оставило свой слѣдъ въ исторіи англійской драмы; народно-бытовые эпизоды вѣкфильдскихъ мистерій, представляя собой художественно-исполненныя картинки изъ народнаго быта, свидѣтельствующія о быстромъ развитіи драматическаго искусства въ Англіи изъ народныхъ началъ, служатъ въ тоже время связующимъ звеномъ между обрядовой драмой и интерлюдіями Гейвуда и своимъ реальнымъ направленіемъ какъ бы предсказываютъ тотъ путь, по которому впослѣдствіи пошла англійская драма.

Въ дополненіе къ предложенной нами характеристикѣ англійскихъ мистерій, скажемъ нѣсколько словъ объ ихъ сценической постановкѣ.

Расходныя книги города Ковентри, извлеченіе изъ которыхъ часто приводятся Шарномъ въ его любопытномъ сочиненіи о ковентрійскихъ мистеріяхъ ⁵⁵⁾, даютъ намъ возможность составить себѣ довольно ясное понятіе о сценической постановкѣ англійскихъ мистерій въ XV в., когда театральная дирекція окончательно перешла изъ рукъ духовенства въ руки свѣтскихъ любителей драматическаго искусства, избранныхъ изъ среды городскихъ обществъ и корпорацій. Сценой дѣйствія въ ту эпоху служилъ поставленный на колеса балаганъ (pageant, именемъ котораго иногда называлось и самое представленіе). Онъ состоялъ изъ двухъ отдѣленій: нижнее замѣняло уборную для актеровъ и было завѣшено отъ глазъ публики холщевыми занавѣсками; верхнее

же составляло въ собственномъ смыслѣ сцену. Когда по условіямъ пьесы нужно было перенести сцену дѣйствія изъ одной страны въ другую, то рядомъ съ первымъ балаганомъ ставился другой, и въ него переходили актеры. Кромѣ того между балаганомъ и зрителями находилась еще маленькая площадка, которая тоже принадлежала сценѣ. Сюда напр. въѣзжали на рѣзвыхъ коняхъ цари, пришедшіе поклониться младенцу Іисусу; отсюда они вели переговоры съ Иродомъ и т. д. Архидіаконъ Роджерсъ, бывшій самъ очевидцемъ представленія мистерій въ Честерѣ въ 1594 г. рассказываетъ, что 24 пьесы, составляющія честерскій циклъ мистерій, были распредѣлены между такимъ же количествомъ ремесленныхъ цеховъ. Представленія начались въ понедѣльникъ послѣ Троицына дня и окончились въ среду. Первая мистерія (вѣроятно Паденіе Люцифера) была послѣдовательно представлена сначала передъ вратами аббатства, потомъ передъ домомъ Лорда-мэра; отсюда колесница съ актерами покатила къ другимъ заранѣе назначеннымъ пунктамъ города, гдѣ уже давно ее ждали толпы горожанъ и окрестнаго люда, собравшіеся взглянуть на представленіе. Вслѣдъ за первой колесницей подѣвжала другая съ слѣдующей мистеріей, которая была представлена тѣмъ же порядкомъ и т. д. такъ что представленія происходили одновременно въ различныхъ частяхъ города и оканчивались тогда, когда каждая изъ подвижныхъ сценъ объѣхала всѣ назначенные ей пункты ⁵⁷). При распредѣленіи пьесъ по цехамъ обращалось вниманіе на связь сценической постановки пьесы съ спеціальностью цеха. Такъ напр. заботы по представленію мистеріи о *Всемирномъ Потопѣ* были раздѣлены между плотниками, которые тутъ же на глазахъ у зрителей строили Ноевъ ковчегъ и лодочниками; *Бракъ въ Канѣ Галилейской* постоянно разыгрывался корпораціей виноторговцевъ; представленіе мистеріи о *Трехъ Царяхъ*, которые появлялись передъ зрителями въ золотыхъ коронахъ на головахъ, возлагалось обыкновенно на золотыхъ дѣлъ мастеровъ и т. д. Когда такимъ образомъ

весь цыклъ мистерій, назначенныхъ къ представленію, былъ распредѣленъ между различными цехами, каждый цехъ выбиралъ изъ среды себя или приглашалъ изъ другого цеха опытнаго режиссера, который выбиралъ актеровъ и любителей, заботился о костюмахъ, присутствовалъ на репетиціяхъ. Актеры получали плату смотря по величинѣ исполняемой ими роли, при чемъ не обращалось никакого вниманія на художественность исполненія. Впрочемъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ специализированье ролей было доведено до послѣдней степени: цехъ нерѣдко нанималъ особаго артиста, чтобы трижды прокричать пѣтухомъ или причесать дьявола по страшнѣе. Кромѣ платы актерамъ за труды, цехъ обязывался содержать на свой счетъ приглашенныхъ имъ актеровъ во все время представленія мистерій. Расходныя книги городскихъ обществъ свидѣлствуютъ, что житье актерамъ было привольное и что граждане Ковентри не скупились на угощеніе. Въ дни представленій, когда, разукрашенная флагами, театральная колесница, торжественно катилась отъ одного пункта города до другаго, актеры останавливались чуть не у каждой таверны и пили на счетъ тароватыхъ горожанъ; по этому поводу въ расходныхъ книгахъ мы поминутно встречаемъ лаконическія отмѣтки: выпито актерами въ антрактѣ на столько-то. Нѣкоторыя изъ этихъ отмѣтокъ своей комической несоразмѣрностью между потребленнымъ громаднымъ количествомъ элю и гомеопатической дозой хлѣба, напоминаютъ знаменитый трактирный счетъ, вытасченный Пойнсомъ изъ кармана спящаго Фольстафа. Костюмъ актеровъ составлялъ предметъ особой заботливости каждаго цеха. По мнѣнію Эберта, костюмъ нѣкоторыхъ лицъ былъ традиціонный; онъ разъ навсегда былъ усвоенъ той или другой роли и никогда не мѣнялся. Одежда І. Христа постоянно состояла изъ бѣлаго камзола изъ овечьей кожи, покрытаго позолотой и разными символическими изображеніями; голова его въ парикѣ изъ волосъ золотистаго цвѣта напоминала скульптурныя изображенія Спасителя въ средневѣковыхъ храмахъ. На

плечи Пилата была наброшена зеленая мантия, изъ подъ которой видѣлся богатый камзолъ. Анна и Каиафа были постоянно въ епископскомъ облаченіи. Въ костюмѣ дьявола замѣтно меньше традиціи; иногда его наряжали въ полотняный камзолъ, покрытый волосами и перьями, иногда въ кожаную разрисованную куртку. Впрочемъ въ обоихъ случаяхъ онъ былъ съ рогами, хвостомъ и раздвоенными копытами. О женскихъ костюмахъ извѣстно гораздо меньше. Мы знаемъ только, что три Маріи имѣли на головахъ короны и что платье для жены Пилата бралось на прокатъ, вѣроятно, у одной изъ первыхъ щеголихъ въ городѣ ⁵⁸). Хотя о декораціяхъ въ современномъ значеніи этого слова не могло быть и помину въ подвижной балаганной сценѣ XV в., однако грубыя попытки на декоративное искусство составляютъ одну изъ обычныхъ статей расхода. Особенное вниманіе было обращено на разрисовку челюстей ада (Hellmouth), имѣвшихъ дѣйствительно видъ исполинскихъ челюстей дракона; посредствомъ особаго механизма, приводимаго въ движеніе двумя людьми, онѣ могли раскрываться и закрываться, выбрасывать дламя и т. п.

Около половины XV в. когда мистеріи, достигнувъ большой популярности, тщетно стремились сохранить въ чистотѣ свой прежній возвышенный стиль и въ то же время удовлетворить возрастающему интересу публики къ реальному изображенію жизни, сталъ входить въ моду, первоначально въ высшихъ слояхъ общества—новый рядъ сценическихъ представлений, извѣстный впрочемъ гораздо раньше, но въ это время достигающій значительнаго развитія,—мы разумѣемъ аллегорическія пьесы нравственнаго содержанія, извѣстныя подъ именемъ Моралей или Моралитѣ (Moralités, Moral Plays). Вкусъ къ аллегорическому, желаніе во что бы то ни стало отыскать за буквальнымъ смысломъ слова еще какой-то особенный, таинственный смыслъ, составляетъ отличительную черту первыхъ толкователей св. Писанія—Оригена, Августина и др.; соотвѣтственно этому и стремленіе къ олицетворенію

отвлеченныхъ понятій проявляется весьма рано въ средне-вѣковой литературѣ. Въ поэмѣ Аврелія Клеменса, относящейся къ концу IV в. мы встрѣчаемся уже съ шестью добродѣтелями и шестью пороками, которые въ звучныхъ латинскихъ гекзаметрахъ препираются между собой за право господства надъ сердцами людей ⁵⁹). Любопытнымъ образомъ подобной аллегоріи можетъ служить обрядовый споръ лѣта съ зимой, упоминаемый въ VI в. римскимъ историкомъ Кассіодоромъ. Можно было бы представить не мало примѣровъ, какъ въ послѣдующіе вѣка аллегорія мало по малу прокладываетъ себѣ дорогу и въ школьные диспуты, и въ проповѣди и въ драму. Въ одной древней латинской мистеріи, относящейся къ концу XII в. ⁶⁰) въ числѣ дѣйствующихъ лицъ мы встрѣчаемъ нѣсколько аллегорическихъ фигуръ. Христіанская церковь является въ видѣ царственной особы съ короной на головѣ, имѣя по одну сторону себя Милосердіе съ оливковой вѣтвью въ рукѣ, символомъ мира, а по другую — Правосудіе; съ мечемъ въ одной рукѣ и вѣсами въ другой. Во второй половинѣ пьесы является на сцену антихристъ въ панцырѣ, сопровождаемый своими вѣрными прислѣзниками — Лицемеріемъ и Ересью. Къ тому же времени относится цѣлая драма аллегорическаго содержанія, написанная англо-нормандскимъ труверомъ Германомъ на текстъ 84 псалма Давидова: Милость и Истина сръѣтостеса, Правда и Миръ облобызастеса и т. д. Въ ней дѣйствуютъ четыре добродѣтели: Истина, Правосудіе, Милосердіе и Миръ, олицетворенныя поэтомъ въ образѣ четырехъ сестеръ. Послѣ грѣхопаденія Адама онѣ приходятъ къ Престолу Предвѣчнаго Судіи. Истина и Правосудіе говорятъ противъ виновнаго; Милосердіе и Миръ защищаютъ его и просятъ Бога объ его помилованіи. Споръ ихъ разрѣшается общаніемъ Бога послать въ міръ искупителя, который принесетъ себя въ жертву за грѣхи людей, и тѣмъ удовлетворить требаваніямъ божественнаго правосудія ⁶¹). Пьеса, содержаніе которой сейчасъ разсказано нами, по формѣ своей и содержанію, принадле-

*

жить къ тому многочисленному разряду аллегорическихъ произведеній, который былъ извѣстенъ въ пїитиѣхъ труверовъ подъ именемъ Débats и Disputoisons⁶²⁾; духовный же ея характеръ объясняется тѣмъ, что она была написана по заказу кенильвортскаго пріора, и труверъ Германъ можетъ быть названъ изобрѣтателемъ моралитѣ развѣ въ томъ смыслѣ, что онъ—сколько извѣстно—первый придалъ религіозной аллегоріи драматическую форму популярныхъ въ то время Disputoisons. Поэтому мы думаемъ, что выводить во что бы то ни стало моралитѣ изъ духовной драмы, какъ это дѣлаютъ Колльеръ и нѣкоторые другіе ученые, едва-ли основательно⁶³⁾. Моралитѣ—какъ вѣрно замѣтилъ Эбертъ—суть ничто иное какъ переложенныя въ драматическую форму эпическія аллегоріи, столь любимыя средневѣковыми поэтами⁶⁴⁾, и если въ послѣдствіи они усвоили себѣ форму мистерій, то это случилось потому, что въ XV в., когда вслѣдствіе усилившагося въ литературѣ вкуса къ аллегорическому, моралитѣ стали входить въ моду,—мистеріи были единственнымъ драматическимъ представленіемъ съ хорошо организованной формой и окрѣпшими сценическими преданіями. Моралитѣ должны были подчиниться мистеріямъ въ силу ихъ историческаго старшинства и относительнаго сценическаго превосходства, но усвоивъ себѣ внѣшнюю форму мистерій, заимствовавъ у нихъ нѣкоторые популярные типы (напр. Бога, ангела, дьявола и т. п.) и драматическіе приемы (напр. обычную манеру окончанія пьесы славословіемъ и т. п.), моралитѣ тѣмъ не менѣе сумѣли сохранить свою самостоятельность и слить аллегорическій характеръ своего содержанія съ практически-жизненнымъ направленіемъ, въ которомъ лежали точки соприкосновенія моралитѣ съ окружающей дѣйствительностью и реальными задачами жизни. Это обстоятельство имѣло громадное вліяніе на ихъ дальнѣйшую судьбу, по крайней мѣрѣ въ Англіи, потому что сблизило ихъ съ областью народно-бытовой драматургіи, съ міромъ интерлюдій и народныхъ фарсовъ, который не замедлилъ оказать дѣйствіе на

моралитѣ своими яркими изображеніями жизни, своими живыми, какъ бы выхваченными изъ дѣйствительности, типами и въ особенности своимъ сатирическимъ направленіемъ.

Такимъ образомъ въ исторіи моралитѣ мы различаемъ два последовательныхъ періода развитія: первый древнѣйшій, когда моралитѣ находятся подѣ вліяніемъ мистерій, и второй, позднѣйшій, когда онѣ разрываютъ связь съ религіей и теологической моралью и подѣ вліяніемъ народно-бытового элемента постепенно отрѣшаются отъ своего символическаго характера, сбрасываютъ съ себя балластъ аллегорій и преобразовываются въ простое театральное представленіе, имѣющее своею главною цѣлью реальное изображеніе жизни.

Скажемъ же нѣсколько словъ о каждомъ изъ этихъ періодовъ.

Чтобы познакомиться съ моралитѣ въ первомъ періодѣ ея развитія, мы изложимъ содержаніе одной изъ древнѣйшихъ англійскихъ моралитѣ *The Castle of Perseverance* ⁶⁵). Предварительно замѣтимъ, что символическое представленіе души человѣка въ борьбѣ съ страстями въ видѣ замка, осажденнаго семью смертными грѣхами, принадлежитъ къ числу любимѣйшихъ аллегорій среднихъ вѣковъ. Эпическимъ прототипомъ ихъ можетъ служить аллегорическая повѣсть *Le Songe du Castel* ⁶⁶), идея которой легла въ основу разбираемой нами моралитѣ.

Пьеса открывается разговоромъ трехъ аллегорическихъ фигуръ: Вселенной, Плоти и Дьявола (*Mundus, Caro and Belial*), похваляющихся своей властью надъ людьми. Затѣмъ появляется на сценѣ только что родившееся Человѣчество (*Humanum Genus*) въ сопровожденіи двухъ ангеловъ—добраго и злаго, изъ которыхъ каждый хочетъ руководить имъ на жизненномъ пути. Подумавши немного, неопытное Человѣчество ~~б~~ождаетъ руку дьяволу, и звукъ трубъ возвѣщаетъ о побѣдѣ злаго начала. Дьяволъ ведетъ своего воспитанника въ міръ и сдаетъ его на руки двумъ изъ самыхъ преданныхъ своихъ пособниковъ—Сладострастію и Глупости, а тѣ уже, въ

свою очередь, знакомятъ его со всѣми смертными грѣхами. Изъ нихъ Роскошь, олицетворенная въ видѣ молодой и прекрасной женщины, становится его любовницей. Между тѣмъ добрый ангелъ сильно кручинится о погибающемъ Человѣчествѣ и подсылаетъ къ нему Исповѣдь, но видно пребываніе въ обществѣ смертныхъ грѣховъ до того пришлось по вкусу Человѣчеству, что оно забыло и думать о возвращеніи на путь истинный. Исповѣдь уходитъ ни съ чѣмъ, а избалованный представитель человѣческаго рода кричитъ ей вслѣдъ, что она пришла слишкомъ рано, что страстная пятница еще далеко и т. п. Наконецъ съ помощью Раскаянія доброму ангелу удастся вырвать Человѣчество изъ власти смертныхъ грѣховъ и для большей безопасности заключить его въ Замокъ Постоянства (The Castle of Perseverance), гдѣ охраной ему будутъ семь главныхъ добродѣтелей. Но дьяволъ по опыту знаетъ свою власть надъ человѣчествомъ и, нисколько не унывая, начинаетъ съ помощью своихъ друзей и союзниковъ правильную осаду крѣпости. Должно полагать, что эта осада продолжалась довольно долго, ибо Человѣчество успѣло посѣдѣть въ это время. Старанія дьявола на этотъ разъ оказались безуспѣшными; онъ и его союзники были отбиты на всѣхъ пунктахъ и принуждены были отступить въ безпорядкѣ. Въ особенности они пострадали отъ колючихъ розъ, которыми въ нихъ бросали со стѣнъ замка Милосердіе и Терпѣніе. Видя, что силой ничего не подѣлаешь, дьяволъ пускается на хитрость и подсылаетъ къ Человѣчеству любимую спутницу старости—Скупость. Дѣйствительно ей удастся склонить Человѣчество бѣжать изъ замка, и одна изъ добродѣтелей извиняется передъ публикой за себя и своихъ сестеръ въ томъ, что онѣ прозѣвали. Впрочемъ Человѣчеству не долго пришлось пожить въ обществѣ Скупости; дни его уже сочтены,—и вотъ являются Смерть и Душа, чтобы положить конецъ его существованію. Человѣчество умираетъ; Дьяволъ взваливаетъ его себѣ на плечи и съ торжествомъ несетъ въ адъ. Затѣмъ сцена дѣйствія переносится на небо

и въ совѣтъ высшихъ силъ происходитъ обычный споръ объ участи покойника. За него говорятъ Милосердіе и Миръ; противъ него—Правосудіе и Истина. Богъ склоняется на сторону первыхъ, и велитъ извлечь душу Человѣчества изъ ада. Пьеса оканчивается поучительнымъ монологомъ Бога къ людямъ, въ заключеніе котораго Богъ поетъ самому себѣ: *Te Deum laudamus* ⁶⁷⁾.

Кажется ничто такъ не чуждо духу драматическаго творчества, какъ область аллегорій и абстрактныхъ понятій, повидимому исключающая вмѣстѣ съ индивидуальнымъ элементомъ и всякое наблюденіе надъ жизнью и людьми. Рассматриваемая съ эстетической точки зрѣнія, моралитѣ настолько ниже мистерій, на сколько вообще абстрактное въ сферѣ искусства ниже конкретнаго; въ одномъ отношеніи моралитѣ представляютъ несомнѣнный шагъ впередъ: онѣ гораздо подвижнѣе мистерій, въ нихъ лежитъ возможность развитія, ибо ихъ дѣйствіе вращается не въ заколдованной сферѣ религіи, гдѣ все заранѣе предопредѣлено свыше, но въ кругу человѣческихъ интересовъ. Добрые инстинкты и дурныя страсти, добродѣтели и пороки, выводимые въ моралитѣ не смотря на свою абстрактность, были ближе къ зрителямъ, нежели идеальные образы Ветхаго и Новаго завѣта, потому что эти добродѣтели и пороки ежедневно играли роль въ ихъ обыденной жизни, были мотивами ихъ собственныхъ дѣйствій. Сочинитель мистерій былъ скованъ возвышеннымъ значеніемъ своего сюжета; ему не только дано было напередъ содержаніе пьесы и всѣ ея главныя положенія, но даже отчасти и самыя рѣчи дѣйствующихъ лицъ; и если онъ иногда, въ угоду желающей повеселиться публикѣ, позволялъ себѣ оживлять монотонный характеръ сюжета вставкой сценъ изъ народнаго быта или комическимъ освѣщеніемъ нѣкоторыхъ характеровъ (напр. Ноя, Юсифа и др.), то эти *licentia poetica* играли роль вставокъ и эпизодовъ и не имѣли никакого вліянія на ходъ дѣйствія. Совершенно въ другомъ положеніи находился сочинитель моралитѣ: онъ черпалъ содержаніе своихъ пьесъ

изъ свѣтскихъ источниковъ—изъ сборниковъ средневѣковыхъ повѣстей, извѣстныхъ подъ именемъ *Gesta Romanorum*, *Legenda Aurea* и др. или же изъ *Disputoisons* труверовъ, гдѣ аллегорическая драма является въ зачаточной формѣ діалога между двумя отвлеченными понятіями. Это былъ матеріалъ житейскій, къ которому можно было относиться свободно, извлекая изъ него нравственныя истины и поученія на пользу людямъ. Оттого, не смотря на свою символическую форму, моралитѣ постоянно имѣютъ въ виду человѣческую жизнь и ея разнообразныя отношенія. Эта характеристическая черта моралитѣ выступаетъ уже довольно ярко въ пьесѣ, содержаніе которой сейчасъ изложено нами. Съ перваго взгляда кажется, что *Родъ Человѣческій* (*Humanum Genus*) есть лицо пассивное, попеременно добывая то темныхъ, то свѣтлыхъ силъ, борющихся между собою за право обладанія имъ, но, если всмотрѣться глубже, нельзя не замѣтить, что идея моралитѣ осуществляется на почвѣ свободы и самоопредѣленіе человѣческой личности. Судьба человѣчества рѣшается его собственнымъ свободнымъ выборомъ. Въ юности оно само отдается во власть злаго начала и кружится въ вихрѣ наслажденій, но когда улеглись страсти, пробудилось сознаніе даромъ потраченной жизни, громче заговорила Совѣсть—и Раскаяніе приводитъ его на путь истинный. Долгое время оно борется противъ новыхъ искушеній, но съ наступленіемъ старости энергія души слабѣетъ, и имъ уже овладѣваетъ не страсть, не жгучая жажда наслажденій, а гадкая старческая страстишка—Скупость, отъ которой его избавляетъ только смерть. Исключивъ изъ нашей пьесы эпилогъ въ религіозномъ смыслѣ, заимствованный у Германа или Лангтона, и славословіе Богу, навѣянное мистеріями, мы получимъ глубоко-поучительную, полную психологическаго интереса, внутреннюю драму, ежедневно разыгрывающуюся и теперь въ средѣ человѣчества. Авторъ ставитъ своего абстрактнаго героя въ различныя положенія, чтобъ выказать со всѣхъ сторонъ его шаткій, колеблющійся характеръ, и если долговременное пре-

бываніе въ сферѣ отвлеченныхъ обобщеній, не позволяетъ автору сразу возвыситься до созданія живыхъ личностей, во всякомъ случаѣ для его творчества возможенъ поворотъ къ реальному, не закрыть путь къ наблюденію надъ жизнью.

Дѣйствительно, не прошло и нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ послѣ того какъ моралитѣ стали входить въ моду, какъ мы уже замѣчаемъ въ нихъ желаніе воспользоваться своимъ положеніемъ, видимъ рѣшительную наклонность къ реальному, проявляющуюся въ намекахъ на современные событія, въ нападкахъ на существующіе обычаи, моды, пороки и т. п. ⁶⁸⁾. Жизнь входитъ въ нихъ всѣми порами и вмѣстѣ съ нею вторгаются живые носители современности, любимые народные типы шута, плута-трактирщика и пр. Въ изданной около 1504 пьесѣ Скелтона „*The Nigramansir*“, которую можно считать представительницей второй фазы развитія моралитѣ, въ числѣ аллегорическихъ фигуръ встрѣчаются два живыхъ лица—Вызыватель духовъ и Публичнаго Нотаріуса, который здѣсь состоитъ въ должности секретаря у дьявола ⁶⁹⁾. Въ пьесѣ *Гикъ Скорнеръ*, напечатанной нѣсколькими годами позднѣе, реально-сатирическое направленіе выступаетъ еще ярче; здѣсь аллегорія служитъ только рамой, въ которую вставлена непривлекательная картина дикой распущенности нравовъ высшаго англійскаго общества въ первые годы царствованія Генриха VIII. „Въ самомъ дѣлѣ—говоритъ глубокій знатокъ старинной англійской литературы, Епископъ Перси—авторъ повидимому такъ мало заботится объ аллегоріи, что стоитъ только подмѣнить имена дѣйствующихъ лицъ,—и мы будемъ имѣть передъ собой реальные характеры и живыя картины нравовъ ⁷⁰⁾“. Вѣроятно, благодаря правдѣ своихъ изображеній, пьеса эта пользовалась такой популярностью, что имя ея героя сдѣлалось нарицательнымъ, и въ концѣ XVI в. Томасъ Нашъ, сатирикъ современный Шекспиру, употребилъ выраженіе: „шутки Гика Скорнера“ (*Hick Scorner's jests*) для изображенія легкомысленнаго издѣвательства надъ священными предметами ⁷¹⁾.

Преслѣдуя свои сатирическія цѣли, моралитѣ непремѣнно должны были столкнуться съ интерлюдіями и народными фарсами, достигшими высокаго художественнаго совершенства подъ рукою гениальнаго Гейвуда.

Хотя слово *Интерлюдія* (Interlude) есть буквальный переводъ французскаго *Entremet*, но значеніе его совершенно иное. Во Франціи названіе *Entremets* было усвоено за нѣмыми сценами и живыми картинами библейскаго, аллегорическаго или историческаго содержанія, которыя съ XIV в. составляютъ во Франціи необходимую принадлежность придворныхъ торжествъ. При въѣздѣ королей, ихъ невѣстъ и вообще царствующихъ особъ въ Парижъ, на улицахъ и площадяхъ, лежавшихъ на пути торжественнаго кортежа, воздвигались платформы, съ которыхъ аллегорическія фигуры привѣтствовали царственныхъ гостей жестами и иногда краткими рѣчами. Въ Англіи такія встрѣчи съ маскарадными процессіями, живыми картинами и привѣтственными стихами назывались *Mumtyngs*, *Dumb Shows* и *Pageants*, но онѣ имѣли мало общаго съ интерлюдіями, которыя искони отличались драматическимъ характеромъ. Если судить по дошедшимъ до насъ, впрочемъ нѣсколько позднѣйшимъ, обращеніямъ, — это были маленькія одноактные пьесы или сцены веселаго содержанія, игравшіяся на придворныхъ банкетахъ между обѣдомъ и десертомъ. Джонъ Гейвудъ — придворный музыкантъ и драматургъ Генриха VIII — придавъ имъ болѣе художественную форму, вслѣдствіе чего его нерѣдко называють ихъ изобрѣтателемъ, хотя несомнѣнно, что интерлюдіи существовали задолго до Гейвуда и даже упоминаются въ числѣ придворныхъ увеселеній при дворѣ Эдуарда IV ⁷²).

На жизни и произведеніяхъ этого замѣчательнаго чловека, котораго съ полнымъ правомъ можно назвать отцомъ англійской народной комедіи, мы считаемъ нужнымъ остановиться нѣсколько подробнѣе, такъ какъ значеніе его въ исторіи англійской драмы до сихъ поръ не оцѣнено по достоинству.

Джонъ Гейвудъ родился въ концѣ XV ст.; годъ его ро-

жденія остается по сю пору неизвѣстнымъ ⁷³⁾. Онъ сперва учился въ Оксфордѣ, но параграфы схоластической логики, которыми въ то время особенно усердно набивали головы студентовъ, не пошли въ прокъ веселому и остроумному юношѣ: не окончивъ курса наукъ, онъ безъ сожалѣнія оставилъ университетъ и отправился въ Лондонъ искать себѣ карьеры и средствъ къ жизни. ⁷⁴⁾ Репутація остроумнаго собесѣдника, прибрѣтенная Гейвудомъ въ лондонскихъ салонахъ, скоро открыла ему двери въ домъ Томаса Мора, въ то жилище музъ (*musarum domicilium*), философскихъ споровъ и задушевныхъ бесѣдъ, о которомъ до послѣднихъ дней со вздохомъ вспоминалъ Эразмъ Роттердамскій. Открытый характеръ Гейвуда, неистощимый юморъ его разговора, были по достоинству оцѣнены человѣкомъ, который самъ слылъ за одного изъ остроумнѣйшихъ собесѣдниковъ въ Англіи. — Между ними завязалась тѣсная дружба, длившаяся много лѣтъ ⁷⁵⁾ и окончившаяся только со смертію знаменитаго канцлера. Во время сближенія своего съ Гейвудомъ, Моръ пользовался уже большою благосклонностью Генриха VIII и при первомъ удобномъ случаѣ представилъ ему своего молодого друга. Мы позволяемъ себѣ догадываться, что Моръ даже съ жадностью схватился за Гейвуда, какъ за человѣка, могущаго до нѣкоторой степени замѣнить его у короля, ибо извѣстно, что около этого времени Моръ, страстно любя независимость, начиналъ не на шутку тяготиться своимъ положеніемъ оффиціального королевскаго собесѣдника ⁷⁶⁾. Какъ бы то ни было, но, при содѣйствіи Мора, карьера Гейвуда была обезпечена. Король оставилъ его при себѣ, и изъ расходныхъ книгъ короля видно, что онъ не разъ щедро награждалъ Гейвуда за его превосходную игру на спинетѣ. Начиная съ 1519 г., когда онъ былъ сдѣланъ придворнымъ пѣвцомъ, до самой смерти Генриха, послѣдовавшей въ 1547 г., Гейвудъ прошелъ цѣлый рядъ придворныхъ должностей отъ музыканта (*player on the virginals*) до директора придворной капеллы. Эта послѣдняя должность соединялась съ

обязанностью обучать хористовъ драматическому искусству и играть съ ними различныя пьесы для развлечения короля и придворныхъ. Вѣроятно съ этой цѣлью Гейвудъ написалъ свои знаменитыя интерлюдіи, которыя и разыгрывались подъ его руководствомъ, можетъ быть даже при его личномъ участіи, въ покояхъ короля и его старшей дочери принцессы Маріи, особенно покровительствовавшей Гейвуду ⁷⁷⁾. Это обстоятельство дало поводъ къ мнѣнію, до сихъ поръ весьма распространенному, что Гейвудъ былъ придворнымъ шутомъ Генриха VIII, хотя источники нигдѣ не называютъ его этимъ именемъ. При Эдуардѣ VI, Гейвудъ, будучи искреннимъ католикомъ, едва не поплатился головой за свои связи съ католической партіей ⁷⁸⁾; есть даже извѣстіе, что онъ бѣжалъ за границу и оставался тамъ до самой смерти молодого короля ⁷⁹⁾. По восшествіи на престолъ принцессы Маріи, Гейвудъ снова появился при дворѣ. „Отвѣчайте, какой вѣтеръ занесъ васъ сюда?“ спросила королева, ласково улыбаясь своему старому знакомцу. „Не одинъ, а два вѣтра, отвѣчалъ Гейвудъ: первый—это давнишнее желаніе видѣть Ваше Величество; второй — не менѣе искреннее желаніе доставить В. В. удовольствіе созерцать мою достопочтенную особу.“ Съ этихъ поръ Гейвудъ снова остался при дворѣ, и сдѣлался однимъ изъ самыхъ приближенныхъ къ Маріи людей. О степени фамиллярности его отношеній къ чопорной королевѣ можно судить изъ анекдота, сообщаемого современнымъ и весьма достовѣрнымъ историкомъ ⁸⁰⁾. Извѣстно, что послѣдніе годы своей жизни, королева страдала припадками меланхоліи, которая еще болѣе усиливалась отъ ея болѣзни; въ эти тяжелыя минуты присутствіе Гейвуда сдѣлалось для нея рѣшительно необходимымъ; только его неистощимое остроуміе и музыкальный талантъ могли хотъ нѣсколько разогнать мрачное расположеніе ея духа. Даже на смертномъ одрѣ, страдая изнурительной лихорадкой, сведшей ее въ могилу, королева часто посылала за Гейвудомъ и забывала свои страданія, слушая его веселые рассказы. Когда

вступила на престоль Елисавета, Гейвудъ, вѣроятно, боясь за свою безопасность, какъ католика и любимца прежней королевы, счелъ болѣе благоразумнымъ эмигрировать изъ Англіи. Онъ поселился въ Голландіи, гдѣ умеръ въ глубокой старости послѣ 1577 г. ⁸¹⁾.

Древнѣйшая изъ интерлюдій Гейвуда (A Mery Playe betwene the Pardoner and the Frere, The Curate and neybour Pratte), написанная имъ вскорѣ послѣ поступленія его ко двору Генриха VIII, стало быть около 1520 г. переноситъ насъ въ самую чашу средневѣковаго невѣжества, когда нищенствующіе монахи всѣхъ цвѣтовъ и продавцы индульгенцій то и дѣло бродили по Англіи и, пользуясь невѣжествомъ народа, выманивали у него добытую тяжкимъ трудомъ копѣйку. Монахъ и продавецъ индульгенцій выпросили у простодушнаго сельскаго священника позволеніе: первый—произвести въ его церкви сборъ пожертвованій въ пользу своего монастыря, а послѣдній выставить для поклоненія вѣрующихъ остатки мощей и другіе священные предметы. Слухъ о прибытіи изъ Рима святыхъ странниковъ—какъ всегда бываетъ въ этихъ случаяхъ—быстро облетѣлъ селеніе и привлекъ въ церковь не мало сельскаго люда. Монахъ пришелъ первый, и началъ распространяться о добровольной нищетѣ и различныхъ лишеніяхъ, налагаемыхъ на себя братіей его ~~его~~ ордена; какъ и слѣдовало ожидать, разглагольствованія о нищетѣ и лишеніяхъ были только прологомъ къ воззванію о добровольныхъ пожертвованіяхъ въ пользу ордена. Но такъ какъ всякое доброе дѣло нужно начинать молитвой, то благочестивый монахъ, прежде чѣмъ приступить къ сбору, преклонилъ колѣни и сталъ горячо молиться. Въ это время входитъ въ церковь нѣсколько запоздавшій продавецъ индульгенцій (Pardoner) съ буллою, пожалованной ему Папой Львомъ X ⁸²⁾ и начинаетъ перечислять свои реликвіи, съ краткимъ обозначеніемъ ихъ цѣлебныхъ свойствъ. И чего-чего не было въ его обширной коллекціи! И большой палецъ св. Троицы, который стоитъ только одну

минуту подержать во рту, чтобы навсегда избавиться от зубной боли, и головная повязка Пресвятой Дѣвы, имѣющая чудное свойство облегчать муки женщинъ во время родовъ и благословенная челюсть всѣхъ святыхъ—вѣрнѣйшее средство отъ отравы и т. д. Само собою разумѣется, что доступъ къ этимъ святосямъ возможенъ только для того, кто можетъ заплатить продавцу извѣстную сумму. Видя, что послѣдній уже начинаетъ овладѣвать вниманіемъ прихожанъ, монахъ съ досадой прерываетъ молитву и хочетъ перекричать соперника. Нѣкоторое время оба они говорятъ вдругъ, пока наконецъ монахъ не выходитъ изъ себя. „Замолчишь-ли ты хоть на минуту?“ кричитъ онъ продавцу индульгенцій. „Я тоже прошу тебя объ этомъ—отвѣчаетъ тотъ, крича еще громче. Обмѣнявшись нѣсколькими бранными выраженіями, соперники переходятъ въ рукопашную и начинаютъ безжалостно тузить другъ друга кулаками. На шумъ прибѣгаетъ священникъ и намѣревается выгнать ихъ обоихъ изъ церкви за безчинство. Видя, что одному это дѣло не по силамъ, онъ зоветъ къ себѣ на помощь сосѣда Пратта. Начинается общая свалка, въ которой Священникъ и Праттъ терпятъ полное пораженіе, а монахъ и продавецъ индульгенцій оставляютъ церковь, сопровождаемые проклятіями избитыхъ ими жертвъ.

Въ интерлюдіи подъ заглавіемъ: *Веселая сцена между мужемъ, женой и священникомъ* (A Mery Play betwen Johan the Husbande, Tyb, his wife, and Sir Jhon, the Preest) изданной около 1533 г., Гейвудъ выставляетъ на позоръ развратъ бѣлаго католическаго духовенства, выводя на сцену сельскаго приходскаго священника въ его отношеніяхъ къ своей паствѣ ⁸³). Пьеса открывается монологомъ мужа, который, въ отсутствіе жены, хорохорится и грозитъ прибить ее, когда она придетъ домой. Возвращающаяся жена подслушиваетъ угрозы мужа и неожиданно входитъ въ комнату. Въ маленькой сценѣ, происшедшей между ними, мастерски обрисованы ихъ взаимныя отношенія. „Ты кого это соби-раешься прибить, бездѣльникъ?“ спрашиваетъ она мужа. При

видѣ дражайшей половины, душа бѣднаго Джона уходитъ въ пятки. Чтобы избѣжать грозы, готовый разразиться надъ нимъ, онъ силится принять удивленный видъ.

Мужъ. Кто? я? Никогда! Упаси меня Боже!

Жена. Да, рассказывай! я сама слышала, какъ ты тутъ горланилъ.

Мужъ. Никогда. Ты вѣрно ослышалась. Напротивъ, я очень радъ, что ты наконецъ возвратилась домой по добру, по здорову. Вотъ я зажегъ огонекъ; подойди къ камину, моя милая Тибби, и согрѣйся.

Жена рассказываетъ Джону, что она провела утро въ обществѣ нѣсколькихъ сосѣдокъ и приходскаго священника. На деньги послѣдняго онѣ испекли пирогъ, и этотъ пирогъ она принесла съ собою. Голодный мужъ подаетъ благой совѣтъ тотчасъ же разогрѣть пирогъ и съѣсть, но жена увѣряетъ, что это будетъ неловко, что непременно слѣдуетъ пригласить на ужинъ и священника. Видитъ Джонъ, что между его женой и попомъ что-то не совсѣмъ ладно, но не смѣетъ ослушаться своей грозной половины и, желая отъ всей души, чтобы попъ сломилъ себѣ шею, тѣмъ не менѣе идетъ приглашать его на ужинъ. Сцена, въ которой священникъ кобенится идти на заранѣе условленное свиданіе, а простякъ мужъ умоляетъ его не отказать ему въ этой чести, ведена превосходно и выказываетъ съ блестящей стороны драматическій талантъ Гейвуда. Мы позволяемъ себѣ привести ее съ нѣкоторыми необходимыми сокращеніями.

Священникъ, (услышавши голосъ Джона): Кто это меня зоветъ? А это вы, Джонъ! Ну что новаго?

Джонъ. Да новаго то, что я и жена усерднѣйше просимъ васъ пожаловать къ намъ сегодня вечеромъ на ужинъ.

Священникъ. Вы должны меня извинить; честное слово, я не могу.

Джонъ. Какъ не можете? Я васъ прошу взять на себя этотъ трудъ только одинъ разъ (take payne this ones); на-

конецъ, если вы не можете сдѣлать этого для меня, то сдѣлайте хоть для моей жены.

Священникъ. Скажу вамъ откровенно: я не хочу идти къ вамъ, чтобъ не имѣть лишнихъ непріятностей. Лучше останьтесь у меня,—и мы отужинаемъ вмѣстѣ.

Джонъ. Скажите же мнѣ, батюшка, ради Бога: отчего вы не хотите идти къ намъ? Развѣ между вами и моей женой вышла какая нибудь ссора?

Священникъ. Сказать вамъ правду—есть тотъ грѣхъ. Конечно, она женщина благоразумная, насколько можетъ быть вообще благоразумна женщина. Я это очень хорошо знаю, потому что мнѣ ввѣрена забота объ ея душѣ и совѣсти; по истинѣ, она честная и хорошая женщина; къ сожалѣнію у ней есть одинъ порокъ, и такъ какъ я по временамъ сильно корю ее за него, то подъ конецъ она стала меня ненавидѣть. Но, видите Богъ! вся что я ни дѣлалъ—я дѣлалъ для вашего общаго блага.

Джонъ. Богъ да пошлетъ вамъ за это здоровье, добрый господинъ! Но скажите же мнѣ, что за причина вашей ссоры съ нею?

Священникъ. Пожалуй, я скажу вамъ, но только вы должны держать это въ тайнѣ.

Джонъ. О за этимъ я не постою.

Священникъ. Видите-ли въ чемъ дѣло: она мнѣ не можетъ простить того, что я налагаю на нее различныя эпитеміи за ея безпрестанныя ссоры съ вами. Вотъ настоящая причина ея ненависти ко мнѣ.

Джонъ. Клянусь Богомъ—это не правда!

Священникъ. Не клянитесь по напрасну. Я очень хорошо знаю, что она меня терпѣть не можетъ.

Джонъ. Готовъ присягнуть за нее, что нѣтъ. (Въ сторону). Ну, не бездѣльникъ-ли я послѣ этого? Я думалъ (прости меня Господи!), что они съ женой за одно обманываютъ меня, а оказывается, что онъ всячески старается, чтобъ водворить миръ въ нашемъ семействѣ.

Послѣ долгихъ просьбъ и увѣщаній съ одной стороны и отказать съ другой, священникъ соглашается наконецъ идти ужинать къ Джону.

Священникъ. Ну, такъ и быть, Джонъ, я иду, но если жена ваша начнетъ меня бранить въ вашемъ присутствіи, нечего дѣлать—я готовъ одинъ разъ снести это.

Джонъ. Нѣтъ, батюшка! Пусть теперь она посмѣетъ не то что крикнуть на васъ, но даже просто нахмуриться или сдѣлать гримасу, я вамъ дамъ палку и позволеніе бить ее сколько угодно, пока не выбьете изъ нея ея гадкій характеръ.

Наконецъ священникъ и Джонъ отправляются въ путь. Дорога кажется слишкомъ длинна голодному Джону. Онъ заранѣе переносится воображеніемъ въ свой скромный домикъ, гдѣ весело горитъ огонекъ въ каминѣ и на накрытомъ чистой скатертью столѣ виднѣется дымящійся пирогъ—предметъ его долгихъ ожиданій! Но каково же было его разочарованіе, когда тотчасъ же по приходѣ его домой, жена посылаетъ его принести изъ колодца воды. Недоброе чувство зашевелилось въ душѣ Джона, когда онъ увидѣлъ, какъ ласково его жена встрѣтила гостя и какъ послѣдній старался подѣлаться къ ней поближе. Но, нечего дѣлать—нужно идти, и онъ, скрѣпя сердце, уходитъ. По уходѣ Джона, становится яснымъ, что священникъ и его духовная дочь спѣлись какъ нельзя лучше. Съ веселымъ смѣхомъ священникъ рассказываетъ Тибби, какъ ему удалось провести ея мужа. Въ это время возвращается Джонъ, но безъ воды: ведро, которое ему дала жена, оказалось разбитымъ, и пока онъ старается законопатить его кусочкомъ воску, жена и попъ улетають прогъ, не обращая никакого вниманія на его протесты. Когда они порядочно закусили, Тибби проситъ священника рассказать что нибудь веселое и вмѣстѣ назидательное. Подпившій попъ окончательно сбрасываетъ съ себя маску благочестія и предлагаетъ рассказать о трехъ чудесахъ, которыхъ ему самому довелось быть свидѣтелемъ. Рассказы его

суть ничто иное какъ злая пародія на наивныя католическія легенды среднихъ вѣковъ; мы приводимъ изъ нихъ одинъ, и притомъ самый скромный. „Я зналъ одного человѣка—такъ началъ священникъ—который женился на молодой и весьма красивой дѣвушкѣ; вскорѣ послѣ свадьбы онъ принужденъ былъ оставить молодую жену и отправиться въ далекія странствованія. Семь лѣтъ онъ пробылъ въ путешествіи и возвращался домой въ великомъ горѣ, такъ какъ на дорогѣ ему кто-то сказалъ, что жена его уже переселилась въ обитель блаженныхъ. Но каково же было его изумленіе, когда, пришедши домой, онъ нашелъ не только жену, но и семеро дѣтей, родившихся въ его отсутствіе, въ вождѣленномъ здравіи. Конечно, ихъ не было бы столько, если бы я не помогъ ей. Во всякомъ случаѣ, (если бывають на свѣтѣ чудеса), развѣ не чудо, что эта добрая и благочестивая женщина могла имѣть столько дѣтей въ то время, когда ея супругъ былъ въ отсутствіи, въ далекихъ странахъ, за широкими морями“. За этимъ разсказомъ слѣдовалъ другой, за нимъ третій; пирогъ постоянно уничтожался, а бѣдный Джонъ былъ далеко отъ конца своей сизифовой работы. Видя наконецъ, что послѣдній кусокъ пирога исчезъ съ блюда, Джонъ приходитъ въ ярость и грозитъ прибить жену и священника. Въ происшедшей затѣмъ дракѣ, Джонъ остается побѣжденнымъ; кровь течетъ у него изъ носа, а жена, взявши подъ руку священника, съ торжествомъ выходитъ изъ комнаты.

Намъ еще остается сказать нѣсколько словъ о знаменитой интерлюдіи Гейвуда *Четыре П.* (Four P's), названной такъ потому, что слова, обозначающія профессии четырехъ дѣйствующихъ лицъ, начинаются въ англійскомъ языкѣ съ буквы Р (Palmer, Pardoner, Poticary и Pedlar). Она издана безъ означенія года, но по всей вѣроятности около 1540 г. Здѣсь мы снова встрѣчаемся съ нашимъ старымъ знакомцемъ, продавцомъ индульгенцій (Pardoner), но соперникомъ его является на этотъ разъ не простой монахъ, а монахъ-палом-

никъ (Palmer), профессія котораго состоитъ въ хожденіи изъ одной обители въ другую. Пьеса начинается споромъ между продавцомъ индульгенцій и паломникомъ, которая изъ двухъ профессій полезнѣе для людей и вѣрнѣе ведетъ къ вѣчному блаженству. Паломникъ начинаетъ подробно распространяться о своихъ странствованіяхъ по св. мѣстамъ; по его словамъ, онъ былъ всюду—и въ св. землѣ, и въ Римѣ, и въ Сантъ-Яго въ Испаніи, и на холмахъ Арменіи, гдѣ онъ своими глазами видѣлъ остановившіяся тамъ ноевы ковчегъ и во множествѣ другихъ мѣстъ, и надѣется, что молитвы св. угодниковъ и понесенные имъ самимъ труды и лишенія откроютъ ему врата Царствія Божія. Выслушавъ его рассказъ, продавецъ индульгенцій язвительно замѣчаетъ, что онъ по напрасну такъ изнурялъ себя, ибо есть вѣрное средство получить спасеніе, не выходя изъ комнаты. „Съ малыми издержками и безъ всякихъ хлопотъ я тебя отправлю прямо въ рай; дай мнѣ одинъ или два пенса и не далѣе какъ черезъ полчаса, много чрезъ три четверти послѣ того какъ душа твоя оставитъ тѣло—она будетъ на небѣ, въ лонѣ Св. Духа“. Къ разговаривающимъ подходитъ аптекарь и, узнавши въ чемъ дѣло, также начинаетъ прославлять свою профессію. „Что проку въ странствованіяхъ по св. мѣстамъ какую пользу могутъ принести мощи и реликвіи, пока душа обитаетъ въ тѣлесной оболочкѣ? Кто больше отправляетъ душъ на тотъ свѣтъ, какъ не аптекарь? За исключеніемъ тѣхъ, которыхъ избавляетъ отъ жизненныхъ тревогъ висѣлица—къ числу ихъ аптекарь причисляетъ паломника и продавца индульгенцій—кто на землѣ можетъ разстаться съ жизнію безъ помощи аптекаря? А потому аптекарская профессія, отправляющая наибольшее количество душъ въ рай, есть одна изъ самыхъ полезныхъ, и рано или поздно будетъ оцѣнена по достоинству признательнымъ человѣчествомъ“. Впрочемъ подъ конецъ аптекарь откровенно сознается, что, въ сущности говоря, всѣ они отъявленные мерзавцы. Въ это время на дорогѣ показывается разнощикъ (Pedlar) и про-

*

сить позволенія присоеди­ниться къ компаніи. Ему позволя­ютъ, и онъ съ необыкновеннымъ юморомъ предлагаетъ каж­дому купить что-нибудь изъ его товаровъ. Въ его мѣшкѣ хранится цѣлый арсеналъ нарядовъ, противъ которыхъ не устоитъ никакая женская добродѣтель; онъ не прочь ссу­дить какой нибудь бездѣлкой и отца-паломника, у котораго вѣрно есть красotka на примѣтѣ, но паломникъ и продавецъ индульгенцій на отрѣзъ отказываются купить что либо, говоря что уставъ ордена запрещаетъ имъ имѣть собственность, а аптекаръ слишкомъ хитеръ, чтобъ его можно было поддѣлѣть на эту удочку. Между тѣмъ продавецъ индульгенцій снова поворачиваетъ разговоръ на прежнюю тему и предлагаетъ разнощику, какъ лицу новому и лично не заинтересованно­му въ исходѣ спора, рѣшить, которая изъ ихъ трехъ профес­сій важнѣе и полезнѣе другихъ. Разнощикъ придумываетъ весьма курьезное средство для рѣшенія этого запутаннаго вопроса: онъ предлагаетъ каждому изъ соперниковъ сказать по очереди какую нибудь ложь, и чья ложь будетъ самой невѣроятной—тотъ и будетъ признанъ главой надъ прочими. Аптекаръ и продавецъ индульгенцій изошряютъ все остро­уміе въ изобрѣтеніи небылицъ; особенно характеристиченъ разсказъ продавца индульгенцій о томъ, какъ онъ былъ въ аду, чтобы вывести оттуда душу своей любезной. Но эта ложь оказывается самой невинной дѣтской выходкой въ сравненіи съ увѣреніями паломника, что сколько онъ ни бродилъ по свѣту, сколько ни знавалъ на своемъ вѣку жен­щинъ, (а онъ зналъ ихъ многія тысячи), между ними не было ни одной особы съ взбалмошнымъ и сварливымъ характе­ромъ. При этихъ словахъ собраніе залилось дружнымъ смѣ­хомъ; продавецъ индульгенцій призналъ себя побѣжденнымъ, и всѣ въ одинъ голосъ рѣшили, что болѣе невѣроятной лжи и придумать невозможно.

Интерлюдіи Гейвуда представляютъ собою высшее выра­женіе реального, народно-бытоваго элемента въ старинномъ англійскомъ театрѣ. Составляя совершенно самостоятельную

драматическую особь, не имѣющую ничего общаго ни съ мистеріями, ни съ моралитѣ, онѣ по формѣ своей непосредственно примыкають къ святочнымъ рождественскимъ фарсамъ и къ тѣмъ дышащимъ правдой и юморомъ сценамъ, съ которыми мы познакомились въ вэкфильдскихъ мистеріяхъ. Въ лицѣ Гейвуда народно-бытовой элементъ еще разъ оказываетъ услугу англійской драмѣ, выводя ее изъ идеальной области мистерій и изъ безжизненныхъ обобщеній моралитѣ въ сферу живыхъ современныхъ типовъ, выросшихъ на почвѣ реального изученія дѣйствительности. Правда, и Гейвудъ заплатилъ дань своему вѣку: и ему не разъ приходилось переступать очерченный имъ вокругъ себя кругъ и писать пьесы съ аллегорическими характерами, пересыпая ихъ нравственными сентенціями (*The Play of the Weather*, *The Play of Love* и др.), но эти произведенія ничего не прибавили къ его литературной славѣ и едва-ли даже предназначались для представленія. Обновленіе англійской драмы условливалось путемъ ея обращенія къ забытымъ народнымъ началамъ. Но заимствуя изъ стариннаго народнаго театра внѣшнюю форму своихъ произведеній, Гейвудъ наполнилъ ихъ новымъ содержаніемъ, новыми типами. Разсматриваемыя со стороны своего содержанія, интерлюдіи Гейвуда имѣють большое историческое значеніе. Отъ нихъ вѣетъ рѣзкимъ воздухомъ эпохи Возрожденія; онѣ, знаменуютъ собой весьма важный моментъ въ исторіи развитія англійской мысли, а именно — предшествующій реформѣ — моментъ скептическаго отношенія къ средневѣковымъ идеаламъ. По нимъ можно судить объ успѣхахъ, сдѣланныхъ свободной мыслью въ Англіи въ промежутокъ отъ XIV до XVI стол. Нападки на поборы римской куріи и безнравственность духовенства не были новостью въ Англіи; еще въ XIV стол. Чосеръ и авторъ *Vision of Piers Plowman* выставляли на позоръ пороки священниковъ и монаховъ, и Ваклефъ открыто проповѣдывалъ противъ нищенствующихъ орденовъ, считая ихъ главнымъ зломъ папскаго режима въ Англіи; онъ называлъ монаховъ „дохлыми

собаками“ (dead dogs), отъ которыхъ во что бы то ни стало должна быть очищена страна; но всѣ эти нападки исходили отъ людей, почти не считавшихъ себя католиками, не скрывавшихъ своего презрѣнія къ римской іерархіи и, подобно Виклефу, можетъ быть называвшихъ самого папу антихристомъ. Теперь же удары наносятся церкви однимъ изъ вѣрнѣйшихъ сыновъ ея, человѣкомъ, который всею жизнью доказалъ свою безкорыстную преданность католицизму. Скептическое отношеніе къ авторитету церкви и къ ея установленіямъ, бывшее въ XIV в. удѣломъ нѣсколькихъ избранныхъ умовъ, въ началѣ XVI сдѣлалось общимъ достояніемъ ⁸⁴). Невѣжество, развратъ и шарлатанизмъ католическаго духовенства были осуждены тогда общественнымъ мнѣніемъ всей Европы. Франція зачитывалась Рабле; Германія—Гуттенбергомъ; Эразмъ—вся Европа; въ Римѣ—самомъ центрѣ католицизма—была представлена въ присутствіи папы Льва X и его двора комедія Маккиавели Mandragola—злѣйшая сатира на продажность и безстыдный іезуитизмъ итальянскаго монашества.

Въ 1511 г. на съѣздѣ англійскаго духовенства Колетъ, настоятель церкви св. Павла, смѣло обличалъ безнравственность священниковъ, монаховъ и жадность епископовъ, прибивая, что самыя ереси не такъ опасны для церкви, какъ развратъ ея членовъ. Что же удивительнаго, что Гейвудъ былъ увлеченъ общимъ потокомъ и рѣшился присоединить свой голосъ къ хору протестующихъ голосовъ ⁸⁵), когда сами служители церкви требовали безотлагательныхъ реформъ въ ея нѣдрахъ? Другъ Гейвуда, знаменитый Томасъ Моръ, запечатлѣвшій смертью свою вѣрность церкви, въ своихъ письмахъ язвительно смѣется надъ суевѣрнымъ церемоніаломъ и мнимыми чудесами католицизма ⁸⁶). Дѣло въ томъ, что Колетъ, Моръ, Эразмъ Роттердамскій и др. считали развратъ духовенства, торговлю мощами, индульгенціи и т. п. злоупотребленія болѣзненнымъ наростомъ, который легко могъ быть снятъ безъ посягательства на единство церкви и, подобно Саванаромъ, требовали, чтобъ она сама очистила себя отъ нихъ.

Приведенные факты даютъ намъ возможность уяснить себѣ положеніе, принятое Гейвудомъ въ церковномъ вопросѣ. Въ молодости онъ, увлеченный духомъ времени, можетъ быть самъ не сознавая важности сдѣланнаго шага, разоблачилъ и выставилъ на всеобщій позоръ шарлатанство, развратъ, — всѣ низкія продѣлки римско-католическаго духовенства и тѣмъ косвенно послужилъ дѣлу реформы, но въ послѣдствіи, когда католицизмъ сдѣлался изъ господствующей религіи религіей угнетенныхъ, Гейвудъ опомнился, увидѣлъ, что зашелъ далеко — и круто повернулъ назадъ. Онъ счелъ своимъ нравственнымъ долгомъ покончить навсегда съ тѣмъ родомъ сочиненій, съ которыми были связаны воспоминанія о церковномъ расколѣ; по крайней мѣрѣ въ его позднѣйшихъ произведеніяхъ мы не встрѣчаемъ уже прежнихъ знакомыхъ типовъ. Напротивъ того, терзаемый укорами совѣсти, желая загладить прошлыя увлеченія пагубными идеями вѣка, онъ пишетъ длиннѣйшую аллегорическую поэму о Паукѣ и Мухѣ (Spider and Fly, 1556), гдѣ подъ видомъ мухи, попавшей въ лапы паука онъ аллегорически изображаетъ печальную судьбу католической религіи въ Англіи.

Своими мастерскими сценами изъ народной жизни Гейвудъ положилъ начало англійской народной комедіи; въ его произведеніяхъ англійская драма пришла повидимому къ сознанію, что служеніе реальнымъ потребностямъ жизни есть задача достойная драматурга. Въ какой степени важность этого рѣшительнаго обращенія къ реальному было сознаваема самими Гейвудомъ — рѣшить трудно. Весьма вѣроятно, что, подобно живописцамъ фламандской школы, Гейвудъ не считалъ себя реформаторомъ въ искусствѣ и во всякомъ случаѣ не подозрѣвалъ всѣхъ плодотворныхъ послѣдствій принятаго имъ направленія. „Кто же могъ предполагать въ то время — говорить Прудонъ въ своемъ сочиненіи объ Искусствѣ — что смѣлая мысль представить простыхъ людей за ихъ ежедневнымъ дѣломъ, придавая особый блескъ и точность отдѣлкѣ — есть самая великая мысль, которая когда либо приходила въ го-

лову художника“. Впрочемъ вопросъ о томъ, какъ относился Гейвудъ къ своимъ произведеніямъ, весьма важный для его біографіи, нисколько не мѣняетъ сущности дѣла. Для насъ важно, что сѣмя, сознательно или бессознательно брошенное Гейвудомъ, принесло плодъ, что живительная струя реализма, привитая имъ англійской драмѣ, не изсыхла на безжизненной почвѣ моралитѣ, но оплодотворила ее собою и по немногу преобразовала самую моралитѣ въ настоящую комедію нравовъ. Какимъ образомъ совершилось это преобразование съ одной стороны подъ вліяніемъ интерлюдій Гейвуда, съ другой, при посредствѣ литературныхъ традицій классической древности,—мы увидимъ въ слѣдующей главѣ; а теперь, разставаясь съ Гейвудомъ, скажемъ нѣсколько словъ о художественныхъ достоинствахъ его произведеній.

Общераспространенное мнѣніе о Гейвудѣ то, что талантъ его былъ чисто внѣшній, что онъ обладалъ въ значительной степени чутьемъ дѣйствительности и способностью ея вѣрнаго изображенія, но что онъ не былъ въ состояніи возвыситься до созданія цѣльныхъ комическихъ характеровъ и типовъ. Ульрици, который можетъ быть названъ представителемъ этихъ ходячихъ мнѣній въ наукѣ, утверждаетъ, что интерлюдіи Гейвуда суть только копіи отдѣльныхъ личностей и происшествій, исключаящія всякую мысль объ обобщеніи; это очерки съ натуры безъ малѣйшей примѣси идеальнаго элемента, вѣрныя отображенія извѣстныхъ чертъ его времени, но лишенныя всякой художественной отдѣлки⁸⁷). Съ перваго разу кажется не совсѣмъ яснымъ, что хочетъ сказать авторъ, упрекая Гейвуда въ отсутствіи идеальнаго элемента. Если подъ именемъ идеальнаго элемента въ комедіи слѣдуетъ разумѣть работу творческой фантазіи надъ массой реальныхъ наблюденій, комбинированіе ихъ въ живые и цѣльные комическіе типы, то въ этомъ отношеніи произведенія Гейвуда могутъ удовлетворить самыхъ взыскательныхъ судей. Герои его интерлюдій могутъ быть съ полнымъ правомъ названы его созданіями. Они не суть — какъ насъ хочетъ увѣрить

Ульрица — фотографическія копіи съ живыхъ лицъ, видѣнныхъ Гейвудомъ; при всей своей индивидуальности, они — лица родовыя, собирательныя и, можно сказать, идеальныя. Оттого, не смотря на нѣсколько сотъ лѣтъ, отдѣляющихъ ихъ отъ насъ, мы и теперь живо чувствуемъ ихъ типичность и жизненную правду. Простодушный рогоносецъ Джонъ и его воинственная половина, пройдоха — попъ, прикрывающій личиной благочестія и пастырскаго долга свои похотливыя наклонности, краснобай Pardoner и веселый плутъ Разнощикъ, — всѣ эти лица стоятъ передъ нами, какъ живыя, именно благодаря тому, что Гейвудъ не ограничился внѣшней копировкой ихъ словъ и дѣйствій, но сумѣлъ заглянуть въ ихъ душу и извлечь оттуда общія и неизмѣнныя черты ихъ человѣческой природы. Сѣмя, брошенное Гейвудомъ потому и принесло обильные плоды, что онъ самъ былъ высоко-художественнымъ представителемъ провозглашеннаго имъ направленія, что его произведенія могли служить прекрасными образцами для подражанія. Интерлюдіи Гейвуда служили указателемъ пути, по которому должна была пойти англійская драма, если ей суждено было когда-нибудь разрывать облекавшіе ее теологическіе туманы и, послѣ многовѣковыхъ блужденій, вырваться наконецъ на настоящую, торную и необозримую дорогу.

Выше было замѣчено, что интерлюдіи Гейвуда знаменуютъ собой побѣду свѣтской, народно-бытовой стихіи надъ религиозными мотивами мистерій и мистико-аллегорическимъ содержаниемъ моралитѣ. Представляя собой, такъ сказать, поворотный пунктъ въ исторіи англійскаго театра, онѣ даютъ намъ удобный случай бросить общій взглядъ на пройденный имъ путь и подвести итоги участію народно-бытовой стихіи въ развитіи англійской драмы. Говоря о развитіи драмы, нужно строго различать вопросъ формы отъ вопроса содержания. Конечно, если смотрѣть на дѣло исключительно съ формальной стороны, то, пожалуй, можно прійти къ заключенію, что послѣ того какъ изъ литургическихъ элементовъ

выработалась мистерія, никакого дальнѣйшаго прогресса въ области средневѣковой драмы не существовало и слѣдовательно нѣтъ никакой надобности писать ея исторію. Нельзя же въ самомъ дѣлѣ считать прогрессомъ замѣну мираблей циклическими мистеріями или живыхъ лицъ безжизненными аллегорическими тѣнями и видѣть въ трехъ типическихъ формахъ средневѣковой драмы—мистеріяхъ, моралитѣ и интерлюдіяхъ—возникшихъ, какъ мы видѣли, совершенно независимо другъ отъ друга, три необходимыя ступени ея органическаго развитія? Но если, оставивъ въ сторонѣ случайныя формы драмы, зависѣвшія отъ преобладающихъ въ литературѣ вкусовъ и повѣтрій, взглянуть на нее со стороны ея содержанія, если имѣть постоянно въ виду задачу драматическаго творчества, состоящую, по выраженію Шекспира, въ томъ, чтобъ быть вѣрнымъ отраженіемъ дѣйствительности: показать добродѣтели ея собственныя черты, пороку его собственный образъ, изобразить душу и тѣло времени, его форму и характеръ, (Hamlet Act III. Sc. II), то и средневѣковой драмѣ нельзя отказать въ постоянномъ движеніи впередъ. Сущность развитія средневѣковаго театра состояла въ постепенномъ высвобожденіи его изъ подъ церковной опеки, въ возрастающемъ преобладаніи свѣтскихъ, реальныхъ, человѣческихъ интересовъ надъ интересами церкви и ея теологической морали. Въ этой многовѣковой борьбѣ условныхъ идеаловъ драмы съ ея, постепенно выясняющимися, вѣчными задачами, большое значеніе принадлежитъ народно-бытовому элементу, въ природѣ котораго искони лежало инстинктивное стремленіе къ реальному, исконная потребность правдиваго изображенія дѣйствительности. Живая народно-бытовая струйка, просачивающаяся, подобно подпочвенной водѣ, то тамъ, то сямъ въ мистеріяхъ, въ концѣ концовъ не только помутила кристальную гладь ихъ эпическаго міросозерцанія, но измѣнила самыя задачи драмы и, разрушивъ китайскую стѣну, отдѣлявшую столько вѣковъ драму отъ окружающей дѣйствительности, въ интерлюдіяхъ Гейвуда и его

последователей, сама превратилась въ широкую и свѣтлую
рѣку, отражающую въ себѣ всѣ существенные вопросы, всѣ
животрепещущія явленія современной жизни.

ГЛАВА II.

Переходная эпоха.

Возрожденіе и реформа. — Отзвукъ религіозной контрroversы въ драмѣ. — Протестантскія и католическія пьесы. — Драма принимаетъ историческій характеръ. — «Король Іоаннъ» Епископа Бэля. — Успѣхи классическихъ знаній въ Англіи въ XVI в. — Вліяніе литературныхъ традицій классической древности на форму англійской драмы. — Первая правильная комедія и первая правильная трагедія. — Образованіе классической и народной школъ. — Мнѣніе классиковъ о современномъ имъ народномъ театрѣ. — Итальянское вліяніе и Джонъ Лилли.

Въ концѣ XV и началѣ XVI в. въ умственной жизни западной Европы чувствуется особое, небывалое дотолѣ, оживленіе. Къ этому времени, словно къ заранѣе назначенному пункту, стекаются отовсюду элементы умственного и соціальнаго обновленія: окончательное паденіе феодализма и тѣсно съ нимъ связанное установленіе прочнаго государственнаго порядка, открытіе Америки и морскаго пути въ Индію, изобрѣтеніе книгопечатанія, возрожденіе наукъ и наконецъ религіозная реформа. Шумъ движенія не умолкаетъ ни на минуту; вездѣ видна усиленная дѣятельность, жгучая жажда знанія, судорожное желаніе поскорѣе разорвать оковы духовной тираніи, стѣснявшія въ продолженіе многихъ вѣковъ всѣ порывы чловѣчества къ

болѣе разумному существованію. Хотя проявленія этого великаго умственного движенія весьма разнообразны, однако они сами собою группируются вокругъ двухъ центральныхъ пунктовъ, двухъ взаимно-условливающихъ другъ друга идей—Возрожденія и Реформы. Подъ совокупными ударами этихъ двухъ великихъ факторовъ новой цивилизаціи колеблется и рушится, повидимому крѣпко сколоченное, зданіе средневѣковой вѣры и науки. Борьба ведется почти одновременно на двухъ почвахъ, и побѣды гуманизма готовятъ собою успѣхи реформациі. Мы не имѣемъ намѣренія слѣдить за всѣми фазисами этой многознаменательной борьбы старыхъ культурныхъ началъ съ новыми, исписавше~~и~~ страницы исторіи безсмертными подвигами; для нашей цѣли достаточно показать, какимъ образомъ великое умственное движеніе XVI в. отразилось на содержаніи и формѣ англійской драмы.

Лекки въ своей „Исторіи рационализма въ Европѣ“, справедливо замѣчаетъ, что для составленія себѣ вѣрнаго понятія о характерѣ реформаціоннаго движенія, нужно имѣть въ виду не только его конечные результаты, но также и его непосредственныя цѣли⁸⁸). Не подлежитъ сомнѣнію, что реформація, поколебавъ принципъ церковнаго авторитета въ лицѣ папы и провозгласивъ права личнаго сужденія въ дѣлахъ вѣры, необходимо должна была прійти къ полной терпимости по отношенію къ чужимъ религіознымъ убѣжденіямъ, или—что одно и то же—къ признанію свободы вѣрующей совѣсти. Но если мы на время закроемъ глаза на великіе результаты реформаціоннаго движенія и будемъ имѣть въ виду его непосредственныя цѣли и задачи, то, пожалуй, можемъ прійти къ полнѣйшему отрицанію культурнаго значенія реформациі. Извѣстно, что ближайшимъ слѣдствіемъ провозглашенія права cadaго чело^вѣка самому избирать для себя тотъ или другой путь спасенія, было образованіе множества новыхъ церквей и сектъ, изъ которыхъ каждая смотрѣла на свою доктрину, какъ на единственный сосудъ истины и считала другія ученія еретическими. Казнь Серве въ

Женевѣ за его еретическія мнѣнія была одобрена важнѣйшими представителями протестантскаго богословія, даже кроткимъ Меланктономъ. Мало того, право преслѣдовать и искоренять ересь, усвоенное за свѣтской властью католицизмомъ, было вновь подтверждено за нею Лютеромъ въ его письмѣ къ Филиппу Гессенскому и Кальвиномъ въ его знаменитомъ посланіи къ герцогу Соммерсету. Но если бы кто нибудь, на основаніи только что приведенныхъ печальныхъ фактовъ, вздумалъ отрицать всякій смыслъ, всякое культурное значеніе реформациі, то онъ впалъ бы въ одинаковую ошибку съ тѣми, которые изъ за блестящихъ результатовъ реформационнаго движенія не хотѣли видѣть его мрачныхъ сторонъ и прискорбныхъ увлеченій. Дѣло въ томъ, что никакое культурное начало не приноситъ сразу всѣхъ ожидаемыхъ отъ него плодовъ; основная идея его выясняется мало по малу на всемъ протяженіи его исторіи. Ведя ожесточенную борьбу съ католицизмомъ, протестантизмъ невольно заразился отъ своего противника духомъ нетерпимости и той неразборчивостью въ средствахъ, которая всегда отличала католицизмъ. Одно время казалось, что на мѣсто упраздненной духовной тираніи водворится новая, столь же исключительная и ненавистная. Но сила новаго культурнаго начала состояла именно въ томъ, что оно носило въ самомъ себѣ источникъ обновленія. Въ то время какъ передовые вожаки протестантизма, увлекшись злобой дня, стали ковать для человѣчества новыя цѣпи, въ самой средѣ реформациі начинается реакція въ пользу свободы совѣсти. Истинный смыслъ реформационнаго движенія, скрывшійся на время среди тумана теологическихъ словопреній, былъ ясенъ для небольшой группы смѣлыхъ протестантскихъ мыслителей, которыхъ фанатическій послѣдователь Кальвина, Беза, въ порывѣ своего сектаторскаго рвенія, называлъ эмиссарами сатаны. Этими-то истиннымъ апостоламъ реформациі человѣчество обязано тѣмъ, что великіе принципы, провозглашенные ею, не погибли, но вошли обновляющимъ элементомъ въ послѣдующее развитіе жиз-

ни и сдѣлались однимъ изъ самыхъ дорогихъ убѣжденій человечества.

Конечно, если бы возвышенныя идеалы реформаціоннаго движенія осуществились въ XVI в. хотя на половину, то вопросъ о вліяніи реформаціи на искусство и литературу былъ бы единогласно рѣшенъ въ пользу реформаціи. Но на дѣлѣ вышло иначе. На почвѣ, засѣваемой въ продолженіи столькихъ вѣковъ сѣменами фанатизма и невѣжества, не могли тотчасъ же взойти чистыя ученія терпимости и свободы; напротивъ того на первыхъ порахъ они были сами заглушены старыми плеведами. Первые шаги реформаціоннаго движенія повсемѣстно сопровождались усиленіемъ теологическаго духа, которое не могло иначе какъ вредно отозваться на развитіи знаній. Эразмъ горько жаловался, что гдѣ только водворяется лютеранизмъ, тамъ гибнутъ литературныя занятія⁸⁹⁾. Въ Англіи протестанты жгли и уничтожали древнія рукописи, видя въ нихъ остатки папистскаго суевѣрія; они такъ усердно очистили бібліотеку Оксфордскаго университета, что оставили въ ней всего одну рукопись, содержащую въ себѣ творенія Валерія Максима⁹⁰⁾. Занятые своими нескончаемыми теологическими преніями, протестантскіе богословы, будучи въ сущности людьми весьма образованными, относились къ наукѣ съ своей точки зрѣнія и поощряли только занятія церковной исторіей, ибо видѣли въ нихъ весьма важное подспорье для борьбы съ католиками и другъ съ другомъ. Классическія знанія, насажденныя въ Германіи руками первыхъ гуманистовъ, пришли во многихъ мѣстахъ въ совершенный упадокъ, и Меланхтону и его друзьямъ стоило не мало труда насаждать ихъ снова. Одинъ всепоглощающій интересъ охватывалъ всю протестантскую Европу и подчинилъ себѣ всѣ другіе интересы. Каждое литературное произведеніе невольно становилось тенденціознымъ: оно отражало въ себѣ борьбу враждебныхъ партій и отстаивало либо католическіе, либо протестантскіе интересы. Полемиическій задоръ проникъ даже и въ нейтральную область поэзіи. Въ швейцарскихъ городахъ

Базелѣ, Бернѣ и Цюрихѣ, театръ впервые становится орудіемъ реформаціонной пропаганды ⁹¹⁾. Отсюда это тенденціозное направленіе сообщилося чрезъ Германію и Голландію и Англію. Впрочемъ—сколько намъ извѣстно — здѣсь имъ раньше воспользовались католики. Въ 1527 г., по случаю прибытія французскаго посла въ Англію, при дворѣ Генриха VIII (тогда еще искренняго католика) была представлена латинская моралитѣ, въ которой между прочимъ былъ выведенъ на сцену „еретикъ Лютеръ“ (the eretyke Lewter) въ черной рясе монаха и жена его, одѣтая въ красное шелковое платье ⁹²⁾. Въ драматическомъ отношеніи эта пьеса замѣчательна тѣмъ, что мы видимъ въ ней первую попытку наполнить моралитѣ историческимъ содержаніемъ. Наряду съ Религіей, Церковью, Ересью и другими аллегорическими фигурами, въ ней дѣйствуютъ французскій дофинъ и его братъ, кардиналъ и проч. Ободренные примѣромъ двора, католики, осыпавъ предварительно приверженцевъ реформы памфлетами, сатирическими пѣсенками, задумали сдѣлать изъ театральныхъ подмостковъ средство для распространенія своихъ доктринъ и съ этой цѣлью издали около 1530 г. моралитѣ „Every Man“, въ которой въ драматической формѣ излагалась сущность католическаго ученія объ оправданіи посредствомъ добрыхъ дѣлъ ⁹³⁾. Задѣтые за живое, протестанты стали отплачивать противникамъ той же монетой: сочиняли интерлюдіи, въ которыхъ осмѣивались католическіе догматы и обряды, пѣли по улицамъ куплеты, исполненные сатирическихъ выходовъ противъ папы и т. д. При тогдашнемъ возбужденномъ состояніи умовъ подобные споры легко могли кончиться уличными схватками; въ предупрежденіе этого, правительство Генриха VIII дважды издавало указъ, запрещавшій „злонамѣреннымъ людямъ“ (evil disposed persons) въ своихъ памфлетахъ, балладахъ и интерлюдіяхъ толковать по своему священное писаніе и вообще касаться религіозныхъ вопросовъ ⁹⁴⁾.

Изъ всей этой массы драматическаго хлама, испещренаго цитатами изъ священнаго писанія ⁹⁵⁾ и скучнѣйшими

теологическими контроверсами, нѣсколько выдаются пьесы епископа Бэля, ревностнаго протестанта, принужденнаго за свою горячую преданность дѣлу реформы дважды бѣжать изъ Англіи, куда онъ окончательно возвратился только послѣ вступленія на престолъ Елисаветы. Бэль въ разные періоды своей долгой и бурной жизни написалъ болѣе двадцати пьесъ, изъ которыхъ до насъ дошло шесть ⁹⁶). Несмотря на то, что Бэль писалъ и мистеріи, и моралитѣ, и историческія хроники, называя ихъ безразлично трагедіями, комедіями и интэрлюдіями, во всѣхъ его драматическихъ произведеніяхъ, если судить по дошедшимъ до насъ пьесамъ, просвѣчиваетъ одна и та же антикатолическая тенденція, явное желаніе доказать, что римская церковь есть источникъ суевѣрія, невѣжества и всевозможныхъ бѣдствій, что въ лонѣ ея для человѣка невозможно спасеніе. Въ одной пьесѣ (*God's Promises*) онъ полемизируетъ противъ католическаго ученія объ оправданіи чрезъ добрыя дѣла и противопоставляетъ ему протестантскій догматъ объ оправданіи посредствомъ вѣры въ Иисуса Христа. Въ другой (*Christ's Temptation*), написанной въ стилѣ древнихъ мистерій, онъ влагаетъ въ уста самаго Христа сильную рѣчь противъ постовъ, а въ эпилогѣ говоритъ отъ своего имени о необходимости каждому читать св. Писаніе и нападаетъ на католическое духовенство, которое изъ личныхъ выгодъ держитъ народъ въ невѣжествѣ и скрываетъ отъ него слово Божіе. Третья пьеса (*Three Lawes of Nature*) исполнена самыхъ яростныхъ нападокъ на обряды римской церкви и на главу ея—папу. Здѣсь Бэль честитъ папу прозвищемъ нечестиваго римскаго антихриста (*faytheless Anti-christ of Rome*) и доходитъ до непростительнаго кощунства, пародируя католическую обѣдню ⁹⁷). Не довольствуясь борьбой съ папизмомъ на догматической почвѣ и осмѣяніемъ католическихъ обрядовъ и церемоній, Бэль перенесъ борьбу на почву историческую и написалъ двухъактную историческую драму (*Kunge Johan*), въ которой взглянулъ съ протестантской точки зрѣнія на главнѣйшія событія царствованія ко-

роля Іоанна Безземельнаго. При этомъ онъ само собою имѣлъ въ виду провести параллель между тогдашними притязаніями папской власти и теперешними кознями католиковъ. Сообразно своей главной цѣли, Бэль придаетъ слишкомъ большое значеніе попыткамъ Іоанна сбросить съ себя иго папской власти и представляетъ этого вѣроломнаго и трусливаго тирана великимъ патріотомъ, мученикомъ и чуть-ли не героемъ⁹⁸). Въ эстетическомъ отношеніи пьеса Бэля не выдерживаетъ самой снисходительной критики: въ ней нѣтъ никакого драматическаго движенія; вездѣ разсказъ преобладаетъ надъ дѣйствіемъ, часто некстати прерываемымъ комическими интерлюдіями; характеры, за исключеніемъ самого героя, который остается вѣренъ себѣ до конца, очерчены весьма блѣдно, притомъ же только нѣкоторые изъ нихъ носятъ историческія имена — папы Иннокентія III, кардинала Пандульфо и т. д.; остальные же суть аллегорическія фигуры: Nobility, Clergy, Civil Order, Usurped Power и т. д.; но она замѣчательна тѣмъ, что, представляя собой древнѣйшую дошедшую до насъ попытку сообщить средневѣковой драмѣ историческое направленіе, служить, такъ сказать, переходной ступенію отъ моралитѣ къ драматическимъ хроникамъ Пила и Марло и такимъ образомъ связываетъ средневѣковую драму съ новой. Во всемъ остальномъ она вѣрно хранитъ традиціи стариннаго англійскаго театра; въ ней, какъ и во всѣхъ прочихъ моралитѣ, одну изъ главныхъ ролей играетъ *Порокъ* или *Возмущеніе* (Vice or Sedition), который въ продолженіе всей пьесы занимаетъ публику своими шутовскими выходками. Стало быть требовать отъ нея правдиваго, художественнаго воссозданія извѣстной исторической эпохи было бы по меньшей мѣрѣ странно. Для Бэля, какъ и для его современниковъ, жившихъ въ эпоху отчаянной борьбы двухъ религіозныхъ системъ, художественный интересъ стоялъ на послѣднемъ планѣ; лучше сказать, они о немъ совершенно не заботились. Равнымъ образомъ Бэля, какъ ревностнаго бойца за протестантизмъ, мало интересовалъ вопросъ: вѣренъ-ли его герой исторіи или

нѣтъ? Для него было довольно заимствовать изъ исторіи нѣсколько годныхъ для его цѣлей фактовъ; остальное было его личное дѣло. Чѣмъ свѣтлѣе и возвышеннѣе представится народу личность короля. Іоанна, тѣмъ болѣе тѣни падетъ на тѣхъ, которые своими кознями отняли у Англіи ея благодѣтеля. Подъ вліяніемъ этихъ, всевластныхъ для него, побужденій, Бэль не задумался превратить ненавистную личность убійцы Артура въ идеальный образъ великаго монарха, горячаго поборника народныхъ правъ, павшаго жертвою своей безкорыстной преданности интересамъ англійскаго народа. Причину раздоровъ короля съ папой Бэль видитъ не въ оскорбленномъ самолюбіи короля, но въ его глубокомъ сознаніи своего царственного призванія и связанной съ нимъ отвѣтственности по отношенію къ поставившему его Богу и управляемому имъ народу. Не трудно догадаться, что въ этомъ, какъ и въ другихъ случаяхъ, авторъ влагаетъ въ уста Іоанна свои собственныя мысли о королевской власти, о папствѣ и т. д. ⁹⁹). Кромѣ „Короля Іоанна“ Бэль написалъ еще драму изъ англійской исторіи — *The Impostures of Thomas Becket*. Хотя эта пьеса и не дошла до насъ, но изъ одного ея заглавія можно заключить, какъ смотрѣлъ Бэль на жизнь и дѣятельность человѣка, причисленнаго римской церковью къ лику святыхъ. Въ томъ же духѣ дѣйствовалъ другъ Бэля Ральфъ Рэдклифъ, тоже ревностный протестантъ, написавшій драму объ осужденіи І. Гуса на Констанцскомъ соборѣ ¹⁰⁰).

Историческое направленіе, сообщенное англійской драмѣ Бэлемъ, Рэдклифомъ и другими протестантскими писателями, имѣло рѣшительное вліяніе на ея дальнѣйшія судьбы. Единственная соперница драматической хроники, духовная драма находилась въ половинѣ XVI в. въ крайнемъ упадкѣ. Хотя представленія мистерій въ Честерѣ, Ковентри и др. городахъ по прежнему собирали около себя толпы любопытныхъ, но въ этихъ толпахъ уже не было прежняго энтузіазма. Источникъ чистаго религіознаго воодушевленія видимо изсякалъ и вмѣстѣ съ нимъ изсякало и творчество въ сферѣ мистерій.

*

Жизнь постоянно выдвигала впередъ новые жгучіе вопросы дня и настойчиво призывала къ рѣшенію ихъ всѣ наличныя общественныя силы. Почва религіозная и политическая такъ соприкасались между собой, что искусство нечувствительно переходило съ одной на другую, и драма становилась или тенденціозной исторической хроникой или религіозно-политической сатирой. Попытки Бэля возродить къ жизни средневѣковую мистерію, одушевивъ ее новымъ протестантскимъ духомъ (Christ's Temptation, John the Baptist, preaching in the Wildernesse и др.), оказались тщетны. Бэль не имѣлъ послѣдователей. За то историческія мистеріи, или пьесы, сюжетъ которыхъ былъ заимствованъ преимущественно изъ ветхозавѣтной исторіи, получаютъ рѣшительное преобладаніе надъ коллективными мистеріями стараго стиля ¹⁰¹), и протестанты ловко пользуются ими для своихъ цѣлей. Несмотря на сектаторскій духъ, проникающій собою большую часть драматическихъ хроникъ и историческихъ мистерій, дѣйствіе ихъ происходитъ на реальной почвѣ, вытекаетъ изъ характеровъ дѣйствующихъ лицъ и нигдѣ не нарушается вмѣшательствомъ высшихъ силъ—знакъ, что въ половинѣ XVI в. англійская драма уже освободилась отъ міросозерцанія древнихъ мистерій и мираклей, которое въ эту эпоху было сильно распространено во Франціи и помѣшало тамъ развитію національной исторической драмы. Правда, во Франціи еще въ XIV и XV в. встрѣчаются пьесы, заимствованныя изъ національной исторіи, но онѣ имѣютъ чисто легендарный характеръ; герои ихъ—Хлодвигъ, Іоанна д'Аркъ, св. Людовикъ—прежде всего святые, совершающіе свои подвиги не личной энергіей, но божественной силой, которой они служатъ послушными орудіями, такъ что французскія историческія пьесы въ сущности ничѣмъ не отличаются отъ мираклей ¹⁰²).

Почти одновременно съ историческими мистеріями приобрѣтають громкую извѣстность пьесы свѣтскаго содержанія, заимствованныя изъ народныхъ повѣстей, рыцарскихъ романовъ и другихъ произведеній свѣтской литературы. Это об-

стоятельство, въ связи съ быстрымъ развитіемъ исторической драмы, указываетъ на громадную переѣну, совершившуюся во вкусъ англійской публики въ первую половину XVI в. ¹⁰³). Не говоря уже о молодомъ поколѣніи, воспитанномъ въ духѣ протестантизма ¹⁰⁴) и называвшемъ мистеріи папистскими пьесами (*popetly playes*), въ средѣ самой солидной и консервативной части общества замѣчаются симптомы неудовлетворенія чисто религіозными сюжетами и желаніе сблизить драму съ исторіей, съ обширнымъ цикломъ народныхъ сказаній и романовъ. Въ 1529 г. мэръ и городской совѣтъ Честера обратились къ правительству съ просьбой о дозволеніи возобновить игранную еще при Генрихѣ VII пьесу, предметомъ которой была жизнь Роберта, короля Сициліи. Пьеса эта утрачена, но изъ описанія ея, находящагося въ самой просьбѣ, видно, что основные мотивы ея содержанія заимствованы изъ весьма распространеннаго въ средніе вѣка сказанія о Гордомъ Царѣ, вошедшаго между прочимъ въ *Gesta Romanorum* и даващаго матеріалъ для народной баллады о Робертѣ, королѣ Сициліи, которая послужила ей ближайшимъ источникомъ ¹⁰⁵). Въ англійскихъ школахъ и университетахъ изстари велся обычай играть по торжественнымъ днямъ театральныя пьесы; въ XIV и XV ст. эти пьесы игрались по-латыни, но въ XVI ст. мы встрѣчаемъ уже много англійскихъ пьесъ и притомъ свѣтскаго содержанія. Въ 1538 году Ральфъ Рэдклифъ, открывая школу въ Гитчинѣ, устроилъ тамъ изъ столовой упраздненнаго кармелитскаго монастыря сцену, на которой ученики его играли имъ сочиненныя трагедіи и комедіи. Названія этихъ, къ сожалѣнію безвозвратно утраченныхъ пьесъ, сохранены Бэлемъ ¹⁰⁶); это—Боккачьева Терпѣливая Гризельда, Чосеровъ Мелибей, Осужденіе I. Гуса, Мужество Юдифи и др. Около того же времени Гримоальдъ переложилъ въ драматическую форму Чосерову поэму о Троицѣ и Крессидѣ ¹⁰⁷).

Сводя въ одно цѣлое эти разрозненные факты, можно прийти къ весьма вѣроятному заключенію, что въ первой по-

ловинѣ XVI в. въ области англійской серьезной драмы (мистерія, моралите) заключается рѣшительное желаніе сближаться съ жизнью, выработаться въ свѣтское представленіе и что эта секуляризація драмы совершается тремя путями: чрезъ посредство исторіи (пьесы Бэля), народныхъ сказаній (Король Робертъ) и литературныхъ памятниковъ (Гризельда, Троиль, Мелибей).

Большимъ подспорьемъ новому направленію послужило возрастающее знакомство англичанъ съ образцами классической драмы, въ особенности съ римской драматургіей — комедіями Плавта, Теренція и трагедіями Сенеки.

Къ концу XV в. уровень классическихъ знаній въ Англіи, стоявшій, по свидѣтельству современника ¹⁰⁸), на весьма низкой степени въ началѣ столѣтія, началъ замѣтно подниматься. Молодые богатые англичане толпами отправляются въ Италію, стоявшую тогда во главѣ научнаго европейскаго движенія, учатся въ тамошнихъ университетахъ греческому языку и возвращаются на родину, обремененные цѣлыми грудами рукописей, а позднѣе и изданій знаменитой альдинской типографіи. Въ англійскіе университеты приглашаются ученые итальянцы (Кай Оберини, Корнеліо Вителли) для преподаванія латинскаго и греческаго языковъ; подъ ихъ руководствомъ образуются первые англійскіе филологи, Гроцинъ, Линакръ и др., такъ что когда Эразмъ въ первый разъ посѣтилъ Англію (въ 1498 г.), онъ былъ изумленъ быстрыми успѣхами англичанъ въ классической филологіи и написалъ восторженный панегирикъ оксфордскому университету ¹⁰⁹). При Генрихѣ VIII, несмотря на сильное противодѣйствіе со стороны невѣжественнаго духовенства ¹¹⁰), классическія знанія все болѣе и болѣе распространялись. Постоянныя кафедры греческаго языка были учреждены не только въ Оксфордѣ и Кембриджѣ, но и въ нѣкоторыхъ низшихъ школахъ — итонской, вестминстерской и въ училищѣ, основанномъ Колетомъ при церкви св. Павла. — Въ 1540 г. Роджеръ Ашэмъ писалъ одному изъ своихъ друзей: „Ты бы не узналъ

теньеръ нашего Кембриджа! Въ послѣднія пять лѣтъ Платонъ и Аристотель читаются студентами въ подлинникѣ. Теперешняя молодежь ближе знакома съ Софокломъ и Эврипидомъ, чѣмъ твои сверстники съ Плавтомъ. Геродотъ, Фукидидъ и Ксенофонтъ перелистываются чаще, чѣмъ въ твоё время Ливій, и если прежде Цицеронъ былъ на устахъ всѣхъ, то въ настоящее время тоже можно сказать и о Демосенѣ¹¹⁾. Религіозныя смуты временъ Эдуарда и Маріи отозвались весьма неблагопріятно на развитіи знаній. При Эдуардѣ протестантскіе ревизоры расхищали университетскія библіотеки и жгли драгоцѣнныя рукописи; въ царствованіе Маріи протестантскіе ученые подвергались жесточайшимъ преслѣдованіямъ; лучшіе преподаватели побросали свои кафедры и эмигрировали за границу. Со вступленіемъ на престолъ Елисаветы нарушенная система университетскаго преподаванія была, восстановлена, изгнанные профессора возвратились на свои кафедры, и въ университетахъ снова раздалась изящная рѣчь Платона и Аристотеля. Изученіе классической древности, поощряемое особымъ вниманіемъ образованной и глубоко-начитанной въ древнихъ авторахъ монархини, сдѣлало большіе успѣхи и не замедлило оказать вліяніе на развитіе національной драмы. До вступленія на престолъ Елисаветы только одна пьеса классическаго характера была переведена на англійскій языкъ—это *Andria*, комедія Теренція (около 1540 г.); начиная же съ 1559 по 1566, стало быть въ продолженіе всего семи лѣтъ, появились въ переводахъ и были играемы при дворѣ семь трагедій Сенеки (Троянки, Тіестъ, Нестовый Геркулесъ, Эѳипъ, Медея, Агамемнонъ и Октавія) и трагедія Іокаста, передѣланная изъ Финикіанокъ Эврипида.

Посмотримъ теперь, какимъ образомъ знакомство съ античными образцами повліяло на развитіе англійской драмы. Начнемъ съ комедіи, которая въ Англіи развилась раньше трагедіи и потому первая подверглась вліянію классическаго театра.

Поставленная Гейвудомъ на реально-національную почву,

англійская комедія неуклонно продолжала держаться традицій, завѣщанныхъ ей геніальнымъ творцемъ интерлюдій. Эпидемія тенденціозности коснулась ее менѣе всѣхъ прочихъ родовъ драмы. Не вмѣшиваясь въ сумятицу религіозныхъ споровъ ¹¹²⁾, она осталась вѣрна своему истинному назначенію, — всецѣло погрузилась въ неисчерпаемое море современной жизни, черпая оттуда новые комическіе типы и положенія и даже оказала большую услугу моралитѣ, стараясь ихъ очеловѣчить и наполнить своимъ содержаніемъ, ибо извѣстно, что около половины XVI в. моралитѣ, благодаря своему обобщающему направленію, совершенно сбились съ пути и сдѣлались орудіемъ не только религіозной, но и политической пропаганды ¹¹³⁾. Рядомъ съ вліяніемъ интерлюдій Гейвуда шло вліяніе иностранныхъ образцовъ французскихъ, итальянскихъ и испанскихъ. Любопытнымъ памятникомъ ранняго вліянія испанскаго театра на англійскій можетъ служить пьеса *The beauty and good properties of women*, современная лучшимъ интерлюдіямъ Гейвуда ¹¹⁴⁾ и представляющая собой одну изъ раннихъ попытокъ замѣнить аллегорическое содержаніе реальнымъ. Сюжетъ ея заимствованъ изъ испанской пьесы *La Celestina*; герои ея не аллегорическія фигуры, но живыя лица; вліяніе же моралите сказывается въ серьезности основнаго мотива, въ склонности героевъ къ длиннымъ разсужденіямъ и въ правоучительной сентенціи, произносимой въ заключеніе отцомъ героини ¹¹⁵⁾. Къ подобнаго рода произведеніямъ, гдѣ яркія картины современныхъ нравовъ перемѣшиваются съ правоучительными сентенціями, относятся пьесы вродѣ *Robin Conscience Dialogue of Gentylness and Nobylty* и т. п. Съ каждымъ новымъ шагомъ комедіи по этому пути аллегорическій элементъ теряетъ все болѣе и болѣе свое прежнее значеніе и становится уже не главнымъ факторомъ, но скорѣе спутникомъ дѣйствія, хотя аллегорическія фигуры попадаютъ еще въ видѣ исключенія, какъ уступка народному вкусу, довольно долго чуть-ли не до конца XVI в. ¹¹⁵⁾.

Первые признаки вліянія классической комедіи на англій-

скую замѣтны въ двухъ интерлюдіяхъ *Thersytes* и *Jack Jugler*, написанныхъ до вступленія на престолъ Елисаветы ¹¹⁷⁾. Въ первой изъ нихъ всѣ дѣйствующія лица носятъ классическія имена, а въ хвастливомъ характерѣ главнаго героя видно вліяніе Плавтовой комедіи *Miles Gloriosus*. Вторая же ничто иное, какъ передѣлка Плавтова Амфитріона, передѣлка впрочемъ сильно вдающаяся въ карикатуру ¹¹⁸⁾. Извѣстно, что Амфитріонъ Плавта есть драматическая обработка мифа о рожденіи Геркулеса. Влюбленный въ Алкмену, Юпитеръ посѣщаетъ ее, принявъ на себя образъ ея отсутствующаго супруга Амфитріона. Чтобы вѣрнѣе достигнуть своей цѣли, Юпитеръ велитъ Меркурію принять на себя образъ слуги Амфитріона, Созія. Изъ этого обстоятельства вытекаетъ цѣлый рядъ комическихъ положеній. Когда Амфитріонъ и Созій возвращаются изъ похода домой, то Юпитеръ съ Меркуріемъ выпроваживаютъ ихъ вонъ, какъ самозванцевъ. Ревность Амфитріона, недоразумѣніе и отчаяніе вѣрной Алкмены, которая, не будучи въ состояніи отличить настоящаго Амфитріона отъ его двойника, въ простотѣ души рассказываетъ мужу со всѣми подробностями о томъ, какъ ее ласкалъ Юпитеръ и тѣмъ еще сильнѣе растравляетъ его рану, наконецъ безвыходное положеніе безумѣвшаго отъ побоевъ Созія — очерчены съ замѣчательной силой. Благодаря чуду, вся эта путаница распутывается къ общему удовольствію самымъ благополучнымъ образомъ. При раскатахъ грома и ослѣпительномъ блескѣ молній, Алкмена производитъ на свѣтъ близнецовъ, изъ которыхъ одинъ тотчасъ же доказываетъ свое божественное происхожденіе, удушая двухъ огромныхъ змѣй, хотѣвшихъ его ужалить, а въ заключеніе Зевсъ явится *en personne* на сцену, беретъ всю вину на себя и рассказываетъ все, какъ было. Это объясненіе преисполняетъ сердце Амфитріона гордостью; онъ сознаетъ, что несправедливо подозрѣвалъ вѣрную супругу и даетъ торжественное обѣщаніе жить съ ней по прежнему. Англійская пьеса гораздо бѣднѣ содержаніемъ и комическими мотивами; интрига

ея сокращена на половину, вследствие того, что роли Амфітріона и Алкмены, на которыхъ сосредоточенъ весь интересъ дѣйствія, совершенно исключены, и все содержаніе вѣртится на злой путѣхъ, сыгранной Джекомъ, по прозванію Jugler'омъ (собственно фокусникомъ, чудодѣемъ), надъ подгулявшимъ слугою мистера Бонграса — Джинкиномъ *Беззаботнымъ* (Careless). Мистеръ Бонграсъ, уходя изъ дому, поручилъ Джинкину пригласить на ужинъ свою подругу Dame Соу. Но Джинкинъ и думать забылъ о данномъ ему порученіи; онъ весьма радъ, что вырвался наконецъ на свободу, шляется цѣлый день по городу, играетъ въ кости, пьетъ эль и воруетъ яблоки. Въ этомъ блаженномъ состояніи онъ замѣченъ своимъ старымъ врагомъ Джекомъ, который тотчасъ же переодѣвается въ платье Джинкина и, разыгравъ весьма ловко роль его двойника, побоями и угрозами принуждаетъ подгуляваго малаго отказаться отъ своей собственной личности. Прошлявшись еще нѣсколько времени, какъ шальной, по городу, Джинкинъ приходитъ наконецъ къ Dame Соу, но ничего не можетъ разсказать толкомъ: въ его головѣ перепутались всѣ событія этого несчастнаго дня и его собственная личность смѣшалась съ личностью избившаго его двойника; ибо потерявъ самого себя (говоритъ онъ), я само собой долженъ былъ утратить все то, что мнѣ было поручено сказать ¹¹⁹). Оправдываясь въ своей неаккуратности, онъ сваливаетъ вину на себя же, начинаетъ бранить мерзавцемъ напавшаго на него Джинкина и т. д. Выслушавъ эту галиматью, дама подумала, что Джинкинъ либо пьянъ, либо рехнулся и отсчитала ему нѣсколько полновѣсныхъ пощечинъ. Вскорѣ возвратился и мистеръ Бонграсъ; разсвирѣпѣвшая Dame Соу просила его еще разъ наказать неисправнаго слугу, но тотъ, думая, что Джинкинъ окончательно помѣшался, оставляетъ его въ покоѣ.

Нигдѣ, быть можетъ, не отражается такъ ярко и полно хаотическое состояніе англійской драмы въ первой половинѣ XVI в., какъ въ пьесѣ, содержаніе которой сейчасъ изло-

жено нами. Въ ней столкнулись между собой два принципа, двѣ художественныя традиціи — классическая и народная. Изъ пролога видно, что пьеса написана человѣкомъ ученымъ, коротко знакомымъ съ классическими писателями, что фабула ея заимствована изъ комедіи Плавта, но при всемъ томъ въ обработкѣ сюжета, въ технической сторонѣ пьесы, не замѣчается никакихъ слѣдовъ классическаго вліянія. Jack Jugler написанъ въ духѣ столь популярныя интерлюдіи Гейвуда, а личность главнаго героя связываетъ англійскую пьесу даже съ отживающими традиціями моралитѣ, ибо Jack Jugler играетъ здѣсь ту же роль, которую въ моралитѣ игралъ Порокъ ¹²⁰⁾. Несмотря на бѣдность основнаго мотива и первобытную неуклюжесть постройки, въ пьесѣ много жизни и движенія; діалогъ ведется естественно; нѣкоторыя положенія и характеры очерчены весьма живо и остроумно. Какъ забавенъ напр. Джинкинъ, когда встрѣтившись съ своимъ двойникомъ, онъ наивно удивляется его безобразію! Недурна также характеристика горничной мистера Бонграса, мимоходомъ сдѣланная Джинкиномъ въ его первомъ монологѣ ¹²¹⁾.

Къ послѣднимъ годамъ царствованія Генриха VIII относится произведеніе, которое, оставаясь глубоко народнымъ по содержанію, носитъ на себѣ слѣды пристального изученія классическихъ образцовъ — мы разумѣемъ интерлюдію *Ralph Roister Doister*, обыкновенно величаемую первою правильною комедіей на англійскомъ языкѣ ¹²²⁾. Авторъ ея Николай Юдолль (Udall) считался въ свое время однимъ изъ лучшихъ знатоковъ классической древности, и пьеса его по всей вѣроятности предназначалась для праздничныхъ представленій въ итонской школѣ, гдѣ онъ былъ старшимъ наставникомъ ¹²³⁾. Пьеса открывается монологомъ Мерригрека, управляющаго должность паразита, льстеца и фактотума при особѣ своего богатаго родственника Ральфа Ройстера Дойстера. Изъ его словъ видно, что герой пьесы принадлежитъ къ породѣ тѣхъ пошлыхъ, влюбленныхъ въ себя дураковъ, которые, кажется, и созданы для того, чтобъ быть эксплуа-

тируемыми ловкими плутами, умѣющими льстить ихъ самолюбію. „Только хвали и превозноси его (говорить Мерригрекъ), и онъ будетъ твой, потому что онъ такъ влюбленъ въ себя, что никакая похвала не покажется ему неправдоподобной“. Зная эту преобладающую черту, эту, такъ сказать, слабую струнку въ характерѣ героя, легко повѣрить увѣреніямъ Мерригрека, что онъ можетъ сдѣлать изъ Ральфа все, что хочетъ. „Однимъ моимъ словомъ я могу сдѣлать его веселымъ и счастливымъ, или наоборотъ—печальнымъ и скучнымъ; если захочу—могу вдохнуть въ него надежду или погрузить его въ бездну отчаянія!“ При послѣднихъ словахъ этого монолога входитъ Ральфъ грустный и обезкураженный. Ему приглянулась хорошенькая и богатая вдовушка-купчиха Dame Custance, но оказывается, что она уже помолвлена за другаго. Мерригрекъ спѣшитъ разогнать мрачное расположеніе духа своего патрона. „Успокойся,—говоритъ онъ,—мы найдемъ для тебя и не такую невѣсту. Для такого человѣка, какъ ты, нельзя взять за женой меньше двадцати сотенъ тысячъ фунтовъ приданаго“. Отъ этихъ словъ Ральфъ растаялъ и ободрился. Въ отвѣтъ его наглое хвастовство самодовольнаго пошляка является передъ нами во всей своей комической важности.

Ральфъ. Признаться сказать, мнѣ и самому непріятно, что Богъ создалъ меня такимъ красавцемъ и что всѣ женщины въ меня влюблены.

Мерригрекъ. Ты не знаешь еще, что онѣ говорятъ, когда встрѣчаются съ тобой на улицѣ. Я подчасъ не знаю, что и отвѣчать имъ. Одна напр. спрашиваетъ меня: кто это? Ланчелотъ? Другая говоритъ: кто это? не великій-ли богатырь Гюн Уоррикъ? „Нѣтъ—отвѣчаю я—это тринадцатый братъ Геркулеса“. Кто это—спрашиваетъ третья: не благородный ли Гекторъ Троянскій? „Нѣтъ—отвѣчаю я—не Гекторъ, но того же поля ягода“. Другія спрашиваютъ, не Александръ ли ты, или не Карлъ ли Великій? „Нѣтъ—говорю я—это десятое чудо свѣта“. Такъ-ли я сказалъ?

Ральфъ. Совершенно такъ.

Мерригрекъ. Да, я самъ такъ думаю; потому что до тѣ-
бя было извѣстно только девять чудесъ. Нѣкоторымъ я го-
ворю, что ты третій Катонъ; словомъ, я отвѣчаю всѣмъ,
какъ умѣю. „Сэръ, я умоляю васъ, (говорить мнѣ недавно
одна), скажите мнѣ, какъ зовутъ этого лорда или этого
знатнаго джентльмэна?“ Ральфъ Ройстеръ Дойстеръ, судары-
ня“,—отвѣчаю я. „О Боже, продолжаетъ она, какъ онъ хо-
рошъ! о еслибъ Христосъ послалъ мнѣ такого мужа!“ Дру-
гія говорятъ: „о какъ бы намъ было пріятно видѣть передъ
собой постоянно это благородное лицо!“ — Вы должны быть
довольны тѣмъ, что можете иногда видѣть его спину, отвѣ-
чаю я, потому что созерцаніе его лица есть удѣлъ однихъ
знатныхъ лэди, отъ искательствъ которыхъ онъ едва могъ
ускользнуть и т. д. ¹²⁴).

Ральфъ благодаритъ Мерригрека за такіе отвѣты и обѣ-
щаетъ дать ему денегъ и сшить новое платье. Затѣмъ раз-
говоръ снова возвращается къ прежней темѣ, къ сватовству
Ральфа. Подъ вліяніемъ лъстивыхъ рѣчей Мерригрека,
Ральфъ считаетъ дѣло выиграннымъ. Онъ глубоко убѣжденъ
въ томъ, что вдовушка его любить, но что вслѣдствіе понят-
ной женской стыдливости она первая не рѣшается сѣлать
признаніе въ любви. Мерригрекъ оставляетъ его въ этомъ
пріятномъ заблужденіи, а самъ отправляется за музыкантами,
чтобъ напередъ отпраздновать несомнѣнную побѣду своего
друга. Слѣдующая сцена переноситъ насъ въ дѣвичью Dame
Custance. Служанки ея сидятъ за работой, толкуютъ о сво-
ихъ дѣлахъ и поютъ пѣсни. Въ это время входитъ Ральфъ,
все время подслушивавшій ихъ пѣсни и разговоры, начинается
шутить съ ними и говорить о своей любви къ ихъ госпожѣ.
Объясненія его внезапно прерываются появленіемъ Мерри-
грека съ двумя пѣвцами, которые встрѣчены всей компаніей
какъ желанные гости и по просьбѣ ея поютъ прекрасную
пѣсенку, приложенную въ концѣ пьесы. Между тѣмъ Ральфъ
успѣваетъ убѣдить нянюшку Dame Custance, Мэджъ, передать

отъ него своей госпожѣ письмо. Мэдждъ исполняетъ порученіе, но вдова не только не полюбопытствовала прочесть письмо Ральфа, но даже дала нянѣ порядочный нагоняй за то, что та его приняла отъ незнакомаго человѣка. Во второмъ актѣ Ральфъ, не зная еще объ участи своего страстнаго посланія, посылаетъ слугу съ кольцомъ и подарками. Но Мэдждъ, помня вчерашній урокъ, отказывается принять что бы то ни было отъ Ральфа. Догадливый слуга говоритъ, что онъ прислалъ не отъ Ральфа, а отъ будущаго супруга Dame Custance. Мэдждъ и подошедшія дѣвушки думаютъ, что этотъ будущій супругъ есть никто иной, какъ женихъ ея, купецъ Гудлокъ (Googluck) и наперерывъ стараются обрадовать свою госпожу пзвѣстіями о немъ. Одна изъ нихъ, самая проворная, передаетъ ей наконецъ кольцо и подарки, и само собой разумѣется вмѣсто благодарности получаетъ страшный нагоняй. Въ третьемъ актѣ Ральфъ посылаетъ Мерригрека узнать, какое впечатлѣніе произвело письмо и посланные имъ подарки. Результаты этого посольства оказываются крайне неблагопріятны для Ральфа. Dame Custance прямо объявила Мерригреку, что она любитъ своего жениха и останется ему вѣрна до могилы; что же касается до Ральфа, то говоря откровенно, она ничего иного не можетъ къ нему чувствовать, кромѣ глубочайшаго презрѣнія. Съ такими-то вѣстями приходитъ Мерригрекъ къ ждавшему его съ нетерпѣніемъ Ральфу. Послѣдній пораженъ этими извѣстіями, какъ громомъ; онъ впалъ въ глубокое уныніе, совсѣмъ собрался было умереть, и не малаго труда стоило Мерригреку убѣдить его, что еще не все потеряно, что для красиваго мужчины остается еще одно вѣрное средство—личное объясненіе съ жестокой дамой. Съ цѣлью вызвать вдовушку на балконъ, Ральфъ, по совѣту Мерригрека, даетъ ей подъ окнами серенаду. Дѣйствительно, она показывается на балконѣ, и Ральфъ пользуется этимъ случаемъ и предлагаетъ ей руку и сердце. Чтобъ оправдать свой отказъ въ глазахъ всѣхъ, Dame Custance проситъ Мерригрека публично про-

честь любовное посланіе, адресованное ей Ральфомъ. Читая письмо, Мерригрекъ нарочно измѣняетъ пунктуацію и вмѣсто любовнаго письма выходитъ пасквиль. Вдова разражается сначала негодованіемъ, потомъ смѣхомъ, а сконфуженный Ральфъ отказывается отъ своего письма, и утверждаетъ, что оно было искажено переписчикомъ. Объясненіемъ Ральфа съ переписчикомъ, изъ котораго оказывается, что виною всему былъ коварный Мерригрекъ, и оканчивается третій актъ. Четвертое дѣйствіе открывается приходомъ посланнаго отъ настоящаго жениха съ извѣстіемъ, что онъ уже на пути въ Лондонъ. Въ то время какъ Dame Custance спрашиваетъ посланнаго о Гудлокѣ, въ комнату вбѣгаетъ Ральфъ, страшно раздраженный. Онъ кричитъ, грозитъ, хвастается своей близостью съ хозяйкой дома, называетъ ее своей женой и т. п. Посланный, слушая его, только качаетъ головой и думаетъ, что его господину дѣйствительно измѣнили. Наконецъ вся эта комедія начинается не на шутку надоѣдать Dame Custance; она зоветъ своихъ людей, чтобъ съ ихъ помощью выпроводить за дверь назойливаго и наглаго обожателя, но Ральфъ уходитъ самъ, общая впрочемъ въ скоромъ времени возвратиться. По уходѣ Ральфа, является Мерригрекъ и предупреждаетъ вдову, что Ральфъ затѣваетъ что-то недоброе; онъ совѣтуетъ ей вооружить чѣмъ попало своихъ людей и запереть наглухо ворота. Дѣйствительно, въ слѣдующей сценѣ Ральфъ, собравъ своихъ приверженцевъ и вооружившись ухватомъ, кочергой и другими кухонными принадлежностями, рѣшается взять приступомъ домъ вдовы, но послѣдняя не только счастливо отражаетъ нападеніе, но и обращаетъ Ральфа въ позорное бѣгство. Правда, ей не мало помогла измѣна Мерригрека, который въ общей сумятицѣ два раза сбѣздилъ Ральфа палкой по спинѣ, и тѣмъ нѣсколько охладилъ его воинственный пылъ. Въ пятомъ актѣ Гудлокъ узнаетъ отъ своего посланнаго, что его невѣста ему измѣнила; это недоразумѣніе впрочемъ скоро разъясняется и добрыя отношенія снова восстанавливаются между ними.

Передъ самой свадьбой Мерригрекъ, боясь, чтобы Ральфъ не поплатился дорого за свои выходки, приходитъ отъ него съ просьбой забыть все прошлое. Счастливые любовники охотно прощаютъ Ральфа и даже для потѣхи поручаютъ Мерригреку пригласить его на свадебный ужинъ. Мерригрекъ возвращается къ Ральфу и говоритъ ему, что вдова и ея женихъ очень боятся его мщенія и хотятъ во что бы то ни стало примириться съ нимъ. Какъ ни странно показалось бы всякому другому это объясненіе, но Ральфъ ему вѣритъ, такъ какъ оно даетъ новую пищу его самовосхищенію; по его мнѣнію, все сказанное Мерригрекомъ весьма вѣроятно, такъ какъ нѣтъ на свѣтѣ такого мужчины, такой женщины или такого ребенка, которые могли бы сердиться на него долго. Въ сопровожденіи Мерригрека онъ приходитъ къ молодымъ. Несмотря на данное мужу обѣщаніе, вдова не удержалась, чтобы не напомнить Ральфу его послѣднихъ подвиговъ. Она, шутя, погрозила подать на него жалобу министру финансовъ за растовщичество. Ральфъ и Мерригрекъ не понимаютъ, что это значить, такъ какъ благородный кавалеръ никогда не занимался такимъ постыднымъ ремесломъ. Тогда Dame Custance объясняетъ имъ, что растовщичество Ральфа состоитъ въ томъ, что онъ за одинъ ударъ получилъ пятнадцать, что съ его стороны крайне безсовѣстно. Ральфъ начинаетъ уже щетиниться, но Гудлокъ успокоиваетъ его и проситъ изъ-за такихъ пустяковъ не лишать ихъ своего добраго расположенія. Комедія оканчивается хоромъ въ честь королевы, ея совѣтниковъ и министровъ, въ которомъ принимаютъ участіе всѣ дѣйствующія лица ¹²⁵).

Пьеса Юдолла приводится историками англійскаго театра какъ примѣръ того необычайно-благотворнаго вліянія, какое классическая драма оказала на англійскую. Гервинусъ ¹²⁶) утверждаетъ, что между комедіей Юдолла и интерлюдіями Гейвуда лежитъ цѣлая бездна. Ульрици великодушно относитъ всѣ ея недостатки, какъ-то: отсутствіе драматической живости, обиліе длинныхъ разсужденій и т. п.

насчетъ вреднаго вліянія, которое имѣли на автора популярныя въ его время интерлюдіи Гейвуда ¹²⁷). Такое одностороннее рѣшеніе вопроса представляется намъ по меньшей мѣрѣ не научнымъ. ГERVINUSъ и УЛЬРИЦИ, повидимому, забываютъ, что, приписывая классическому вліянію такое громадное значеніе, такую чуть-ли не чудотворящую силу, они тѣмъ самымъ подрываютъ свою собственную теорію объ органическомъ развитіи англійской драмы. Несомнѣнно, что знакомству съ классическими образцами англійская комедія обязана бѣльшимъ изяществомъ формы, бѣльшею правильностью постройки; весьма возможно также, что, по примѣру ПЛАВТА и ТЕРЕНЦІА, англійскіе драматурги стали драматизировать бѣлье сложныя сюжеты и мало по малу усовершенствовали свою грубую сценическую технику, но всѣ эти улучшенія относились лишь къ одной внѣшней, формальной сторонѣ драмы; что же касается до сущности драматическаго творчества, до искусства создавать характеры и дѣлать ихъ факторами происходящаго передъ зрителями дѣйствія, то, само собою разумѣется, оно не могло быть заимствовано ни откуда. Въ прологѣ къ своей пьесѣ, ЮДОЛЛА говоритъ, что, подобно ПЛАВТУ, ТЕРЕНЦІЮ и другимъ мудрымъ поэтамъ, съумѣвшимъ скрыть нравственныя уроки подѣ игривой формой комедіи, и онъ рѣшился направить свои стрѣлы противъ пустаго и хвастливаго самодовольства, олицетвореннаго въ особѣ РАЛЬФА РОЙСТЕРА ДОЙСТЕРА. Нѣмецкая критика съ жадностью схватилась за это признаніе и, ни мало не колеблясь, поспѣшила провозгласить англійскую пьесу отраженнымъ лучемъ классической комедіи. На самомъ же дѣлѣ классическаго въ комедіи ЮДОЛЛА весьма немного. За исключеніемъ нѣкоторыхъ чертъ въ характерѣ героя, почти цѣликомъ взятыхъ у ПЛАВТА, да раздѣленія пьесы на акты и сцены, комедія ЮДОЛЛА можетъ быть названа вполне оригинальнымъ произведеніемъ. Въ рамку, скроенную по классическому образцу, англійскій драматургъ вложилъ чисто народное содержаніе, яркую картину нравовъ англійской буржуазіи въ первой половинѣ XVI в.

Никакой бездны между ею и интерлюдіями Гейвуда не замѣчается; напротивъ того, на каждомъ шагѣ видна кровная связь, соединяющая ее съ міромъ интерлюдій и народно-бытовыхъ фарсовъ, а въ характерѣ Мерригрека есть даже стороны, сближающія его съ популярнѣйшимъ характеромъ старинныхъ моралитѣ. Впрочемъ, этой кровной связи съ прошедшимъ не отрицаетъ и Ульрици, но только онъ ей приписываетъ — и по нашему мнѣнію крайне несправедливо — всѣ недостатки пьесы. Правда, въ комедіи Юдолла есть длинные монологи, есть вставочныя сцены народно-бытоваго характера, нисколько не двигающія впередъ дѣйствія, но хотя эти недостатки и попадаютъ въ мистеріяхъ, моралитѣ и интерлюдіяхъ, но на этотъ разъ они вставлены не исключительно подъ вліяніемъ традицій стариннаго театра. Намъ сдается, что тутъ кое-что должно быть отнесено и на счетъ внѣшней формы, построенной по образцу пятиактныхъ классическихъ комедій. Содержаніе пьесы такъ несложно, что его хватило бы на два, много на три акта; нужно же было чѣмъ нибудь наполнить ее, чтобъ вышло обязательныхъ пять актовъ! И вотъ классическая рамка дѣлается прокрустовымъ ложемъ, на которомъ растягивается до невозможнаго несложный анекдотическій сюжетъ англійской пьесы. Чтобъ не отступать отъ облигантной формы своихъ образцовъ, авторъ напр. наполняетъ весь второй актъ разговоромъ между прислугой Dame Custance и посланнымъ отъ Ральфа. Оригинальность пьесы Юдолла состоитъ не въ томъ только, что онъ усвоилъ себѣ нѣкоторые популярные мотивы стариннаго англійскаго театра; она проявляется главнымъ образомъ въ характерѣ художественныхъ приѣмовъ и въ томъ чисто англійскомъ юморѣ, который проникаетъ собой все ея содержаніе. Въ комедіи Юдолла мы замѣчаемъ попытку поставить дѣйствіе на психологическую основу, выводить его изъ внутреннихъ причинъ, изъ характеровъ и наклонностей дѣйствующихъ лицъ. Въ характерѣ главнаго героя, изображенномъ, вообще говоря, нѣсколько каррикатурно, есть штрихи, обличающіе тонкаго

наблюдателя человеческой природы. Стоя на психологической почвѣ, авторъ стыдится прибѣгать къ такимъ пошлымъ и избитымъ мотивамъ, какъ напр. переодѣвание и т. д., которые зачастую употреблялись его современниками подѣ влияніемъ комедіи Плавта (Jack Jugler). Мерригрекъ дѣлаетъ изъ Ральфа все что хочетъ, но тайна его вліянія заключается въ знаніи слабыхъ струнъ героя пьесы и умѣнья ими пользоваться. Въ этомъ отношеніи пьеса возвышается иногда до степени психологическаго этюда, ибо нигдѣ, не исключая и комедіи Плавта, нравственное уродство человѣка, происходящее отъ его безмѣрнаго самообольщенія, не выставлено въ такомъ смѣшномъ, жалкомъ и вѣстѣ съ тѣмъ правдивомъ свѣтѣ. Ральфъ Ройстеръ Дойстеръ открываетъ собою серію мономановъ, изученіе которыхъ составляло любимую задачу англійскихъ драматурговъ XVI вѣка.

Когда англійская комедія впервые подверглась классическому вліянію, она уже была на столько развита, на столько популярна, что не могла дрожать за свою самостоятельность, не могла, въ угоду чуждой теоріи, поступиться основными чертами своего характера. Вліяніе классическихъ образцовъ, коснувшись ее только со стороны формы, придало ей болѣе стройный и правильный видъ и усовершенствовало ея сценическую технику. Совершенно въ другомъ положеніи находилась трагедія, которая въ первой половинѣ XVI в. является только въ зачаточной формѣ историческихъ пьесъ епископа Бэля. Ослѣпленная блескомъ классической трагедіи, (преимущественно римской), и изяществомъ ея постройки, не имѣя за собой никакихъ художественныхъ традицій въ прошломъ, она первое время робко шла по слѣдамъ Сенеки, усваивая его приемы, стиль, композицію, и если окончательно не сдѣлалась слѣпкомъ съ его трагедій—какъ это случилось съ французской трагедіей Жюделя и его школы—то только потому, что античная трагедія была противна духу англійской публики, предпочитавшей свободу творчества дисциплинѣ и причудливую оригинальность—бездушно-симметрической

*

правильности. Жолыбелью англійской трагедіи была школа, — а восприѣмницею ея отъ купели — классическая муза ¹²⁸). На рождественскихъ святкахъ 1560 г. студенты лондонской юридической академіи (Inner Temple) играли трагедію *Горбодукъ*, сочиненную Томасомъ Нортонемъ и Томасомъ Саквиллемъ, въ послѣдствіи лордомъ Бокгорсстомъ ¹²⁹). Пьеса имѣла успѣхъ среди ученой аудиторіи и, по желанію королевы Елисаветы, была повторена ими 18 января 1561 г. въ Уайтголлѣ. Успѣхомъ своимъ пьеса была обязана преимущественно тому, что въ ней видѣли первую попытку пересадить классическую трагедію на англійскую почву. Содержаніе ея заимствовано изъ легендарной исторіи Англіи и состоитъ въ слѣдующемъ: Горбодукъ, король бриттовъ, царствовавшій за 600 л. до Р. Х., уставши отъ заботъ правленія, раздѣлилъ свое царство по ровну между двумя своими сыновьями. Старшій сынъ Горбодука, Феррексъ, счелъ себя обиженнымъ этимъ раздѣломъ и поднялъ оружіе противъ меньшаго брата своего, Поррекса. Въ происшедшей битвѣ, меньшей братъ убилъ старшаго. Мать, любившая больше своего первенца, поклялась отомстить за него и собственной рукой умертвила Поррекса. Такое ужасное преступленіе взволновало народъ, который ворвался во дворецъ и убилъ Горбодука и его жену. Этой кровавой катастрофой не оканчивается, впрочемъ, пьеса. Лорды умиряютъ возстаніе и энергическими мѣрами водворяютъ потрясенный порядокъ, но среди ихъ самихъ начинается рознь: одинъ изъ нихъ, Фергусъ, герцогъ албанскій, объявляетъ свои права на упраздненный престолъ; остальные рѣшаются совокупными силами помѣшати осуществленію его честолюбивыхъ плановъ. Въ будущемъ предвидится новая междоусобная война, объ исходѣ которой зритель можетъ дѣлать какія угодно предположенія, такъ какъ занавѣсъ падаетъ тотчасъ послѣ рѣчи одного изъ лордовъ, оплакивающаго настоящія и будущія бѣдствія Британіи.

Кажется трудно подыскать сюжетъ болѣе обильный трагическими сценами, кровью и ужасами: братъ убиваетъ бра-

та, мать омываетъ руки въ крови собственнаго сына, наконецъ разъяренный народъ умерщвляетъ правителей, возмущившихъ своими неслыханными злодѣйствами его нравственное чувство! А между тѣмъ это скопленіе ужасовъ, эти потоки крови оставляютъ насъ совершенно холодными и безучастными. Причина этого страннаго явленія, между тѣмъ, очень проста: дѣло въ томъ, что пьеса не производитъ иллюзіи, что она не даетъ намъ ни на минуту забыться и приять ея героевъ за живыхъ людей, въ радостяхъ и страданіяхъ которыхъ мы невольно приняли бы участіе. Правда, авторъ даетъ поочередно каждому изъ дѣйствующихъ лицъ право слова, но онъ не умѣетъ вовлечь ихъ въ разговоръ, въ которомъ могъ бы проявиться ихъ характеръ и наклонности; по мѣткому замѣчанію Hazlitt'a, ихъ разговоры напоминаютъ собой диспуты умныхъ школьниковъ на тему о роковыхъ послѣдствіяхъ честолюбія или о непрочности земнаго счастья¹³⁰). Второй крупный недостатокъ трагедіи — это отсутствіе драматическаго движенія; дѣйствующія лица много говорятъ, но мало дѣйствуютъ; можно сказать даже, что мы ихъ не видимъ дѣйствующими, такъ какъ всѣ кровавыя происшествія происходятъ за сценой, и потомъ уже сообщаются зрителямъ. Этотъ послѣдній недостатокъ долженъ быть по всей справедливости отнесенъ на счетъ трагедій Сенеки, въ которыхъ авторъ видѣлъ прекрасные образцы для подражанія. Одного бѣглаго взгляда на Горбодука достаточно, чтобъ убѣдиться, что эта трагедія составлена по классическому рецепту: она раздѣлена на пять актовъ; каждый актъ замыкается хоромъ изъ четырехъ старыхъ и мудрыхъ мужей Британніи (*four ancient and sagemen of Brittain*), высказывающихъ свои соображенія по поводу совершившихся событій; убійства, которыми полна пьеса, совершаются, по античному обычаю, за сценой и т. д. Вѣрные традиціямъ классическаго театра, авторы вездѣ выдерживаютъ серьезный, возвышенный тонъ, свойственный трагедіи и не позволяютъ себѣ ни одной шутки, ни одной комической выходки. Нѣтъ никакого сомнѣ-

ніа, что Саквилль и Нортонъ прекрасно понимали, что англійская публика не можетъ удовлетвориться этимъ безжизненнымъ сколемъ съ античной трагедіи и, желая чѣмъ нибудь вознаградить отсутствіе сценичности, они сочли необходимымъ предпослать каждому акту пантомиму или нѣмую сцену, въ родѣ тѣхъ *Mummings* и *Dumb Shows*, которыя издавна употреблялись при торжественныхъ вѣздахъ королей и лордъ-маровъ въ Лондонѣ. Впрочемъ, назначеніе пантомимъ было на этотъ разъ нѣсколько иное — въ нихъ символически изображалось то, что происходило потомъ въ каждомъ актѣ ¹³¹⁾. Но не однимъ этимъ нововведеніемъ высказалась со стороны авторовъ Горбодука, можетъ быть, невольная уступка народному вкусу. Вопреки классической теоріи, предписывающей сосредоточивать дѣйствіе вокругъ катастрофы, они продолжили дѣйствіе далеко за предѣлы ея и при этомъ не убоились нарушить пресловутыя единства мѣста и времени, въ чемъ ихъ не замедлили упрекнуть строгіе пуристы (Филиппъ Сидней). Такимъ образомъ, не смотря на несомнѣнное стараніе быть во чтобы то ни стало античными, авторы Горбодука должны были дѣлать уступки даже ученой аудиторіи Inner Temple—явный знакъ, что классическая теорія въ Англіи никогда не могла дойти до той исключительности, которую она проявила, напр. въ сосѣдней Франціи, гдѣ малѣйшее отступленіе отъ ея правилъ могло погубить самую лучшую трагедію ¹³²⁾.

Горбодукъ имѣлъ большой успѣхъ и до конца XVI в. выдержалъ нѣсколько изданій. Впрочемъ извѣстность его, въ значительной степени обязанная звучному пятистопному ямбу, впервые введенному въ трагедію Саквиллемъ и Нортонъ ¹³³⁾, ограничивалась дворомъ и высшимъ обществомъ столицы, въ средѣ котораго находилось не мало лицъ обоего пола, имѣвшихъ основательныя познанія въ классической литературѣ и миѳологіи. Латинскій и греческій языки были въ то время въ такой же модѣ въ высшемъ кругу, какъ въ наше время французскій или англійскій. Многія придворныя

дамы знали латинскій языкъ, а сама Елисавета была очень начитана въ древнихъ авторахъ, говорила при посѣщеніи университетовъ латинскія и даже греческія рѣчи, переводила Плутарха и Сенеку¹³⁴). Вотъ почему попытка Саквилля и Нортонъ создать англійскую трагедію въ духѣ Сенеки была встрѣчена при дворѣ съ такимъ живымъ одобреніемъ. Вокругъ авторовъ Горбодука образовался цѣлый кружокъ поэтовъ и драматурговъ, считавшихъ ихъ своими вождями; къ этому кружку примкнули: Джесперъ Гейвудъ, Джонъ Стодлей и Александръ Невилль — переводчики трагедій Сенеки, Джоржъ Гасконъ — переводчикъ Финикианокъ Эврипида, Томасъ Гогсъ (Hughes), авторъ трагедіи *The Misfortunes of Arthur*, написанной въ античномъ духѣ, сэръ Филиппъ Сидней и др. Ихъ связывала вмѣстѣ восторженная любовь къ возрожденной классической древности и глубокое убѣжденіе въ необходимости преобразовать англійскую трагедію въ духѣ античныхъ традицій или, лучше сказать, въ духѣ трагедіи Сенеки, котораго они считали недостижимымъ образцомъ художественнаго совершенства. Достоинство любой англійской пьесы измѣнялось въ ихъ глазахъ степенью ея приближенія къ трагедіямъ Сенеки. Сэръ Филиппъ Сидней въ своей *Защитѣ Поэзіи* (*An Apologie for Poetrie*, около 1582 г.), желая выразить свое глубокое уваженіе къ художественному таланту авторовъ Горбодука, сказалъ, что слогъ ихъ трагедій по временамъ достигаетъ высоты поэтическаго стиля Сенеки, и безъ сомнѣнія — это была лучшая похвала, какую только можно было услышать изъ устъ классика. Время отъ восшествія на престолъ Елисаветы до появленія Лилли, можно считать временемъ высшаго процвѣтанія ложно-классической трагедіи въ Англіи. Въ короткій промежутокъ отъ 1568 до 1580 г. при дворѣ Елисаветы было представлено около двадцати пьесъ классическаго содержанія, отъ которыхъ, впрочемъ, дошли до насъ только одни названія¹³⁵). Но не смотря на всѣ усилія классиковъ, античная трагедія по прежнему оставалась чужда англійскому духу; это было экзотическое растеніе, тепличный

цвѣтокъ, который никогда не могъ пустить глубоко своихъ корней въ почву и мало по малу начиналъ хирѣть и вянуть, очутившись въ сосѣдствѣ съ буйно разросшимся деревомъ національной драмы. ✓

Замѣчательно, что реакція въ пользу народныхъ началъ вышла изъ среды той же классически-образованной молодежи, которая въ лицѣ Саквилля и Нортонъ заявила свои притязанія преобразовать англійскую драму въ духѣ античной трагедіи. Въ шестидесятыхъ годахъ XVI столѣтія, на лондонскихъ передвижныхъ сценахъ имѣла большой успѣхъ трагедія *Камбизъ*, сочиненная Томасомъ Престономъ, бывшимъ воспитанникомъ Кэмбриджскаго университета ¹³⁶). Самое заглавіе ея весьма характеристично и способно привести въ отчаяніе поклонниковъ Сенеки. Какъ бы въ насмѣшку надъ классической теоріей, которая считала неперемѣннымъ условіемъ всякой трагедіи единство патетическаго настроенія, авторъ назвалъ свою пьесу *плачевой трагедіей, полной веселыхъ шутокъ* (a lamentable tragedy, mixed full of pleasant mirth). Хотя содержаніе Камбиза заимствовано изъ классическихъ источниковъ (Геродота и Юстина), но обработка его обличаетъ въ авторѣ сознательное желаніе примкнуть къ традиціямъ народнаго театра. Въ художественномъ отношеніи пьеса Престона ниже всякой критики; въ строгомъ смыслѣ, она даже не составляетъ цѣлаго, законченнаго дѣйствія: это рядъ сценъ или, лучше сказать, анекдотовъ изъ жизни Камбиза, связанныхъ между собой чисто внѣшнимъ хронологическимъ способомъ ¹³⁷). Авторъ очень хорошо зналъ, какія пьесы могутъ имѣть успѣхъ въ его время, а потому ни мало не заботился о психологическомъ мотивированіи дѣйствія и развитіи драматическихъ характеровъ. Чувствуя себя безсильнымъ увлечь публику за собой, онъ счелъ болѣе практичнымъ поддѣлаться къ ея вкусу, примѣняться къ ея требованіямъ; вслѣдствіе этого успѣхъ трагедіи Престона можетъ служить барометромъ эстетическаго вкуса англійской публики въ первые годы царствованія Елисаветы. Несомнѣ-

но, что уровень эстетическаго развитія англійскаго народа находился тогда на весьма низкой степени; вся гамма художественныхъ впечатлѣній исчерпывалась только двумя нотами — печальной и веселой; причемъ печальное часто смѣшивалось съ ужаснымъ, а веселое съ каррикатурнымъ; промежуточные-же ноты, выразившія болѣе утонченныя ощущенія, возбуждались весьма слабо. Отъ музыки, пѣсни, театральн^{ой} пьесы и т. п. народъ требовалъ, чтобъ она или глубоко взволновала его, или разсмѣшила до слезъ; если же эти результаты достигались вмѣстѣ одной и той же пѣсней или пьесой—тѣмъ лучше. Въ то время какъ развитое эстетическое чувство грека систематически удаляло со сцены всѣ ужасы агоніи, всѣ возмущающія душу подробности казни, словомъ все, что способно было нарушить гармоническое равновѣсіе духа, необходимое для полнаго наслажденія прекраснымъ, желѣзные нервы англичанина, окрѣпшіе въ суровой школѣ феодализма, требовали для своего возбужденія сценъ ужаса и крови, удовлетворялись только рѣзкими и потрясающими сценическими эффектами. Имѣя это въ виду, мы легко можемъ понять, почему трагедія Престона пользовалась такой популярностью, что даже много лѣтъ спустя о ней невольно вспомнилъ сэръ Джонъ Фольстафъ въ ту торжественную минуту, когда онъ, принявъ на себя роль короля Генриха IV, собирался прочесть взволнованнымъ голосомъ отеческое увѣщаніе принцу Гарри¹³⁸). Дѣйствительно, въ ней было много такого, что должно было привести въ экстазъ народную аудиторію XVI в. Мистеріи и моралитѣ давно уже приучили народъ къ сценическимъ эффектамъ, къ богатому и разнообразному содержанію, къ рѣзкимъ переходамъ отъ высоко-патетическаго къ грубо-комическому — и всѣ эти драгоцѣнныя качества современная публика нашла совмѣщенными въ трагедіи Престона. Можно себѣ представить, съ какимъ замираніемъ сердца она слѣдила за той ужасной сценой, гдѣ, по приказанію Камбиза, съ живаго Сизамна сдираютъ кожу (причемъ сострадательный авторъ убѣдительно совѣтуетъ замѣнить кожу Сизамна другой, фальшивой), какъ потомъ этой кожей обиваютъ стулъ,

на которомъ долженъ сѣсть его сынъ! И такихъ сценъ не одна, а много, потому что пьеса замѣчательно длинна. Какъ пріятно было послѣ такихъ сценъ, отъ которыхъ волосы становились дыбомъ, чувствовать себя цѣлымъ и невредимымъ, сидя въ уютной комнатѣ, подъ сѣнью англійскихъ законовъ, равно охраняющихъ безопасность какъ самаго знатнаго, такъ и самаго ничтожнаго изъ подданныхъ королевы Елисаветы! Но этимъ не ограничиваются сюрпризы, приготовленные для зрителей предусмотрительнымъ авторомъ. Чтобы дать имъ вздохнуть и приготовить свои нервы для будущихъ истязаній, онъ пересыпалъ всю пьесу забавными выходками шутовъ, вставилъ между кровавыхъ сценъ цѣлыя комическіе эпизоды, въ которыхъ дѣйствуетъ популярнѣйшій характеръ моралитѣ, *Порокъ* — прототипъ шекспировскаго клоуна — вселившійся на этотъ разъ въ личность *Амбидекстера*. Вообще вся пьеса, ничтожная въ художественномъ отношеніи, важна какъ реакція противъ гнета классической теоріи, какъ попытка создать трагедію въ духѣ традиціи стариннаго англійскаго театра. Представителями этихъ традицій являются аллегорическія фигуры — *Народный Гласъ* (Common's Cry), *Народная Жалоба* (Common's Complaint), *Жестокость* (Cruelty) и т. п. Справедливость требуетъ прибавить, что онѣ, впрочемъ, играютъ здѣсь не главную роль, и авторъ вывелъ ихъ отчасти, какъ украшеніе, отчасти съ цѣлью замѣнить ими несвойственные англійской драмѣ греческіе хоры.

Горбодукъ и Камбизъ могутъ быть названы типическими представителями двухъ школъ, двухъ противоположныхъ теченій въ исторіи англійской драмы. Первая обязана своимъ происхожденіемъ школѣ и пристальному изученію трагедій Сенеки; вторая, хотя и заимствована изъ классическаго источника, но всецѣло проникнута традиціями стариннаго народнаго театра. Первая имѣла успѣхъ при дворѣ, среди высшаго общества столицы и вызвала нѣсколько болѣе или менѣе удачныхъ подражаній; вторая же, очевидно, предназначалась самимъ авторомъ для народной аудиторіи, вкусамъ

которой она послужила въ ущербъ своему внутреннему достоинству. Рѣзкая, сразу бросающаяся въ глаза, противоположность въ стилѣ, характерѣ и композиціи этихъ двухъ пьесъ подала поводъ къ предположенію, что и въ Англіи между придворной и народной драматургіей существовалъ антагонизмъ, подобный тому, какой существовалъ въ то время въ сосѣдней Франціи. Извѣстно, что со времени представленія первой правильной французской трагедіи, Клеопатры Жюделя, между придворной и ученой сценой съ одной стороны и народной—съ другой образовалась непроходимая бездна, исключавшая возможность взаимнаго вліянія одной сцены на другую ¹³⁹). Поэты Плеяды относились съ нескрываемымъ презрѣніемъ къ народному театру и не разъ заявляли, что они пишутъ для королей и знатныхъ лицъ, а не для народа ¹⁴⁰). Они хотѣли облагородить театръ, сблизивъ его съ тономъ хорошаго общества, съ нравами гостинной и писали свои пьесы, выкрасенныя по античной мѣркѣ, утонченнымъ и изящнымъ языкомъ салоновъ, тщательно устраняя изъ него все, что хоть сколько нибудь отзывалось простонародностью. Ничего подобнаго этому явленію мы не найдемъ въ Англіи, по крайней мѣрѣ въ описываемый нами періодъ. Реформа англійской трагедіи, предпринятая Саквиллемъ и его друзьями, не удалась, потому что ея догматическая исключительность шла въ разрѣзъ съ требованіями народнаго вкуса и съ порывистымъ духомъ вѣка. Ряды великосвѣтскихъ поклонниковъ Горбодука съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе рѣдѣли или даже прямо переходили въ противоположный лагерь. Сохранились подлинныя отчеты лицъ, завѣдовавшихъ спектаклями, маскарадами и другими придворными увеселеніями (Masters of the Revels) при Елисаветѣ и Іаковѣ I ¹⁴¹). Изъ нихъ мы узнаемъ, что въ десятилѣтній промежутокъ времени (1571—1581), въ числѣ пьесъ, игранныхъ въ присутствіи королевы и двора, было нѣсколько моралитѣ и народныхъ фарсовъ ¹⁴²). Выборъ пьесъ, предназначавшихся для придворныхъ спектаклей, производился такимъ

образомъ: обыкновенно передъ Рождествомъ, Master of the Revels призывалъ къ себѣ актеровъ важнѣйшихъ городскихъ труппъ и спрашивалъ, какія пьесы они могутъ лучше сыграть во время предстоящихъ праздниковъ? Актеры, разумѣется, называли пьесы, бывшія въ славѣ въ то время и въ которыхъ они уже имѣли случай прежде отличиться. Пьесы эти предварительно игрались передъ Master'омъ of the Revels, и онъ уже рѣшалъ, какія изъ предложенныхъ на его выборъ пьесъ, годятся для придворныхъ спектаклей ¹⁴³). Вотъ почему отчеты о придворныхъ увеселеніяхъ важны не только для характеристики придворнаго, но также и народнаго театра.

При такихъ тѣсныхъ, само собою установившихся, связяхъ между придворной и народной сценой въ Англіи, нечего удивляться, если и классически—образованные придворные драматурги, ежеминутно подвергаясь могучему вліянію народнаго театра, стали по немногу отступать отъ античныхъ традицій и писать въ народномъ духѣ; вслѣдствіе чего ихъ произведенія переходили на подмостки народной сцены, а стоустая молва разносила ихъ имена по всей Англіи. Ричардъ Эдвардсъ—директоръ королевской капеллы и придворный драматургъ Елисаветы—который, по выраженію современника, писалъ только для сіятельныхъ ушей (for princes ears), нѣжные стансы котораго знатныя придворныя дамы знали наизусть ¹⁴⁴), пользовался такой популярностью въ народѣ, что когда въ Оксфордѣ играли его комедію *Палемонъ и Арцита*, написанную имъ незадолго до своей смерти, по случаю посѣщенія Оксфорда Елисаветою въ 1566 г., то отъ большого скопленія публики верхнія галлерей театральнаго зала обрушились, при чемъ три человека было убито на мѣстѣ и нѣсколько тяжело ранено ¹⁴⁵). Извѣстностью же своей Эдвардсъ былъ обязанъ преимущественно трагедіи *Дамонъ и Пифіасъ*, куда онъ, вопреки классической теоріи, вставилъ, въ видѣ интермедіи, цѣлый народный фарсъ объ *Угольщикѣ* (Grim, the Collier of Croydon). Равнымъ обра-

зомъ изъ тѣхъ же отчетовъ о придворныхъ спектакляхъ видно, что въ семидесятыхъ годахъ XVI ст., такъ называемая, романтическая драма взяла верхъ надъ классической трагедіей; по крайней мѣрѣ число пьесъ, заимствованныхъ изъ средневѣковыхъ сказаній, хроникъ и произведеній новѣйшихъ итальянскихъ новеллистовъ далеко превышаетъ собой число пьесъ, носящихъ классическія названія.

Фантастическій характеръ народной драмы, неправильность ея постройки, смѣшеніе трагическаго съ комическимъ и наконецъ рѣшительное отвращеніе отъ всякихъ правилъ, стѣснявшихъ свободу фантазій, возбуждали въ сердцахъ классиковъ опасенія за судьбу родной сцены, особливо въ виду той изумительной популярности, которою пользовались нѣкоторыя, наиболѣе неправильныя въ ихъ глазахъ, пьесы. Джоржъ Уэтстонъ (George Whetstone), въ посвященіи своей пьесы *Промось и Кассандра* (1578 г.) извѣстному противнику театровъ, лондонскому судѣ, Флитвуду, такъ характеризуетъ художественные приемы современныхъ ему драматурговъ: „Въ противоположность итальянцамъ и нѣмцамъ, соблюдающимъ извѣстныя правила при сочиненіи театральныя пьесъ, англичанинъ поступаетъ въ этомъ случаѣ самымъ нелѣпымъ и безпорядочнымъ образомъ: прежде всего онъ строитъ свое произведеніе на цѣломъ рядѣ невозможностей—въ три часа пробѣгаетъ весь міръ, женится, рождаетъ дѣтей, которыя въ свою очередь вырастаютъ и дѣлаются героями, способными покорять царства и побивать чудовищъ, и въ довершеніе всего вызываетъ самихъ боговъ съ неба и чертей изъ преисподней. Хуже всего то, что фундаментъ этихъ пьесъ не такъ плохъ, какъ плоха и несовершенна ихъ обработка. Нерѣдко, для возбужденія смѣха зрителей, наши драматурги дѣлаютъ клоуна собесѣдникомъ короля и перемѣшиваютъ важныя рѣчи его шутовскими прибаутками. Они употребляютъ одинъ родъ рѣчи для всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, что крайне неприлично, ибо подобно тому, какъ сладкая пѣснь соловья звучитъ дико въ устахъ желающей ему

подражать вороны, такъ и изящная рѣчь короля неприлична въ устахъ шута. Для хорошей комедіи необходимо, чтобъ старики поучали, чтобъ молодежь носила на себѣ печать юношескаго легкомыслія, а куртизанки — печать разврата; нужно всѣ эти роли перемѣшать такъ, чтобы серьезное получало и забавное смѣшило; въ противномъ же случаѣ и вниманіе зрителей будетъ ослаблено и удовольствія будетъ меньше“ ¹⁴⁶). Въ томъ же духѣ и почти въ тѣхъ же выраженіяхъ писалъ объ англійскомъ театрѣ семидесятихъ годовъ другой современникъ, классически-образованный сэръ Филиппъ Сидней въ своей *Защитѣ Поэзіи*, составляющей косвенный отвѣтъ на выходки пуританъ противъ поэзіи и театра ¹⁴⁷). Онъ находитъ въ современной ему драмѣ три существенныхъ недостатка: нарушеніе единствъ мѣста и времени; эпическую растянутость дѣйствія, несвойственную драмѣ и наконецъ смѣшеніе трагическаго съ комическимъ. „Наши трагедіи и комедіи, (не безъ причины вызывающія противъ себя столько жалобъ), постоянно нарушаютъ не только правила простаго приличія, но и самыя законы поэтическаго творчества. (Повторяю, я говорю только о тѣхъ, которыя мнѣ самому приходилось видѣть). Исключеніе составляетъ одинъ Горбодукъ, который, впрочемъ, не смотря на величественныя монологи и благозвучныя сентенціи, достигающія высоты стилия Сенеки, не смотря на обиліе нравственныхъ правилъ, которыми онъ прекрасно поучаетъ, удовлетворяя такимъ образомъ истинному назначенію поэзіи, самъ весьма погрѣшаетъ во внѣшнемъ воплощеніи своего содержанія, что для меня очень прискорбно, ибо эти недостатки мѣшаютъ ему служить образцомъ для всѣхъ трагедій. Онъ погрѣшаетъ, какъ относительно времени, такъ и относительно мѣста—двухъ необходимыхъ условій всякаго вещественнаго дѣйствія, ибо сцена должна представлять собою только одно мѣсто; равнымъ образомъ и самый большой періодъ времени, назначаемый для совершенія дѣйствія Аристотелемъ и здравымъ смысломъ, не долженъ переходить за предѣлы одного дня,

между тѣмъ какъ въ Горбодукѣ дѣйствіе продолжается много дней и происходитъ въ различныхъ мѣстахъ. Если подобныя ошибки встрѣчаются въ Горбодукѣ, то чего же можно ожидать отъ другихъ пьесъ? Въ нихъ вы увидите съ одной стороны Азію, а съ другой—Африку и кромѣ того много другихъ маленькихъ государствъ, такъ что когда актеръ выходитъ на сцену, онъ прежде всего долженъ предупредить публику, гдѣ онъ находится, иначе никто не пойметъ сюжета пьесы. Далѣе, вы видите трехъ дамъ, рвущихъ цвѣты, и вы должны вообразить, что сцена представляетъ садъ. Потомъ вдругъ вы слышите разсказъ о кораблекрушеніи, и ваша вина, если вы не можете принять садъ за скалу. Но вотъ изъ за скалы выходитъ, извергая изъ себя дымъ и пламя, отвратительное чудовище, и бѣдные зрители принуждены превращать эту скалу въ пещеру. Минуту спустя появляются двѣ враждебныя арміи, представляемыя четырьмя мечами и шлемами, и чье сердце будетъ такъ жестоко, что не вообразить себѣ настоящаго сраженія? Что до времени, то въ этомъ отношеніи наши драматурги еще великодушнѣе. Положимъ, что молодые принцъ и принцесса влюблены другъ въ друга. Послѣ многихъ препятствій они соединяются, принцесса дѣлается беременной и производитъ на свѣтъ прелестнаго мальчика; тотъ въ свою очередь вырастаетъ и готовится быть отцомъ—и все это въ продолженіе двухъ часовъ!“ Предупреждая возраженіе тѣхъ, которые могли бы замѣтить ему, что примѣры подобныхъ нарушеній единства мѣста и времени встрѣчаются у классическихъ писателей, между прочимъ у Плавта и Теренція, авторъ отвѣчаетъ, что это не доказательство, потому что мы должны подражать достоинствамъ Плавта, а не его недостаткамъ. „Но можетъ быть—продолжаетъ онъ далѣе—меня спросятъ: какъ же драматизировать такой сюжетъ, такое событіе, которое тянулось много лѣтъ и происходило въ различныхъ мѣстахъ? На это я отвѣчу, что трагедія должна сообразоваться не съ законами исторіи, а съ законами поэзіи. Она не обязана

слѣдовать по пятамъ исторіи, но имѣть полную свободу или изобрѣсть новый сюжетъ или приноровить историческій сюжетъ къ своимъ цѣлямъ. Во вторыхъ, людямъ, знающимъ разницу между разсказомъ и сценическимъ представленіемъ, должно быть извѣстно, что есть много вещей, о которыхъ легко разсказать, но которыхъ нельзя представить. Напр. я могу, не сходя съ мѣста, говорить о Перу, потомъ перейти къ описанію Калькуты и т. д., на самомъ же дѣлѣ перенестись въ эти мѣста я не могу иначе, какъ развѣ на волшебномъ конѣ ¹⁴⁸); вотъ почему древніе, для того чтобъ сообщать жителямъ случившееся въ прежнее время и въ другихъ мѣстахъ, употребляли вѣстниковъ.“ Подобно Уэтстону, Сидней сильно порицаетъ вошедшее у англійскихъ драматурговъ въ привычку смѣшеніе трагическаго съ комическимъ, вслѣдствіе чего ихъ пьесы не могутъ быть названы ни правильными трагедіями, ни правильными комедіями. „Королей—говоритъ онъ—дѣлаютъ товарищами шутовъ не потому, чтобы этого требовало содержаніе пьесы; напротивъ того—шута въ три шен выталкиваютъ на сцену, чтобъ онъ ни къ селу, ни къ городу припелъ къ торжественному дѣйствію нѣсколько своихъ неприличныхъ выходокъ; оттого происходитъ, что ихъ пестрыя траги-комедіи не возбуждаютъ ни состраданія, ни удивленія, ни настоящей веселости.“ Въ заключеніе Сидней объясняетъ, почему онъ такъ распространился о театраль-ныхъ представленіяхъ. По его словамъ, онъ это сдѣлалъ потому, что считаетъ драму однимъ изъ важнѣйшихъ родовъ поэзіи и еще потому, что ни одинъ родъ поэтическихъ произведеній не пользуется такою популярностію въ Англіи и ни однимъ больше не злоупотребляютъ, такъ что въ послѣднее время драма стала походить на дочь, которой дурныя манеры, свидѣтельствующія о дурномъ воспитаніи, едва ли могутъ приносить много чести ея матери—поэзіи ¹⁴⁹).

Приведенные нами отзывы Уэтстона и Сиднея, заключающіе въ себѣ мѣтку, хотя и одностороннюю, характеристику современнаго имъ театра, важны еще въ другомъ отношеніи—

какъ выраженіе ходячихъ воззрѣній классической школы на задачи драматическаго искусства. Классики ясно сознавали недостатки англійской драмы, — неуклюжесть ея постройки, отсутствіе вкуса, сказочность содержанія, грубость сценическихъ эффектовъ и т. д., но выходъ изъ этого хаотическаго состоянія они видѣли единственно въ рабскомъ подражаніи древнимъ образцамъ и притомъ такимъ, которые сами отзывались упадкомъ вкуса. Они сравнивали современную имъ драму не съ величавыми произведеніями Эсхила, не съ стройной, какъ дорическій храмъ, трагедіей Софокла, но съ бездушно-правильными, холодно-риторическими трагедіями Сенеки. За исключеніемъ Сиднея, ни у одного изъ современныхъ критиковъ не замѣтно слѣдовъ непосредственнаго знакомства съ греческой драмой или хоть по крайней мѣрѣ съ Піитикой Аристотеля ¹⁵⁰). Свои теоретическія воззрѣнія они заимствовали изъ *Ars Poetica* Горация, но всего болѣе изъ модной въ то время Піитики Скалигера (1561 г.)—сухаго систематика, который не понималъ духа драматической поэзіи и ставилъ Сенеку выше Эврипида ¹⁵¹). Отъ вліянія Скалигера не могъ уберечься даже такой солидный умъ, какимъ, безспорно, былъ сэръ Филиппъ Сидней. Извѣстно, что Скалигеръ называлъ сентенціи основными столбами всего трагическаго зданія и утверждалъ, что трагедія должна не только трогать, но и поучать. Мы видѣли, что тотъ же взглядъ проводилъ Сидней въ своемъ разборѣ Горбодука. Нечего послѣ того удивляться, что англійская критика, вооруженная такимъ несовершеннымъ критическимъ аппаратомъ, какъ Піитика Скалигера, не могла подняться выше мелочей, внѣшнихъ особенностей стиля и оставалась слѣпа передъ многими существенными красотами англійской драмы, заключавшими въ себѣ зерно богатаго развитія. Но то, что упустили изъ виду лучшіе умы эпохи, горячо принимавшіе къ сердцу успѣхи роднаго драматическаго искусства, не ускользнуло отъ зоркаго взгляда врага. Ненависть оказалась на этотъ разъ гораздо проникательнѣе люб-

ви. Извѣстный пуританинъ Госсонъ, бывшій самъ драматическимъ писателемъ и впослѣдствіи преслѣдовавшій театръ со всею яростію и іезуитизмомъ ренегата, мимоходомъ, въ нѣсколькихъ словахъ превосходно очертилъ достоинства современной ему драмы и то обаятельное впечатлѣніе, которое она производила на зрителя. „Когда, говоритъ онъ, на нашей сценѣ изображается какая-нибудь любовная исторія, то (помимо того, что самый предметъ способенъ ввести человѣка въ соблазнъ) она является передъ зрителемъ, облеченная въ одежду сладкихъ словъ, удачно-подобранныхъ эпитетовъ, сравненій, гиперболей, аллегорій, двусмысленностей, украшенная такими прекрасными и свойственными предмету выраженіями, такимъ живымъ и увлекательнымъ дѣйствіемъ, что ядъ разврата нечувствительно проникаетъ въ сердце и погружаетъ насъ въ могильный сонъ“ ¹⁵²). Колльеръ заподозриваетъ правдивость свидѣтельства Госсона единственно на томъ основаніи, что въ его интересахъ было изобразить театральныя представленія въ самомъ привлекательномъ и обольстительномъ свѣтѣ и тѣмъ самымъ преувеличить опасность, которая, по его мнѣнію, грозила обществу отъ ихъ распространенія ¹⁵³). При всемъ нашемъ уваженіи къ ученому авторитету Колльера, мы позволяемъ себѣ взглянуть на показанія Госсона съ другой точки зрѣнія. Колльеръ упустилъ изъ виду, во-первыхъ, что Госсонъ признаетъ не всѣ пьесы одинаково опасными для общественной нравственности, а только тѣ изъ нихъ, гдѣ трактуется о любви, и во-вторыхъ, что, по его мнѣнію, опасность эта зависитъ не столько отъ самаго предмета, сколько отъ обольстительнаго способа его изображенія. Если бы, составляя свой обвинительный актъ противъ современной драмы, Госсонъ постоянно руководствовался соображеніями, приписываемыми ему Колльеромъ, то безъ всякаго сомнѣнія слѣды подобныхъ умышленныхъ восхваленій и преувеличеній не замедлили бы оказаться и въ другихъ частяхъ его трактата; онъ могъ бы, напр., выставить на видъ властямъ, что убійства и другія преступленія, которыми ки-

шать, такъ называемыя, *Истории* (Histories), ожесточаютъ сердце зрителя, что посредствомъ созерцанія искусно изображенныхъ злодѣйствъ логика преступленія нечувствительно закрадывается въ душу и мало по малу влечетъ его самого къ преступленію и т. п. Однако ничего подобнаго онъ не сказалъ объ историческихъ пьесахъ по всей вѣроятности потому, что, вслѣдствіе ихъ полнѣйшей ничтожности, онъ считалъ ихъ совершенно безвредными. Какъ видно, Госсонъ очень хорошо понималъ, что только та пьеса можетъ произвести глубокое впечатлѣніе, гдѣ авторъ силою своего таланта сумѣетъ заставить зрителя увѣровать хоть на минуту въ дѣйствительность происходящаго предъ нимъ дѣйствія, гдѣ онъ сумѣетъ затронуть въ зрителѣ общечеловѣческія струны, всегда готовыя сочувственно отозваться на первый вздохъ любви, томленіе разлуки и радость свиданія. Этимъ драгоценнымъ качествомъ производить въ душѣ зрителя иллюзію, затрагивая въ немъ общечеловѣческія струны, не обладали ни историческія, ни фантастическія пьесы, и мы знаемъ, какъ презрительно отзывался о нихъ заклятый врагъ театра, видя въ нихъ противниковъ, которые не стоить удара (см. примѣч. 149). Но вотъ ему попалось на глаза нѣсколько пьесъ, трактующихъ о предметахъ любовнаго содержанія. Онъ былъ пораженъ правдивостію ихъ изображеній, естественнымъ ходомъ дѣйствія, страстными, дышащими нѣгой и увлеченіемъ, монологами и не замедлилъ прокричать ихъ опасными для общественной нравственности. Мы будемъ не далеки отъ истины, если скажемъ, что, по мнѣнію Госсона, опасность, могущая произойти отъ нихъ, находилась въ прямой зависимости отъ ихъ эстетическаго достоинства. Такимъ образомъ изъ показанія злѣйшаго врага театральныхъ представленій слѣдуетъ, что англійскіе драматурги семидесятихъ годовъ съ особеннымъ успѣхомъ разрабатывали одинъ родъ трагедій, а именно—любовныя драмы и что своимъ успѣхомъ, возбудившимъ страшную бурю въ пуританскомъ лагерѣ, эти пьесы обязаны почти исключительно своимъ драматическимъ досто-

*

инствамъ. Мы тѣмъ болѣе считаемъ себя въ правѣ сдѣлать подобное заключеніе, что свидѣтельство Госсона вполне подтверждается всѣмъ тѣмъ, что мы знаемъ о художественномъ характерѣ современной ему драмы. Дѣйствительно, если тогдашняя нестройная, только что начинавшая выходить изъ хаотическаго состоянія, драма и могла чѣмъ нибудь произвести глубокое впечатлѣніе на зрителя, то развѣ своей поэтической, страстной, горячо-прочувствованной дикціей и живымъ, увлекательнымъ дѣйствіемъ—качествами, которыя въ ней такъ поразили Госсона. Драматурги той эпохи мало заботились о стройности общаго плана, о художественной отдѣлкѣ мелочей, о правильномъ мотивированіи дѣйствія, но за то они обратили все свое вниманіе на жизненный нервъ всякаго сценическаго представленія — драматическое дѣйствіе. Во имя этой цѣли они пренебрегали всѣми правилами, жертвовали всѣми тонкостями технической отдѣлки. Оттого, отъ ихъ произведеній, несмотря на первобытную неуклюжесть постройки, вѣтъ непочатой силой; изъ нихъ бьютъ горячимъ ключемъ поэзія и мысль. Впослѣдствіи мы намѣрены еще не разъ возвратиться къ этому предмету, а теперь скажемъ нѣсколько словъ о судьбахъ англійской комедіи.

Процессъ преобразованія интерлюдій и сатирическихъ моралитѣ въ правильную комедію совершался очень быстро и безъ всякой борьбы, можетъ быть потому, что преобразование касалось только внѣшней технической стороны и оставляло въ покоѣ духъ, содержаніе и любимые характеры народной комедіи, которые по прежнему продолжали оставаться глубоко-національными. Комедія *Misogonus*, не смотря на свое классическое названіе и греко-латинскія имена дѣйствующихъ лицъ, въ сущности такое же народное произведение какъ и *Иголка бабушки Гортонъ* (*Gammer Gurton's Needle*)—пятиактный фарсъ изъ жизни фермеровъ, сочиненный Джономъ Стилемъ, впослѣдствіи епископомъ батскимъ, и игранный студентами кембриджскаго университета въ 1566 г. Въ обѣихъ пьесахъ, поразительно напоминающихъ собой интер-



люди Гейвуда, главную роль играют шуты Какургъ и Дик-
конъ, все время потѣшающіе публику своими шутовскими
пѣснями и прибаутками. Въ интерлюдіи *Непослушное дитя*
(The Disobedient Child) вмѣсто шута выведенъ на сцену самъ
дьяволъ, весьма наивно предостерегающій дѣйствующихъ
лицъ отъ своихъ собственныхъ козней ¹⁵⁴). Такими незатѣ-
ливыми созданіями народнаго юмора былъ наполненъ весь
репертуаръ англійской комедіи. Между тѣмъ знакомство съ
классической и въ особенности съ итальянской комедіей, гдѣ
уже блистали имена Макіавели, Аріосто и др., все болѣе
и болѣе распространялось въ англійскомъ обществѣ; слѣд-
ствіемъ этого знакомства были попытки придать народной
комедіи болѣе утонченный характеръ, замѣнить ея грубые
эффекты, состоявшіе въ дракахъ и шутовскихъ проказахъ,
остроумно придуманными комическими положеніями и обога-
тить ея содержаніе картинами нравовъ высшаго общества,
заимствованными изъ иностранныхъ источниковъ. Это новое
направленіе нашло себѣ поддержку при дворѣ, гдѣ вліяніе
Италіи было особенно сильно и блестящаго представителя въ
лицѣ Лилли, произведенія котораго, написанныя пріятнымъ,
аффектированнымъ языкомъ, напоминающимъ стиль итальян-
скихъ петраркистовъ, наложили неизгладимую печать на всѣхъ
послѣдующихъ драматурговъ, не исключая и самого Шекспира.

71 Съ конца XV в. культура Италіи начинаетъ оказывать
весьма замѣтное вліяніе на европейскую жизнь. Возрожденіе
наукъ естественнымъ образомъ должно было возбудить удив-
леніе къ странѣ, которой выпала на долю завидная роль слу-
жить посредницей между античной цивилизаціей и осталь-
нымъ человѣчествомъ. Въ Англіи, Германіи и Франціи вошло
въ обычай отправлять молодыхъ людей въ Италію для изу-
ченія греческаго языка, преподаваемаго бѣжавшими изъ Кон-
стантинополя греками, а также для усовершенствованія въ
философскихъ и юридическихъ наукахъ. Толпы иностранцевъ
всѣхъ національностей посѣщали юридическіе курсы Гварини
въ Феррарѣ и тѣснились вокругъ кафедры Помпонадци въ

Падуѣ, проводившаго подѣ носомъ у инквизиціи свои смѣлыя рационалистическія воззрѣнія. Не менѣе науки привлекала „варваровъ сѣвера“ къ униженной чужеземнымъ завоеваніемъ и поработченной своимъ домашними тиранами красавицѣ юга роскошная жизнь итальянскихъ городовъ, проникнутая изящнымъ эпикуреизмомъ и самими тонкими умственными наслажденіями. Они падали въ прахъ передъ чудесами искусства и внутренно стыдились, сравнивая свои поросшія мхомъ угрюмые замки съ граціозными мраморными дворцами Венеціи и Флоренціи. Въ XVI в. Италія играла ту же роль, которая впоследствии была предоставлена Франціи — она была безапелляционнымъ судьей въ дѣлѣ моды и вкуса и идеаломъ всѣхъ европейскихъ государствъ. Государи Франціи и Англіи считали за особенную честь оказывать гостепріимство итальянскимъ художникамъ и ученымъ, которымъ по чему бы то ни было приходилось покинуть родину. При дворѣ Франциска I жили архитекторъ Виньоле, скульпторъ Бенвенуто Челлини и живописецъ Приматиче, украсившій Фонтенебло произведеніями своей игривой и фантастической кисти. Но можетъ быть нигдѣ, не исключая и самой Франціи, итальянская культура не находила такихъ восторженныхъ поклонниковъ, какъ въ далекой и туманной Англіи. Для огромнаго большинства людей сколько нибудь образованныхъ слово итальянскій было синонимомъ изящнаго, утонченнаго, классическаго. Итальянскій врачъ Джироламо Кардано, посѣтившій Англію въ 1552, свидѣтельствуетъ, что пристрастіе англичанъ ко всему итальянскому доходило до смѣшнаго. „Англичане, говоритъ онъ, подражаютъ намъ даже въ одеждѣ; они гордятся тѣмъ, что хоть въ этомъ отношеніи могутъ приблизиться къ намъ, и потому стараются изо всѣхъ силъ усвоить себѣ наши манеры и покрой платья. Справедливо, что всѣ европейскіе *варвары* любятъ итальянцевъ болѣе нежели какой нибудь другой народъ въ Европѣ“ ¹⁵⁵). Называя европейцевъ варварами, Кардано впрочемъ настолько скромнѣе, что не считаетъ любовь ихъ къ своимъ соотечественникамъ законной данью дикаря

представителю высшей культуры и, недоумѣвая, чѣмъ объяснить ее, приписываетъ ее тому, что иностранцы вообще плохо знаютъ итальянцевъ и не подозрѣваютъ всей ихъ нравственной гнусности. Впрочемъ, на этотъ счетъ Кардано жестоко ошибался, по крайней мѣрѣ относительно англичанъ. Мы знаемъ не мало примѣровъ, что англичане, отправлявшіеся въ Италію съ самыми радужными мечтами, съ самыми идеальными представленіями о классической странѣ науки и искусства, возвращались оттуда глубоко разочарованные и жизнью и людьми. Отъ ихъ проникательнаго взора не ускользнуло, что подъ блестящей внѣшностью итальянской культуры таился червь разложенія. Темныя стороны итальянской жизни—отсутствіе твердыхъ нравственныхъ убѣжденій и религіознаго чувства, платонизмъ на языкѣ и развратъ въ сердцахъ—не искушались въ ихъ глазахъ никакими утонченностями цивилизаціи, никакими чудесами искусства. Роджеръ Ашэмъ, сколько извѣстно, первый сталъ предостерегать своихъ соотечественниковъ противъ путешествій въ Италію, увѣряя, что при настоящихъ обстоятельствахъ, это путешествіе не принесетъ ничего кромѣ вреда. „Италія, писалъ онъ около 1570 г. не та теперь, что была прежде; пороки заступили мѣсто ея прежнихъ доблестей; пороки причиной того, что она теперь рабствуетъ тѣмъ народамъ, которые прежде служили ей, а потому молодымъ людямъ нечего ѣхать туда учиться мудрости и добрымъ нравамъ“¹⁵⁶). Другой, столь же наблюдательный путешественникъ, сэръ Филиппъ Сидней, хотя и не раздѣляетъ вполне воззрѣній Ашэма на нравственный характеръ итальянцевъ, но за то относится весьма критически къ итальянской наукѣ и находитъ, что между итальянскими учеными рѣдко можно встрѣтить людей, которые, обладая солидными познаніями, не прибѣгали бы къ фразѣ и софизмамъ, такъ что иностранецъ, вращаясь между ними, можетъ приобрѣсть болѣе ложныхъ понятій о вещахъ, чѣмъ гдѣ бы то ни было въ другомъ мѣстѣ¹⁵⁷).

Едва ли нужно говорить, что совѣты Ашэма, Сиднея и

другихъ ригористовъ были глазомъ вопіющаго въ пустынь. Потокъ общественныхъ симпатій, направленный въ одну сторону силой историческихъ обстоятельствъ, не могъ измѣнить своего теченія. Англійское юношество по прежнему стремилось въ Италію и, усвоивъ себѣ эпикурейскій взглядъ на жизнь и утонченныя манеры тамошнихъ денди, съ легкой примѣсью скептицизма и модной разочарованности, чувствовало себя не дома, среди родной обстановки, смотрѣло съ пренебреженіемъ на наивную грубость саксонскихъ нравовъ — черта, подмѣченная Шекспиромъ и осмѣянная имъ устами остроумной Розалинды ¹⁵⁸). При дворѣ по прежнему продолжалъ господствовать модный жаргонъ, испещренный итальянскими *concetti*, антитезами и міеологическими намеками, предназначенными свидѣтельствовать объ учености собесѣдниковъ. Придворныя Елисаветы изъ всѣхъ силъ старались совмѣстить въ своихъ особахъ всѣ тѣ качества, которыя знаменитый авторъ *Il libro del Cortegiano* считалъ необходимою принадлежностью придворнаго кавалера ¹⁵⁹). Знакомство съ итальянскимъ языкомъ и литературой было сильно распространено при дворѣ и въ высшихъ сферахъ общества, и Джордано Бруно пріятно изумился, услышавши свой родной языкъ въ устахъ королевы и ея приближенныхъ ¹⁶⁰). Рядомъ съ этимъ непосредственнымъ, такъ сказать, социальнымъ вліяніемъ Италіи шло другое — литературное, проникавшее гораздо глубже во всѣ слои общества. Итальянскія воззрѣнія распространялись въ англійскомъ обществѣ, благодаря обширной литературѣ переводовъ итальянскихъ поэтовъ и новеллистовъ, которая, по свидѣтельству современника, ежегодно увеличивалась новыми вкладами ¹⁶¹).

Такимъ образомъ, благодаря вліянію литературы съ одной стороны и социальному вліянію, проникавшему путемъ двора и салоновъ, съ другой, къ англійскому языку былъ мало по малу привитъ искусственный складъ рѣчи, преобладаніе формы надъ содержаніемъ, погоня за стилистическими эффектами, словомъ, всѣ недостатки, господствовавшіе тогда въ

итальянской жизни и литературѣ ¹⁶²); а изъ этого слѣдуетъ, что нѣтъ ничего ошибочнѣе мнѣнія, будто Лилли былъ изобрѣтателемъ того цвѣтистаго, манернаго, уснащеннаго аллегоріями, сравненіями, антитезами и другими риторическими побрякушками стиля, который отъ имени главнаго героя его романа получилъ названіе *эффуизма* ¹⁶³).

Джонъ Лилли родился въ 1554 г., за десять лѣтъ до Шекспира, воспитывался въ Оксфордѣ, гдѣ въ 1575 г. получилъ степень магистра искусствъ (Master of Arts). Подобно Гейвуду, онъ еще на школьной скамьѣ выказалъ любовь къ поэзіи, веселый и остроумный складъ ума и рѣшительное нерасположеніе къ господствовавшей тогда схоластической методѣ преподаванія. Впослѣдствіи при всякомъ удобномъ случаѣ онъ издѣвался надъ схоластической логикой и ея обветшалымъ орудіемъ — силлогизмомъ. Покровительство Борлея открыло ему доступъ въ высшее общество столицы и даже ко двору. Передъ талантливымъ и честолюбивымъ юношей открылась широкая дорога, ведущая къ почестямъ и богатству. Нужно было только обратить на себя вниманіе Елисаветы, — и тогда карьера его навѣрное обезпечена. И вотъ, едва достигши двадцатинятилѣтняго возраста, Лилли дебютируетъ романомъ *Эффуэсъ или Анатомія Остроумія* (1579 г.), сразу доставившимъ ему громкую извѣстность въ литературѣ ¹⁶⁴). Впрочемъ, успѣхомъ своимъ Лилли былъ обязанъ не столько художественнымъ достоинствамъ своего произведенія, сколько тому, что Лилли въ немъ возвелъ въ перлъ созданія изысканный, приторно-манерный складъ рѣчи, бывшій въ модѣ въ тогдашнихъ салонахъ. Еще не успѣли утихнуть толки, возбужденные первой частью романа, какъ появилась вторая (1580 г.), гдѣ между прочимъ находится описаніе Англіи и двора Елисаветы. Высшее общество пришло въ восторгъ отъ лстиваго зеркала, приподнесеннаго ему здѣсь рукою Лилли и осыпало молодого автора похвалами и поощреніями. Лилли былъ оставленъ при дворѣ въ качествѣ драматурга; обязанностью его было ежегодно сочинять пьесы

для придворныхъ спектаклей и завѣдывать ихъ постановкой. Хотя эта должность не давала ему обезпеченнаго положенія, но Лилли все таки рѣшился принять ее, въ надеждѣ, что рано или поздно труды его будутъ оцѣнены королевой и что въ далекомъ будущемъ онъ получитъ косвеннымъ образомъ обѣщанное ему мѣсто Master'a of the Revels, которое обезпечитъ его на всю жизнь. Но Лилли жестоко обманулся въ своихъ расчетахъ. Десять лѣтъ трудился онъ, ежедневно жертвуя своей нравственной и художественной самостоятельностью и получая самое скудное вознагражденіе, а желанное мѣсто было также далеко отъ него, какъ и въ первый день службы. Положеніе его было тѣмъ болѣе непріятно, что, разставшись съ Борлеемъ, при особѣ котораго онъ нѣкоторое время занималъ должность домашняго секретаря, онъ окончательно лишился всякихъ средствъ къ жизни. Тогда, утомившись безплодными ожиданіями, онъ рѣшился, наконецъ, самъ напомнить о себѣ королевѣ. До насъ дошли два собственноручныхъ письма Лилли къ Елисаветѣ. Въ первомъ изъ нихъ онъ жалуется на несправедливость судьбы по отношенію къ себѣ и проситъ королеву отпустить его въ деревню, гдѣ бы онъ могъ въ своемъ, крытомъ соломой, коттеджѣ писать уже не комедіи, а развѣ молитвы за ея счастливую и долгую жизнь и раскаяваться, что такъ долго разыгрывалъ роль дурака. Зная характеръ Елисаветы, мы имѣемъ полное право предположить, что тонкая иронія, которой проникнуто заключеніе письма, не могла ей понравиться; по крайней мѣрѣ просьба Лилли не была уважена, и положеніе его ни на волосъ не измѣнилось къ лучшему. Продавъ еще три года, Лилли написалъ новое письмо, полное еще болѣе горькихъ жалобъ на судьбу. „Тринадцать лѣтъ я состою на службѣ у В. В., но не выслужилъ ничего. Двадцать друзей, которые хотя и увѣряютъ меня въ своей вѣрности, но весьма медленны на услугу. Тысяча надеждъ—и ничего; сотня обѣщаній—и въ концѣ концовъ тоже ничего. Такимъ образомъ если сложить вмѣстѣ друзей, надежды, обѣщанія и потра-

ченное время,—въ результатѣ окажется нуль. За то покрайней мѣрѣ моя послѣдняя воля будетъ не долга: я завѣщаю моимъ кредиторамъ—терпѣніе; безконечную скорбь—друзьямъ и моему семейству—безпорочную нищету“ ¹⁶⁵). Должно полагать, что и это письмо не произвело никакихъ счастливыхъ перемѣнъ въ судьбѣ Лилли, потому что онъ въ скоромъ времени оставилъ дворъ навсегда и жилъ въ неизвѣстности до самой смерти своей, послѣдовавшей въ 1606 г.

При обсужденіи драматическихъ произведеній Лилли, мы постоянно должны имѣть въ виду то несамостоятельное положеніе, которое занималъ при дворѣ ихъ авторъ. Хотя, при отношеніяхъ существовавшихъ между придворной и народной сценой въ Англіи, переходъ пьесы съ одной сцены на другую былъ дѣломъ весьма обыкновеннымъ, все-таки однакожь не нужно забывать, что драмы Лилли въ большей части случаевъ были ничто иное какъ *pièces d'occasion*, первоначально назначенныя для придворныхъ спектаклей. Уже изъ одного этого обстоятельства намъ объясняются не только сюжеты нѣкоторыхъ комедій Лилли, но и самый способъ ихъ обработки. Лилли не принадлежалъ къ числу тѣхъ могучихъ и властительныхъ талантовъ, которые невольно увлекаютъ зрителей въ идеальный міръ, созданный ихъ фантазіей; ему оставалось почтительно слѣдовать за своей аудиторіей, припоровливаясь къ ея вкусамъ и лѣстя ея симпатіямъ. При томъ же и тлетворное вліяніе придворной атмосферы, гдѣ все дышало лестью и раболѣпствомъ, могло еще болѣе способствовать тому, чтобы убить въ немъ всякую смѣлость мысли и самостоятельность взгляда. Лилли находился въ незавидномъ и унижительномъ положеніи наемнаго поэта, которому благосклонная улыбка мецената замѣняетъ внутреннее довольство художника своимъ произведеніемъ. Въ эпилогѣ къ одной изъ своихъ лучшихъ пьесъ ¹⁶⁶), представленной въ присутствіи Елисаветы и всего двора, Лилли не усомнился сказать, что одобреніе королевы есть въ его глазахъ единственное мѣрило достоинства его произведеній. „Мы сами не

можемъ судить, (сказалъ онъ, обращаясь къ Елисаветѣ), что такое нашъ трудъ—кусокъ желѣза или слитокъ золота? Вашему величеству предстоитъ рѣшить, куда онъ годится—на кузницу или на монетный дворъ? Ибо такъ какъ ничто не можетъ быть названо бѣлымъ до тѣхъ поръ, пока существо, его сотворившее, не признаетъ его такимъ, такъ точно и наше произведеніе не можетъ почестъся хорошимъ во мнѣніи другихъ, пока его достоинства не будутъ признаны нами самими. Что же до насъ, то мы похожи на воскъ, изъ котораго ваше величество можете лѣпить голубей или коршуновъ, розу или крапиву, лавръ для побѣднаго вѣнка или бузину для немилости“ ¹⁶⁷⁾.

Раболюнный тонъ этихъ словъ непривычно звучитъ въ ушахъ современнаго читателя и бросаетъ тѣнь на характеръ произносившаго ихъ, но мы погрѣшили бы противъ истины, еслибы стали прилагать къ прошедшему современную нравственную мѣрку. Въ тѣ времена такой способъ обращенія къ царственнымъ особамъ былъ не только вполне обыкновеннымъ, но даже обязательнымъ. Чувство собственнаго достоинства—какъ и всякое другое чувство—имѣетъ свою исторію, свои эпохи развитія. То, что насъ справедливымъ образомъ возмутило бы въ писателѣ нашего времени, призваннаго служить общественнымъ интересамъ, является вполне понятнымъ и даже извинительнымъ въ драматургѣ XVI в., когда литература только что начинала становиться на свои собственные ноги и нерѣдко принуждена была питаться крупичами, падавшими ей съ трапезы знатныхъ. Конечно, и тогда были люди, сознававшіе высокое значеніе писателя, цѣнившіе свою нравственную независимость выше всѣхъ земныхъ благъ ¹⁶⁸⁾, но число такихъ личностей было весьма незначительно и ихъ нельзя принимать въ расчетъ при оцѣнкѣ общаго положенія литературы въ данный періодъ. Лессингъ въ одномъ мѣстѣ высказалъ глубокую мысль, что нравственный характеръ чловѣка портится не только въ обществѣ людей, стоящихъ ниже его по умственному и нравственному развитію, но даже въ средѣ

личностей совершенно ему равныхъ. Для того, чтобы идти впередъ и не изнемочь въ жизненной борьбѣ, человѣку нужно опираться на сочувствіе людей, жизнь которыхъ могла бы ему въ тоже время служить нравственнымъ примѣромъ, общество которыхъ невольно заставляло бы его пристально слѣдить за собой и, такъ сказать, нравственно охорашиваться. Лилли же пришлось жить въ растлѣнной атмосферѣ придворныхъ интригъ, гдѣ успѣхъ освящалъ всякое темное дѣло, гдѣ рабство было возведено въ систему, а нравственная независимость считалась чуть ли не преступленіемъ. Если такіе гордые, вполне обезпеченные и независимые люди, какъ Сидней, Эссексъ, Рэлей, на каждомъ шагу самымъ безсовѣстнымъ образомъ льстили Елисаветѣ, то могъ ли иначе поступать бѣдный поставщикъ пьесъ для придворныхъ спектаклей, сынъ плебея (plebei filius—такъ онъ названъ въ спискахъ студентовъ оксфордскаго университета) Джонъ Лилли? Гдѣ онъ могъ найти образцы для подражанія, когда вокругъ него все лгало, льстило и угодничало?

Первымъ дебютомъ Лилли на поприщѣ придворной драматургіи была комедія *Женщина на лунѣ* (The Woman in the Moon), родъ драматической пасторали, многочисленные образцы которой могла представить автору современная итальянская литература ¹⁶⁹). Сюжетомъ своей пьесы Лилли избралъ исторію первой женщины, Евы классическаго міра — Пандоры, а мѣстомъ дѣйствія—Утопію, идеальную страну всеобщаго равенства и благополучія, воспѣтую Томасомъ Моромъ. Жители этой счастливой страны, пастухи, пользовались всѣми благами міра, но имъ не доставало того, что дѣлаетъ жизнь всего милѣе и краше, словомъ, имъ не доставало—женщины. И вотъ, по усиленной просьбѣ пастуховъ, Природа одушевляетъ статую Пандоры и надѣляетъ ее всѣми физическими и нравственными совершенствами. Къ несчастію, именно эти самыя совершенства возбуждаютъ зависть другихъ планетъ, которыя рѣшаются испортить дѣло Природы, вселивъ въ душу Пандоры разныя дурныя страсти. Подъ вліяніемъ Сатурна

она дѣлается злой и своенравной и гонитъ прочь пастуховъ, пришедшихъ выразить ей свои восторги. Затѣмъ Юпитеръ наполняетъ сердце Пандоры ненасытной жаждой власти и могущества, которая не можетъ найти себѣ удовлетворенія въ скромномъ быту пастуховъ и требуетъ лести и безусловнаго послушанія. Добрые пастухи, не зная, какая изъ планетъ владѣетъ въ данную минуту сердцемъ Пандоры, постоянно попадаютъ въ просакъ. Одинъ разъ, находясь въ воинственномъ настроеніи, навѣянномъ ей Марсомъ, Пандора не только гонитъ пастуховъ прочь отъ себя, но даже одного изъ нихъ, Стезіаса, жестоко ранитъ копьемъ. Впослѣдствіи, конечно, находясь подъ вліяніемъ кроткихъ и живительныхъ лучей Солнца, она горько раскаявается въ своей жестокости, проситъ прощенія у оскорбленныхъ ею пастуховъ, а наиболѣе пострадавшаго за свою преданность къ ней, Стезіаса, даже избираетъ себѣ въ мужья. Стезіасъ уходитъ въ восторгъ, чтобы сдѣлать необходимыя приготовленія къ свадьбѣ, но въ это время наступаетъ очередь Венеры, и Пандора вдругъ мѣняетъ свой характеръ и дѣлается влюбчивой, вѣтренной и сладострастной. Недовольствуясь четырьмя пастухами, которыми она поочередно объясняется въ любви, она обращаетъ вниманіе на своего слугу Гунофила, находя его на этотъ разъ необыкновенно красивымъ юношей.

Гунофилъ. Госпожа, вотъ травы, могущія исцѣлить рану Стезіаса.

Пандора. Милый Гунофилъ, подай мнѣ эти травы. Скажи мнѣ, гдѣ ты ихъ нарвалъ, милый мальчикъ?

Гунофилъ. На лугахъ, принадлежащихъ пастуху Леарху.

Пандора. Я боюсь, что Купидонъ бродитъ по этимъ лугамъ. Мнѣ кажется, что я видѣла его страшную голову между листьевъ.

Гунофилъ. А я видѣлъ его лукъ и золотой колчанъ.

Пандора. Хотя ты меня морочишь, но я вижу въ этомъ доброе предвѣщаніе. Твои травы произвели удивительное дѣйствіе. Не происходитъ-ли, чего добраго, ихъ цѣлебная

сила отъ твоихъ рукъ? Покажи мнѣ твои руки, мой прекрасный мальчикъ.

Гунофилъ. Очень можетъ быть, что и такъ, ибо я уже давно не мылъ ихъ.

Пандора. О такіе нѣжные пальцы могутъ быть развѣ только у юпитерова Ганимеда. Гунофилъ, я умираю отъ любви къ тебѣ.

Гунофилъ. Достойнъ-ли я того, господа, чтобы вы умирали отъ любви ко мнѣ?

Пандора. Я томлюсь, я изнываю по тебѣ, милый юноша. Полюби меня.

Гунофилъ. Нѣтъ ужъ лучше вы изнывайте, нежели мнѣ быть битымъ. Простите меня; я не смѣю васъ любить, потому что вы принадлежите моему господину.

Пандора. Я тебя скрою въ лѣсу и никто не будетъ знать о твоёмъ существованіи.

Гунофилъ. Но если онъ, охотясь, случайно наткнется на меня.

Пандора. Тогда я скажу, что ты лѣсной сатиръ.

Гунофилъ. Но вѣдь сатиръ долженъ быть съ рогами.

Пандора. О на этотъ счетъ не безпокойся. Я тебѣ подарю рога Стезіаса.

Гунофилъ. Сколько мнѣ извѣстно, у Стезіаса нѣтъ роговъ.

Пандора. Теперь нѣтъ, но онъ ихъ будетъ имѣть и очень скоро.

Гунофилъ. Вы правы, и въ такомъ случаѣ я вашъ ¹⁷⁰).

Любовныя шашни не прошли бы Пандорѣ даромъ, еслибъ она во время не подпала вліянію Меркурія, который надѣлялъ ее свойственными ему хитростью и коварствомъ. Съ помощью этихъ драгоценныхъ качествъ она легко дурачитъ влюбленнаго Стезіаса, надъ слѣпотой котораго уже стали подсмѣиваться прочіе пастухи. Она клянется въ своей невинности и увѣряетъ Стезіаса, что именно за свою вѣрность къ нему, она терпитъ такіа несправедливыя нареканія.

Чтобъ окончательно убѣдить мужа въ своей правотѣ и въ коварствѣ его друзей, Пандора, съ согласія Стезіаса, одновременно назначаетъ всѣмъ имъ свиданіе, на которое вмѣсто нея приходитъ, переодѣтый въ женское платье, Стезіасъ и угощаетъ пастуховъ палкой. Но этимъ еще не кончаются всѣ метаморфозы, претерпѣваемыя Пандорою подъ вліяніемъ враждебныхъ ей планетъ. Въ пятомъ актѣ она поддается подъ вліяніе Луны и изъ хитрой и коварной дѣлается лѣнливой, безпечной и причудливой. Она бѣжитъ съ Гунофиломъ изъ дома Стезіаса, но Гунофилъ ей скоро надоѣдаетъ, и она не знаетъ, какъ отъ него избавиться. Ей приходятъ въ голову самыя дикія фантазіи, самыя неисполнимыя и капризныя желанія; напр. ей вдругъ хочется имѣть платье изъ дубовыхъ листьевъ, а вѣреть изъ утренней росы и т. п. и въ довершеніе всего на нее нападаетъ такая безпечность, что въ виду угрожающей погони, не обращая вниманія на просьбы Гунофила, она преспокойно заваливается спать. Дѣйствительно, вскорѣ настигаетъ бѣглецовъ Стезіасъ. Въ падѣіи гнѣва и отчаянія онъ хочетъ сперва убить Пандору и Гунофила, а потомъ и самого себя; но въ это время входятъ всѣ семь планетъ. При ихъ появленіи Пандора просыпается какъ бы отъ глубокаго сна и тотчасъ приходитъ въ себя. Планеты хотятъ возвратить Пандору Стезіасу, но тотъ отъ нея отказывается. Тогда Природа предлагаетъ Пандорѣ выбрать своимъ мѣстопробываніемъ одну изъ планетъ. Всѣ планеты поочередно просятъ ее поселиться у нихъ, но Пандора останавливаетъ свой выборъ на Цинтіи или Лунѣ. Стезіасу же, въ наказаніе за его жестокосердіе, природа велитъ быть на вѣчныя времена послушнымъ вассаломъ Пандоры. Пьеса оканчивается заключительной рѣчью Природы, выдающею тайную мысль автора — написать злую сатиру на женщинъ вообще, потому что Пандора, въ качествѣ первой женщины, совмѣщающей въ своемъ характерѣ всѣ женскія слабости и недостатки, можетъ быть названа типическою представительницей своего пола. Обращаясь къ своей любимицѣ,

природа даетъ ей на прощаніе такой совѣтъ: „Теперь, Пандора, царствуй въ лонѣ прекрасной Цинтіи и слѣлай луну также непостоянной, какъ ты сама. Распоряжайся замужествомъ женщины и ихъ родами; да будутъ всѣ женщины капризны какъ дѣти, непостоянны въ своихъ привязанностяхъ, причудливы въ своихъ желаніяхъ; пусть онѣ вѣчно требуютъ новыхъ бездѣлушекъ и совершенно сходятъ съ ума, если имъ не удастся поставить на своемъ“.

Нельзя не сознаться, что мысль Лилли дебютировать при дворѣ Елисаветы сатирой на женщинъ была самой несчастной мыслью, которая когда либо приходила въ голову придворнаго драматурга. Но безтактность Лилли этимъ не ограничилась. Какъ бы желая еще болѣе усугубить ее, онъ заставилъ Пандору избрать своимъ мѣстопробываніемъ Луну или Цинтію—имя, подѣ которымъ въ поэтическихъ произведеніяхъ того времени прославлялась сама Елисавета ¹⁷¹⁾. Эта колоссальная безтактность едва-ли могла быть совершенно искуплена потоками лести и вѣрнопопдадническихъ изліяній, которыми полны послѣдующія пьесы Лилли, и кто знаетъ, не въ ней-ли нужно искать причину всѣхъ неудачъ и разочарованій, преслѣдовавшихъ Лилли во все время его служенія при дворѣ? ¹⁷²⁾ Что при дворѣ нашлись люди, которые не задумались истолковать новую пьесу, даже рискуя погубить ея автора, въ смыслѣ дерзкой насмѣшки, брошенной публично въ лицо королевы—въ этомъ, кажется, не можетъ быть сомнѣнія. Лилли былъ рекомендованъ Борлеемъ, стало быть насолить ему значило косвеннымъ образомъ насолить его покровителю, а Борлей, какъ человѣкъ, пользовавшійся большимъ довѣріемъ Елисаветы, имѣлъ много враговъ при дворѣ. Если мы не ошибаемся, на возможность подобной инсинуаціи намекаетъ весьма прозрачно самъ Лилли въ прологѣ къ одной изъ своихъ пьесъ, написанныхъ вскорѣ, а можетъ быть даже непосредственно вслѣдъ за *Женщиной на Лунѣ* ¹⁷³⁾. „Въ древнія времена, сказалъ онъ обращаясь къ Елисаветѣ, присутствовавшей при представле-

ніи, было запрещено спорить о Химерѣ, такъ какъ ее считали вымысломъ; мы надѣемся, что и въ наше время никому не придется въ голову примѣнять содержаніе нашей пьесы къ какимъ нибудь личностямъ или событіямъ (apply pastimes), потому что оно есть плодъ нашей фантазіи“, а въ эпилогѣ къ той же пьесѣ, Лилли даже прямо прибѣгаетъ подъ покровительство королевы и проситъ защитить его отъ злонамѣренныхъ лицъ, хотѣвшихъ застращать его своими угрозами. Приводя эти факты въ связь съ послѣдующими неудачами Лилли на поприщѣ придворнаго драматурга, мы считаемъ себя въ правѣ сдѣлать заключеніе, что *Женщина на Лунѣ* породила при дворѣ самые разнообразныя толки и примѣненія, и что эти толки, возбуждивъ въ сердцѣ Елисаветы неудовольствіе противъ автора, были одной изъ главныхъ помѣхъ къ возвышенію его при дворѣ.

Въ драматическомъ отношеніи *Женщина на Лунѣ* стоитъ далеко ниже другихъ произведеній Лилли. За исключеніемъ нѣсколькихъ, мастерски веденныхъ сценъ (одна изъ нихъ была приведена нами въ переводѣ), вся пьеса есть сплошная драматическая ошибка; дѣйствіе ея тянется вяло и монотонно, характеры лишены всякой индивидуальной окраски. Причина этого, кромѣ неопытности начинающаго автора, заключается въ самихъ свойствахъ сюжета, который не имѣетъ въ себѣ ничего драматическаго и скорѣе годенъ для анекдота или сказки, чѣмъ для драмы. Во всей пьесѣ нѣтъ ни одного хорошо обрисованнаго характера; пастухи, какъ двѣ капли воды, похожи другъ на друга, а героиня напоминаетъ маріонетку, не имѣющую ни своей воли, ни своей определенной нравственной фizioноміи и приводимую въ движеніе посторонней силой. При такой поразительной недраматичности содержанія искусство автора могло только проявиться въ характеристикѣ произвольныхъ душевныхъ состояній, переживаемыхъ Пандорой подъ неотразимымъ вліяніемъ враждебныхъ ей свѣтилъ. И въ этомъ отношеніи нельзя не отдать должнаго наблюдательности автора, умѣвшаго найти

для всякой страсти соотвѣтственное ей выраженіе. Что до языка, то, благодаря стихотворному размѣру, которымъ написана пьеса, мы встрѣчаемъ въ ней гораздо меньше эвфуизмовъ, чѣмъ въ другихъ произведеніяхъ того же автора, написанныхъ прозой.

Оставляя въ сторонѣ разборъ другихъ пасторалей Лилли, написанныхъ въ томъ же стилѣ ¹⁷⁴⁾ и потому неимѣющихъ большаго значенія въ исторіи англійской драмы, мы перейдемъ къ разсмотрѣнію произведенія, которое, какъ по законченности дѣйствія, такъ и по мастерскому изображенію нѣкоторыхъ характеровъ, представляетъ собой значительный шагъ впередъ въ области драматическаго искусства; мы разумѣемъ комедію *Александръ и Кампаспа*, игранную въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ сначала на придворной, а потомъ на народной сценѣ и вышедшую въ свѣтъ въ 1584 г. Изъ фантастическаго міра своихъ пасторалей, гдѣ дѣйствуютъ злыя волшебницы и благодѣтельные богини, гдѣ феи пляшутъ на зеленыхъ лугахъ при серебристомъ свѣтѣ луны, а хоры рѣзвыхъ эльфовъ поютъ свои пѣсни въ розовомъ сумракѣ утренней зари, Лилли спускается въ сферу исторической дѣйствительности, заимствуя существеннѣйшій мотивъ своей пьесы изъ разсказа о великодушнѣ Александра Македонскаго, сообщаемого Плиніемъ (*Natur. Hist. Liber XXXV, cap. 12*). Сцена дѣйствія находится въ Аѳинахъ, куда только что возвратился послѣ взятія Оивъ побѣдоносный Александръ съ богатой добычей и плѣнными. При раздѣлѣ плѣнныхъ, на долю Александра выпали двѣ дѣвушки—Тимоклея и Кампаспа. Красота послѣдней, соединенная съ чувствомъ собственнаго достоинства и скромностью, производитъ глубокое впечатлѣніе на юнаго героя. Онъ сознается въ своей любви Гефестіону, который въ длинной рѣчи, составленной изъ самыхъ чистыхъ эвфуизмовъ, тщетно, силится доказать несоотвѣтственность любви къ простой дѣвушкѣ и при томъ плѣнницѣ съ царственнымъ происхожденіемъ Александра. „Положимъ, говорить онъ, что Кампаспа обладаетъ всѣми небесными дара-

ми, но развѣ она не изъ тѣла и крови? Ты, Александръ, который хочешь быть земнымъ богомъ, показалъ себя хуже простаго смертнаго, потому что позволилъ обвести себя женщиной, существу, которое умѣетъ заплакать во время, которой мягкія слова (words) ранятъ сильнѣе, чѣмъ острые мечи (swords)“. Но эти доводы мало дѣйствуютъ на влюбленнаго юношу. Онъ прекрасно возражаетъ Гефестіону, что любовь не была бы любовью, если бы ее можно было излечить разсужденіями и сентенціями. Разговоръ ихъ оканчивается со стороны Александра рѣшительнымъ заявленіемъ, что во всѣхъ другихъ дѣлахъ онъ будетъ сообразоваться съ совѣтами Гефестіона, въ этомъ же одномъ онъ будетъ слѣдовать внушеніямъ собственнаго чувства. — Желая постоянно видѣть предъ собою прекрасную плѣнницу, Александръ заказываетъ своему придворному живописцу Апеллесу портретъ Кампаспы во весь ростъ. Во время сеансовъ, которые художникъ нарочно дѣлаетъ какъ можно болѣе продолжительными, Апеллесъ и Кампаспа имѣютъ случай близко узнать и полюбить другъ друга. Между тѣмъ Гефестіонъ придумываетъ новое средство, чтобъ отвлечь мысли Александра отъ страсти, которую онъ считаетъ недостойной его великаго призванія. Онъ развѣтываетъ предъ своимъ царственнымъ другомъ упоительную картину новыхъ завоеваній, способную воспламенить честолюбивую душу. Александра. Персія, Скинія, Египеть, говоритъ онъ, были бы у твоихъ ногъ, если бы ты не изгналъ изъ своего сердца благородной страсти къ подвигамъ и славѣ.

Александръ. Я сознаю, что всѣ эти подвиги по плечу Александру, но послѣ перенесенныхъ мною трудовъ и опасностей, нужно же хоть маленькое развлеченіе. Позволь мнѣ, если не отдохнуть, то по-крайней-мѣрѣ перевести духъ и не сомнѣвайся въ томъ, что Александръ, когда захочетъ, также легко можетъ сбросить съ себя оковы чувства, какъ и оковы страха.

Вслѣдъ за этимъ разговоромъ, Александръ съ Гефестіо-

номъ заходятъ въ мастерскую Апеллеса, чтобы взглянуть на портретъ Кампаспы. Блѣдность Апеллеса, его растерянный видъ и смущеніе Кампаспы сразу открываютъ Александру драму, происшедшую между ними. Онъ велитъ призвать къ себѣ Апеллеса и Кампаспу и прямо спрашиваетъ ихъ, любятъ-ли они другъ друга? Тѣ сначала отнѣкиваются, но, ободряемые его кроткимъ взглядомъ, съ энтузіазмомъ говорятъ о своихъ чувствахъ.

Александръ. Повѣрь мнѣ, Гефестіонъ, что эта парочка захочетъ имѣть меня своимъ священникомъ и свидѣтелемъ. Апеллесъ, возьми себѣ Кампаспу. Что же ты стоишь? Кампаспа, возьми себѣ Апеллеса. Развѣ онъ тебѣ не любъ? Если вы такъ стыдитесь другъ друга, то я постараюсь, чтобъ вы больше никогда не встрѣчались. Брось притворство, Кампаспа, скажи мнѣ прямо—ты любишь Апеллеса?

Кампаспа. Простите меня, государь, я его люблю.

Александръ. А тебѣ, Апеллесъ, будетъ стыдно, если ты, будучи любимъ такой прекрасной дѣвушкой, скажешь нѣтъ. Ну скажи, любишь-ли ты Кампаспу?

Апеллесъ. Люблю ее и только ее.

Александръ. И такъ, наслаждайтесь другъ другомъ. Я тебѣ ее даю отъ чистаго сердца, Апеллесъ и т. д.

Хотя Лили, по своему обыкновенію, не останавливается на характеристикѣ драматическихъ коллизій и только намекаетъ о нихъ, однако изъ немногихъ словъ, произнесенныхъ Александромъ, мы имѣемъ полное право заключить, что великодушное рѣшеніе, принятое относительно Кампаспы, стоило ему не малой внутренней борьбы. Услышавъ изъ устъ самой Кампаспы, что она любитъ другаго, онъ съ грустью сказалъ Гефестіону: „Теперь я вижу, что Александръ можетъ покорять народы, но не сердца, что любовь, подобно росѣ, одинаково покрываетъ собой какъ низкую траву, такъ и высокій кедръ“. Потерявъ Кампаспу, онъ не желаетъ болѣе оставаться въ Аѳинахъ, даетъ приказаніе готовиться къ персидскому походу и звуками трубъ и барабановъ хочетъ

заглушить голосъ неудовлетвореннаго чувства. Онъ уходитъ съ разбитымъ сердцемъ, но гордый сознаниемъ побѣды надъ собою, сознаниемъ, доставляющимъ ему высокое нравственное удовлетвореніе.

Александръ. Пажъ, скажи Клиту, Парменіону и прочимъ полководцамъ, чтобы они были готовы. Пусть звучать трубы и гремѣть барабаны. Я сейчасъ иду на Персію. Ну, что скажешь теперь, Гефестіонъ, способны-ли Александръ устоять противъ любви, если онъ этого захочетъ?

Гефестіонъ. По моему покореніе Фивъ не приноситъ тебѣ столько чести, сколько подавленіе этой страсти ¹⁷⁵).

Александръ. Стыдно было бы Александру желать покорить весь міръ, еслибъ онъ не умѣлъ прежде покорить самого себя. Да, мой добрый Гефестіонъ, когда мы завоюемъ весь міръ и раздѣлимъ между собою покоренныя страны, тогда ты мнѣ долженъ отыскать другой такой же міръ, или клянусь честью—я принужденъ буду снова влюбиться.

Подобно всѣмъ современнымъ драматургамъ, не особенно заботившимся о строгомъ единствѣ дѣйствія и внутренней связи между его частями, Лилли приплелъ къ основному мотиву своей пьесы нѣсколько комическихъ интермедій, связанныхъ чисто внѣшнимъ образомъ съ главнымъ дѣйствіемъ.

Дѣйствующія лица этихъ интермедій могутъ быть раздѣлены на двѣ группы. Къ первой относятся философы самыхъ разнообразныхъ философскихъ оттѣнковъ, приглашенные Александромъ ко двору; тутъ есть и эмпирикъ Аристотель, и идеалистъ Платонъ и циникъ Діогенъ. Ко второй группѣ—слуги и ученики, люди веселаго нрава, природные шуты и остряки, которые хлопочутъ только о томъ, чтобы хорошенько поѣсть, попить, повеселиться и своимъ утилитарнымъ направленіемъ составляютъ рѣзкую противоположность съ людьми мысли и созерцанія, тупо и равнодушно относящимися къ дѣйствительной жизни и ея удобствамъ. Въ изображеніи этихъ разнообразныхъ и по большей части оригинальныхъ личностей, Лилли обнаружилъ присущую ему силу характери-

ки и умѣнья вести комическіе діалоги. Вотъ напр. рассказъ Мелиппа о Хризиппѣ и Діогенѣ.

Мелиппа. „Я никогда не находился въ такомъ затрудненіи, какъ сегодня, когда, по приказанію Александра, мнѣ пришлось приглашать философовъ во дворецъ. Прежде всего я пришелъ къ Хризиппу, высокому, сухому старику и передалъ ему приглашеніе Александра. Онъ неподвижно установилъ на меня свои глаза, пристально и долго смотрѣлъ мнѣ въ лицо, потомъ взялъ книгу и, не удостоивъ меня отвѣтомъ, принялся прилежно ее читать. Мелисса, его служанка, сказала мнѣ, что онъ постоянно такой, что ей зачастую приходится насильно пихать ему въ ротъ кусокъ мяса, потому что онъ скорѣе умретъ съ голоду, чѣмъ оторвется отъ книги. Отъ него я зашелъ къ Платону, Аристотелю и нѣкоторымъ другимъ и всѣ обѣщали прийти, исключая одного угрюмаго старика, который сидѣлъ въ бочкѣ, обращенной къ солнцу и читалъ что-то по гречески стоявшему возлѣ него мальчику. — Когда я ему передалъ, что Александръ желаетъ его видѣть, онъ отвѣчалъ рѣзко: если Александръ желаетъ меня видѣть, то самъ можетъ прийти ко мнѣ, если онъ хочетъ учиться у меня, то опять таки пусть самъ придетъ ко мнѣ. Какъ, сказалъ я, да, вѣдь, онъ царь. А я философъ. — Да, вѣдь, онъ — Александръ. — А я Діогенъ. — Впрочемъ на прощанье я таки не вытерпѣлъ, и сказалъ, что онъ раскается, что не пошелъ къ Александру. — Нѣтъ, отвѣчалъ онъ, улыбаясь, скорѣе Александръ раскается, что не пришелъ къ Діогену. Добродѣтель не дается сама въ руки; за ней нужно походить, и повернувшись ко мнѣ спиной, онъ хрюкнулъ, какъ свинья, и скрылся въ своей бочкѣ“.

Прочіе философы были недовольны поведеніемъ Діогена и рѣшили усовѣстить его. — Діогенъ, сказалъ ему Платонъ, не явившись выѣстъ съ нами къ Александру, ты забылъ свой долгъ.

Діогенъ. А я думаю, что ты забылъ свое призваніе, согласившись идти къ царю.

Платонъ. Ты также гордишься своей невѣжливостью, какъ другіе своей добродѣтелью.

Диогенъ. А ты, будучи философомъ, столько же тщеславишься тѣмъ, что походишь на придворнаго, сколько настоящій придворный стыдится походить на философа.

Аристотель. Отложи въ сторону свой ригоризмъ, Диогенъ; вѣдь всѣмъ извѣстно, что ты прежде занимался поддѣлкой фальшивой монеты.

Диогенъ. А ты хотя и не дѣлалъ фальшивыхъ денегъ, за то поддѣлывалъ свой собственный характеръ.

Аристотель. Ты потому такъ презираешь дворъ, что, будучи искривленъ нравственно и физически, совершенно не годишься для роли придворнаго.

Диогенъ. Лучше быть кривымъ и держать себя прямо, чѣмъ быть прямымъ и гнуть спину при дворѣ.

Аристотель. Платонъ, что ты думаешь о Диогенѣ?

Платонъ. Что онъ сумасшедшій Сократъ. Впрочемъ пойдемъ отсюда.

Слухи объ оригинальномъ складѣ ума и ѣдкихъ выходкахъ Диогена дошли до Александра и ему самому захотѣлось взглянуть на геніальнаго чудака. Лилли воспользовался извѣстнымъ преданіемъ о посѣщеніи Диогена Александромъ и развилъ его въ прекрасную сцену. Въ сопровожденіи своего неразлучнаго друга Гефестіона, Александръ подходитъ къ знаменитой бочкѣ и издали зоветъ Диогена. Тотъ ворчитъ и откликается.

Александръ. Чему приписать, Диогенъ, что ты не хочешь оставить своей бочки и прійти ко мнѣ во дворецъ?

Диогенъ. Тому, что отъ моей бочки до твоего дворца ровно такое же разстояніе какъ отъ твоего дворца до моей бочки.

Александръ. Какъ? значить ты не питаешь къ царямъ никакого уваженія.

Диогенъ. Никакого.

Александръ. Почему?

Диогенъ. Потому что они не боги.

Александръ. Они—земные боги.

Диогенъ. Да, боги изъ земли.

Александръ. Платонъ думаетъ иначе.

Диогенъ. Я очень радъ этому.

Александръ. Почему?

Диогенъ. Потому что я не желалъ бы, чтобъ кто нибудь думалъ такъ, какъ думаетъ Диогенъ, исключая самого Диогена.

Александръ. Если во власти Александра сдѣлать что нибудь пріятное тебѣ, скажи—и получишь желаемое.

Диогенъ. Въ такомъ случаѣ я просилъ бы тебя посторониться и не отнимать у меня того, чего ты мнѣ не можешь дать—солнечнаго луча.

Александръ. Чего же ты еще желаешь?

Диогенъ. Ничего изъ того, что ты мнѣ можешь дать.

Александръ. Но вѣдь я повелѣваю цѣлымъ міромъ.

Диогенъ. А я его презираю.

Александръ. Знаешь-ли ты, что стоитъ мнѣ захотѣть—и черезъ минуту ты не будешь существовать.

Диогенъ. Да это такъ, но съ другой стороны, я все таки когда нибудь умру, не спрашиваясь, хочешь-ли ты того или нѣтъ.

Александръ. Скажи, Диогенъ, какъ можно научиться быть довольнымъ своимъ жребіемъ?

Диогенъ. Разучившись желать.

Александръ. Гефестіонъ, еслибъ я не былъ Александромъ, я хотѣлъ бы быть Диогеномъ.

Изъ приведенныхъ выше отрывковъ видно, что пьеса Лилли далеко превосходитъ современныя ей драматическія попытки не только своимъ внутреннимъ содержаніемъ и мастерской обрисовкой характеровъ, но также и внѣшней формой, въ особенности своимъ разговорнымъ языкомъ, который ни у кого изъ предшественниковъ Шекспира не достигаетъ такой легкости и остроумія, какъ у Лилли. Впрочемъ, при разсмотрѣніи Александра и Кампаспы съ эстетической точки

зрѣнія, не слѣдуетъ упускать изъ виду, что художественная техника драмы находилась тогда въ младенчествѣ, и что вслѣдствіе этого ни отъ Лилли, ни отъ другихъ современныхъ ему драматурговъ, мы не имѣемъ права требовать органическаго развитія дѣйствія изъ характеровъ и художественной стройности плана, выражающейся правильнымъ отношеніемъ частей къ цѣлому и между собою. Въ большей части случаевъ въ комедіяхъ Лилли мы не встрѣтимъ правильной мотивировки дѣйствія. Дѣйствующія лица его произведеній какъ бы стыдятся открывать свою душу передъ зрителемъ, и только по ихъ дѣйствіямъ можно иногда догадаться какія побужденія ими руководили. Вслѣдствіе этого многія, весьма благодарныя въ драматическомъ отношеніи, положенія остаются едва затронутыми. Напр., что можетъ быть благодарнѣе для драматурга изображенія борьбы, происходившей въ душѣ Александра между великодушными побужденіями и его собственной любовью къ Кампаспѣ? А между тѣмъ эта богатая драматическая коллизія оставлена авторомъ почти безъ вниманія. Гораздо счастливѣе былъ Лилли по отношенію къ обрисовкѣ характеровъ. Къ числу лицъ, которыя очерчены у него наиболѣе рельефно, принадлежитъ типическая фигура Діогена. Видно, что авторъ работалъ надъ этимъ характеромъ съ особенной любовью. На первый взглядъ можетъ показаться, что все значеніе Діогена исчерпывается, добровольно имъ на себя принятой ролью шута, потому что въ продолженіе всей пьесы онъ не перестаетъ забавлять публику своими замысловатыми отвѣтами, но если всмотрѣться глубже, окажется, что шутство и цинизмъ Діогена составляютъ одну изъ внѣшнихъ, и притомъ далеко не существенныхъ, сторонъ его нравственнаго характера. Подъ непривлекательной оболочкой цинизма Лилли сумѣлъ открыть горячій протестъ противъ современной безнравственности и противъ лживости всего общественнаго строя ¹⁷⁶⁾ и рѣдкую силу характера, непреклонную энергію воли, сближающую этого страннаго обитателя бочки съ повелителемъ міра—

Александромъ. Недаромъ самъ Александръ, поговоривши нѣсколько минутъ съ Діогеномъ, сказалъ Гефестіону, что, не будь онъ Александромъ, то хотѣлъ бы быть Діогеномъ. Рассматриваемая съ этой точки зрѣнія, встрѣча Александра съ Діогеномъ перестанетъ казаться случайной сценой, вставленной авторомъ единственно для потѣхи зрителей, но получитъ глубокий смыслъ. И искусенный жизнью старикъ и полный надеждъ юноша, философъ и завоеватель, пришли различными путями къ разрѣшенію задачи жизни, къ необходимости полной власти надъ собой и подчиненія своихъ аффектовъ суровымъ требованіямъ нравственного долга. Передъ этимъ подвигомъ, который, по мысли автора, представляется вѣнцомъ нравственного развитія человѣка, кажутся ничтожными всѣ внѣшнія преимущества, всѣ блестящіе подвиги, совершенные изъ любви къ славѣ и завоеваніямъ—и Александръ, повелитель міра, ставится на одну доску съ нищимъ Діогеномъ.

Постоянно стремясь къ сближенію съ жизнью, англійская комедія встрѣчала сильное противодѣйствіе къ достиженію своей цѣли въ стихотворной формѣ рѣчи, которую обычай сдѣлалъ обязательной не только для трагедіи, но и для комедіи. Трагедія первая сдѣлала попытку замѣнить речеванный стихъ пятистопнымъ неречеваннымъ ямбомъ (blank verse), ближе подходившимъ къ прозаической дикціи. Что же касается до комедіи, то хотя еще въ 1556 г. Гасконъ перевелъ прозой комедію Аріоста *Suppositi*, но примѣръ его остался безъ послѣдствій. Въ этомъ отношеніи Лилли оказалъ англійской комедіи большую услугу введеніемъ въ свои произведенія прозаической дикціи, а литературный авторитетъ автора Эвфуэса много способствовалъ тому, что реформа, имъ предпринятая, удалась и въ скоромъ времени принесла добрые плоды. Комическіе діалоги въ пьесахъ Лилли своимъ остроуміемъ и постоянной игрой словъ, сильно напоминаютъ тотъ модный и утонченный складъ рѣчи, который онъ обезсмертилъ въ своемъ Эвфуэсѣ. Дамы и кавалеры, пастухи и пастушки, слу-

ги и служанки, встрѣтятся между собой, не могутъ разойтись безъ того, чтобы не устроить словеснаго турнира, въ которомъ эпиграмма, игра словъ, антитеза замѣняютъ мечи, копы и шлемы. „Нашъ вѣкъ, говоритъ Гамлетъ, такъ утонченъ, что крестьянинъ ни въ чемъ не уступитъ придворному“ (Act. V, Sc. I). Чтобы дать читателямъ понятіе объ этихъ состязаніяхъ, наполняющихъ собой пьесы Лилли, приведемъ для образчика одну сцену изъ разбираемой нами комедіи, въ которой слуги Апеллеса и Платона, пародируя салонные разговоры, изощряютъ свое остроуміе надъ голодающимъ слугой Діогена, Манесомъ.

Манесъ. Я служу не господину, а мыши, которая живетъ въ бочкѣ, обѣдаетъ коркой хлѣба и спитъ на голой доскѣ.

Псиллъ. Ты ведешь образъ жизни близкій къ природѣ и особенно рекомендуемый философами.—Вмѣсто ужина у тебя кусокъ хлѣба, вмѣсто стакана — пригоршня, вмѣсто простыни — твоя собственная одежда, потому что *natura paucis contenta*.

Манесъ. Вы всѣ что-то веселы сегодня; значить, вамъ уже удалось исполнить то, что мнѣ не удастся цѣлыхъ три дня

Псиллъ. Что такое?

Манесъ. Пообѣдать.

Граникъ. Чтожъ, развѣ Діогенъ держитъ только холодный столъ?

Манесъ. Я былъ бы очень радъ, если бы такъ было, но дѣло въ томъ, что онъ не держитъ ни горячаго, ни холоднаго.

Граникъ. Такъ, значить, тепленькій. Не потому ли Манесъ снова убѣжалъ отъ своего господина?

Псиллъ. Манесъ былъ въ совершенномъ правѣ поступить такимъ образомъ; въ самомъ его имени есть уже намекъ на бѣгство.

Манесъ. Какъ такъ? въ моемъ имени?

Псиллъ. Развѣ ты не знаешь, что *Mons* происходитъ отъ *movendo*, потому что она не двигается.

Манессъ. Такъ.

Псиллъ. А ты называешься *Manes* отъ *manendo*, потому что ты бѣжишь.

Манессъ. Дѣльно замѣчено. Впрочемъ, я не убѣгаю, а только удаляюсь...

Псиллъ. Въ тюрьму, гдѣ ты можешь на досугѣ предаваться философскимъ размышленіямъ.

Манессъ. А знаешь что: если я попаду въ тюрьму, то тѣло мое будетъ также безсмертно, какъ и душа.

Граникъ. Какимъ образомъ?

Манессъ. Развѣ ваши учителя никогда не говорили вамъ о томъ, что душа безсмертна?

Граникъ. Говорили.

Манессъ. И что тѣло есть темница души.

Граникъ. Вѣрно.

Манессъ. Значить, чтобъ сдѣлать тѣло безсмертнымъ, нужно посадить его въ темницу.

Граникъ. Вотъ вздоръ.

Псиллъ. Ужъ это слишкомъ глупо.

Манессъ. Изъ этого обращика вы можете видѣть, какъ тяжело голодающее остроуміе. Вслѣдствіе этого я предлагаю идти ужинать къ Гранику. Платонъ безспорно лучший изъ философовъ; утромъ онъ въ школѣ, за то въ обѣденное время всегда въ кухнѣ.

Остроумные діалоги Лилли имѣли большое вліяніе на всю послѣдующую англійскую комедію. Стоитъ сравнить приведенную нами сцену со множествомъ подобныхъ сценъ въ раннихъ произведеніяхъ Шекспира или хотъ съ разговоромъ могильщиковъ въ Гамлетѣ, чтобы убѣдиться въ томъ, сколько геніальный драматургъ былъ обязанъ своему забытому предшественнику.

Мы позволимъ себѣ заключить наши, и безъ того слишкомъ многочисленныя, выписки изъ произведеній Лилли еще одной прекрасно веденной сценой, въ которой авторъ ловко воспользовался разговоромъ шутовъ, чтобы посмѣяться надъ остатками средневѣковыхъ воззрѣній въ современной жизни

и наукѣ. Мимоходомъ замѣтимъ, что эти комическіе эпизоды въ пастораляхъ Лилли имѣютъ большое значеніе для исторической критики, ибо только въ нихъ можно подсмотрѣть отношеніе автора къ движенію современной общественной мысли. Прилагаемую сцену мы заимствуемъ изъ комедіи Лилли *Сафо и Фаонъ*. Разговоръ происходитъ между слугой Пандіона, Молюсомъ и нажемъ придворнаго кавалера, Критикусомъ.

Молюсъ. Ты приходишь во время, Критикусъ; по-крайней-мѣрѣ я не буду одинъ. Ну скажи, что новаго?

Критикусъ. Да новаго то, что завтра у насъ будетъ отчаянный бой между двумя людьми, на всѣхъ родахъ оружія, отъ алебарды до шпильки—включительно.

Молюсъ. А ты все говоришь объ этихъ турнирахъ. Скажи мнѣ на милость, отчего это при дворѣ постоянно говорятъ о ранахъ, копьяхъ, храбрости и т. д. Развѣ человѣка слѣдуетъ уважать за то, что онъ ищетъ опасностей?

Критикусъ. О не говори такъ, Молюсъ, и берегись храбрецовъ! Человѣкъ, который смотритъ надменно и носить рукоять кинжала ниже своего пояса, всегда увѣренъ въ себѣ и всегда можетъ встрѣтиться въ чистомъ полѣ одинъ на одинъ съ кѣмъ угодно.

Молюсъ. Чтѣ же можетъ выйти изъ этой встрѣчи.

Критикусъ. Опасность и смерть.

Молюсъ. Если смерть такъ похвальна, то по моему, тотъ кто умираетъ отъ обжорства столько же заслуживаетъ названія храбреца, какъ и тотъ, кто умираетъ отъ меча.

Критикусъ. Какъ такъ?

Молюсъ. Если я на полный желудокъ съѣмъ изрядный кусокъ сала, да закушу жареной говядиной, да запью все это соотвѣтственной пропорціей пива, ну словомъ, съѣмъ все, отъ чего только можно умереть, то развѣ я не также храбръ, рискуя умереть дома, какъ другой, рискуя умереть на полѣ битвы?

Критикусъ. Нечего сказать—храбрый рыцарь!

Молюсь. Какъ хочешь, а я буду стоять на своемъ; если храбростью называется исканіе смерти, то гдѣ бы ни умеръ человѣкъ, онъ во всякомъ случаѣ храбръ.

Къ разговаривающимъ подходитъ цыклопъ Калифо, прислужникъ Вулкана, весь выпачканный сажей. Одинъ видъ его неуклюжей и глупой фигуры возбуждаетъ смѣхъ въ собесѣдникахъ и одному изъ нихъ, именно Молюсу, приходитъ на мысль посмѣяться надъ простакомъ и съ помощью силлогизма доказать ему, что онъ чертъ.

Молюсь. Калифо, хочешь я докажу тебѣ что ты чертъ.

Калифо. Если докажешь, я поклянусь, что ты богъ.

Молюсь. Чертъ, вѣдь, черенъ.

Калифо. Да. Ну что мнѣ до этого за дѣло?

Молюсь. Ты тоже черенъ.

Калифо. Положимъ, такъ. Да тебѣ то что изъ этого за польза?

Молюсь. Слѣдовательно, ты чертъ.

Калифо. Я отвергаю это.

Молюсь. Не имѣешь права, потому что это заключеніе, вытекающее изъ двухъ предыдущихъ посылокъ.

Калифо. На зло всѣмъ заключеніямъ, я это отвергаю. Я отвергаю все то, въ силу чего ты меня сдѣлалъ чертомъ. Но слушай: ты ученый, а я простой человѣкъ и умѣю дѣйствовать только молотомъ. Чтѣ ты скажешь, если я докажу тебѣ, что ты кузнецъ.

Молюсь. Скажу, что ты также ученъ какъ я.

Калифо. Я докажу это, непременно докажу, или....

Критикусъ. Или что?

Калифо. Или совершенно не докажу. Ну слушай же! Ты кузнецъ, ты кузнецъ, повторяю, слѣдовательно ты кузнецъ. Заключеніе, ты говоришь, нельзя отвергать, стало быть справедливо, что ты кузнецъ.

Молюсь. Но я отрицаю твою первую посылку.

Калифо. Не имѣешь права. Ну что, Критикусъ, каково я его отдѣлалъ?

Критикусъ. Вы оба дѣйствовали какъ подобаетъ истин-

нымъ ученымъ, и оба одинаково правы, ибо также справедливо, что онъ кузнецъ, какъ и ты—дьяволъ ¹⁷⁷⁾.

Въ приведенныхъ нами отрывкахъ, Лилли является сатирикомъ, направляющимъ стрѣлы своей насмѣшки на большія мѣста современной ему дѣйствительности. Продолжая въ этомъ направленіи нашъ анализъ, попробуемъ теперь, на основаніи скудныхъ данныхъ, представляемыхъ какъ драматическими произведеніями Лилли, такъ и его романомъ, возсоздать авторскую личность Лилли, опредѣлить основныя черты его міросозерцанія и показать связь, соединяющую его произведенія съ движеніемъ общественной мысли.

Въ эпохи самыхъ рѣшительныхъ общественныхъ переломовъ всегда бываютъ минуты остановки и раздумья, когда общественная мысль, уставъ отъ постоянной погони за новизной, чувствуетъ потребность отдохнуть и, такъ сказать, подвести итогъ своимъ пріобрѣтеніямъ. Такое состояніе общественнаго сознанія порождаетъ особый типъ людей, которые, повидимому соглашаясь съ основными посылами прогрессивной мысли, съ какимъ то суевѣрнымъ страхомъ отступаютъ назадъ, когда имъ приходится встрѣчаться съ явленіями, не представляющими собою ничего больше, какъ только неизбежные результаты этихъ посылокъ. Въ характерѣ и дѣятельности такого рода людей, встрѣчается столько непримиримыхъ противорѣчій, что всѣ усилія стануть эти противорѣчія къ одному центру, къ одному высшему обобщающему началу, остаются безплодными. Къ числу такихъ личностей, отражающихъ въ своей дѣятельности неустойчивость общественной мысли, мы должны отнести и Джона Лилли. Безспорно, что во многихъ отношеніяхъ Лилли можетъ быть названъ передовымъ человѣкомъ своего времени, а между тѣмъ онъ иногда высказывалъ такія вещи, которыя были едва—едва въ пору самымъ фанатическимъ приверженцамъ старины. Какъ драматургъ, онъ является послушнымъ ученикомъ итальянскихъ мастеровъ, у которыхъ онъ заимствуетъ не только внѣшнюю форму своихъ комедій, но даже цѣлыя фразы

и картины ¹⁷⁸); какъ гражданинъ, онъ въ своемъ романѣ гремитъ противъ итальянской культуры и ея пагубнаго вліянія на англійскую жизнь ¹⁷⁹). Въ одной главѣ своего Эвфюэса онъ терпѣливо и гуманно спорить съ атеистомъ о бытіи божіемъ (Euphues and Atheos) и рядомъ разумныхъ доказательствъ заставляеть послѣдняго сознаться въ своемъ заблужденіи, а нѣсколько лѣтъ спустя тотъ же Лилли съ яростію инквизитора набрасывается на пуританскаго памфлетиста, осмѣливагося непочтительно отозваться объ англиканской церкви и ея епископахъ ¹⁸⁰). Теорія воспитанія юношества, изложенная Лилли въ видѣ письма Эвфюэса къ Эфебу (Euphues and his Erphoebus) полна справедливыхъ и гуманныхъ идей и во многихъ отношеніяхъ напоминаетъ поучительный разговоръ Раблѣ о воспитаніи Гаргантюа. Здѣсь Лилли горячо возстаетъ противъ системы застрашиванья, господствовавшей въ тогдашнихъ школахъ и требуетъ мягкаго и гуманнаго обращенія съ дѣтьми. „Я желалъ бы, говорить онъ, чтобъ школьники не сѣкли розгами, но чтобъ ихъ корили словами чтобъ ихъ не оглушали ударами, но направляли на путь истинный рѣзкимъ порицаніемъ ихъ поведенія“. Подобно Раблѣ, Лилли думалъ, что лучшее средство заставить мальчика исправиться — это представить ему живой примѣръ нравственнаго благородства въ лицѣ наставника. Равнымъ образомъ нашъ авторъ сходится съ великимъ французскимъ сатирикомъ въ требованіи гармоническаго воспитанія, состоящаго въ равномѣрномъ развитіи физическихъ и духовныхъ способностей человѣка. Выше мы видѣли, съ какимъ презрѣніемъ относился Лилли къ формальной схоластической логикѣ. Соотвѣтственно этому, онъ даетъ ей самое скромное мѣсто среди другихъ предметовъ обученія. За то онъ совѣтуетъ учителю раскрыть своимъ ученикамъ весь міръ современнаго знанія, поставивъ во главѣ всего преподаваніе философіи, какъ науки, наиболѣе способной образовать нравственный характеръ человѣка. Онъ совѣтуетъ изучать не только древнихъ поэтовъ и философовъ, но также музыку, математику и даже меди-

цину. Но потомъ, какъ - бы испугавшись своей собственной смѣлости, онъ съ ужасомъ восклицаетъ: „Ахъ, Эвфуэсъ, неужели ты до того предался изученію языческой мудрости, что забылъ Бога на небесахъ? Неужели ты обречешь свой умъ на приобрѣтеніе человѣческихъ знаній и оставишь въ сторонѣ знанія божественныя? Неужели книги Аристотеля тебѣ дороже, чѣмъ кровь І. Христа?“ и т. д. Подъ вліяніемъ такихъ благочестивыхъ размышленій, Лилли кончаетъ тѣмъ, что подчиняетъ всѣ науки теологіи и заставляетъ своего героя, отложивъ въ сторону дальнѣйшія старанія объ усовершенствованіи себя въ философіи, предаться изученію богословія „считая всѣ другія вещи ничтожными и презрѣнными“.

Впрочемъ, несмотря на всѣ эти колебанія и сдѣлки съ прошедшимъ, весьма естественныя и даже неизбежныя въ человѣкѣ, жившемъ въ эпоху переходную, когда рациональныя воззрѣнія только что еще начинали прорѣзывать своими лучами туманъ средневѣковаго мистицизма, Лилли все таки честно послужилъ дѣлу освобожденія человѣческой мысли, осмѣивая въ своихъ комедіяхъ общественныя предрасудки и суевѣрія, имѣвшіе въ то время ревностныхъ защитниковъ во всѣхъ классахъ общества. Въ XVI в., такъ-называемыя, тайныя науки, т. е. астрологія, магія и алхимія, считали въ числѣ своихъ адептовъ многихъ передовыхъ людей не только въ Англіи, но и въ остальной Европѣ. Кампанелла думалъ, что астрологія имѣетъ нѣкоторыя научныя основанія, которыя нужно сохранить, отбросивъ всѣ позднѣйшія мистическія толкованія и съ этой цѣлью самъ написалъ „Астрологію, очищенную отъ арабскихъ и еврейскихъ суевѣрій и изложенную фیزیологически“ ¹⁸¹). Жанъ Боденъ, величайшій политическій философъ XVI в., серьезно утверждалъ, что законы, управляющіе развитіемъ обществъ, могутъ быть открыты только астрологіей; онъ же приписывалъ атмосферическія перемѣны вліянію духовъ ¹⁸²). Такихъ примѣровъ мы могли бы привести множество, но и приведенныхъ, думаемъ, достаточно для доказательства того, что значительная доза

мистицизма и суевѣрія примѣшивалась тогда къ самымъ, по-видимому, трезвымъ научнымъ построениямъ. Что до Англіи, то въ ней суевѣрія было распространено можетъ быть больше, нежели въ другихъ странахъ Европы. Большая часть современниковъ Лилли—и между ними много людей образованных—были глубоко убѣждены въ томъ, что судьбу человека можно опредѣлить по звѣздамъ, что алхимикъ можетъ превратить менѣе благородный металлъ въ болѣе благородный и т. д., и вслѣдствіе этого люди, посвятившіе себя изученію тайныхъ наукъ, пользовались всеобщимъ уваженіемъ. Одинъ алхимикъ, по имени Медлей, составилъ компанію для превращенія желѣза въ мѣдь; предпріятіе это казалось настолько солиднымъ, что въ немъ приняли участіе своими капиталами министры Елисаветы — Лейстеръ и Борлей ¹⁸³). Елисавета была суевѣрна не менѣе своихъ подданныхъ. Известно, что она часто прибѣгала къ совѣтамъ знаменитаго астролога, алхимика и визионера, доктора Ди (Dee), осмѣянаго Бенъ-Джонсономъ въ его комедіи *The Alchemist*. Онъ между прочимъ предсказалъ Елисаветѣ, что она умретъ въ Уатголлѣ; вслѣдствіе чего она, почувствовавъ первые припадки болѣзни, послѣшила оставить Уатголлъ и переѣхала въ Ричмондъ, гдѣ и умерла въ 1603 ¹⁸⁴). Лилли относился крайне скептически къ тайнымъ наукамъ и считалъ астрологовъ, алхимиковъ и т. п. людей самыми наглými шарлатанами. Изъ одного мѣста Эвфуэса можно заключить, что этотъ скептицизмъ имѣлъ свой источникъ въ глубокомъ религіозномъ чувствѣ Лилли. Во второй части Эвфуэса рассказывается, какъ, влюбленный въ Камиллу, Филавтъ, отчаявшись когда нибудь добиться съ ея стороны взаимности, рѣшился обратиться къ знаменитому въ то время въ Лондонѣ алхимику и магику, по имени Псиллу, съ цѣлью испросить у него волшебный напитокъ, могущій склонить къ нему сердце любимой женщины. Выслушавъ просьбу Филавта, честный алхимикъ въ отвѣтъ своемъ разоблачаетъ шарлатанство своихъ собратій и даетъ понять, что вся сила алхиміи осно-

*

ывається на суевѣріи и глупости людей. „Неужели, сказалъ онъ Филавту, ты думаешь, что душа, созданная Богомъ, можетъ быть управляема человѣкомъ и что кто нибудь можетъ подвинуть сердце на любовь кромѣ того, кто его создалъ. Но видно таково ужъ суевѣріе старыхъ бабъ и легкомысліе молодыхъ людей, что какую бы нелѣпость ни придумали первыя—ей тотчасъ повѣрятъ послѣдніе. Я самъ знаю силу любви и ея послѣдствія, но никогда еще не слыхалъ, чтобъ это чувство могло быть на самомъ дѣлѣ возбуждено свойствами какой нибудь травы, камня или силой чарующаго слова“. Въ заключеніе Псиллъ сказалъ смущенному Филавту, что и у него есть средства, которыя обыкновенно употребляются въ этомъ случаѣ алхимиками и притомъ средства не очень дорогія, какъ-то: легкія коршуна, кошачій мозгъ, послѣдній волосокъ изъ волчьяго хвоста и т. п., но что онъ считаетъ подобныя вещи обманомъ, недостойнымъ истиннаго ученаго ¹⁸⁵⁾.

Другой типъ алхимика выведенъ въ Галатеѣ. (Act. II. sc. III). Это жалкій полупомѣшанный энтузіастъ, искренно вѣрующій въ свою науку; ему кажется, что не сегодня-завтра онъ достигнетъ своей завѣтной цѣли—дѣлать золото изъ другихъ металловъ. Ученикъ его Петръ, живо смекнувшій, что изъ всего этого толченія, кипяченія и плавленія, ровно ничего не выйдетъ, оставляетъ своего учителя. Едва Петръ вышелъ изъ дому, какъ ему повстрѣчался на дорогѣ его землякъ, деревенскій паренъ веселаго нрава, который весьма не прочь обогатиться безъ труда. Петру приходитъ въ голову убѣдить его поступить къ алхимику въ ученики. „Увѣряю тебя, что мой хозяинъ изъ твоей шалки можетъ выплавить кусокъ золота, а посредствомъ мультипликации изъ одного мѣднаго гроша можетъ добыть три золотыхъ монеты; если же ты ему дашь кусокъ настоящаго золота, то изъ одного фунта онъ сдѣлаетъ столько золота, что имъ можно будетъ вымостить десять акровъ земли“. Раффъ охотно соглашается идти въ ученики къ такому необыкновенному

человѣку, и Петръ заблаговременно начинаетъ его знакомить съ мудреной терминологіей алхиміи. Но въ это время къ разговаривающимъ подходитъ самъ алхимикъ и, не замѣчая ихъ, продолжаетъ разсуждать самъ съ собой.

Алхимикъ. Унція окиси серебра, столько же простаго ртутія... если смѣшать все это съ семью тѣлами посредствомъ десятикратной мультипликаціи, то эта смѣсь дастъ на одинъ фунтъ—восемь тысячъ фунтовъ. Для того чтобъ все это получить, мнѣ недостаетъ только немного буковыхъ угольевъ.

Раффъ. Возможно-ли это?

Петръ. Болѣе чѣмъ вѣрно.

Раффъ. Я тебѣ скажу по секрету: я недавно укралъ серебряный наперстокъ. Какъ тебѣ кажется, можетъ-ли онъ сдѣлать изъ него серебряный кувшинъ?

Петръ. Какое кувшинъ! Я думаю, цѣлый шкапъ серебряной посуды. Еще не такъ давно изъ квинтесенціи свинцоваго ватерпаса онъ сдѣлалъ двадцать дюжинъ серебряныхъ ложекъ. Ты взгляни только на него. Я готовъ прозакладывать мою голову, что онъ теперь думаетъ о томъ, чтобъ превратить свое дыханіе въ золото подобно тому, какъ онъ часто превращалъ дымъ въ капли серебрянаго дождя.

Раффъ. Что я слышу?

Алхимикъ. Петръ, что ты болтаешься, зная какъ дорога для насъ теперь каждая минута.

Петръ. Я вышелъ на воздухъ, чтобъ немного освѣжиться; металлъ такъ быстро превращался въ серебро, что я боялся, чтобъ, чего добраго, мое лицо не сдѣлалось серебрянымъ.

Алхимикъ. А это что за юноша?

Петръ. Это одинъ изъ тѣхъ, которые желаютъ учиться нашему искусству.

Алхимикъ. Петръ, не говори искусству; скорѣе можешь сказать—тайнѣ. (Обращаясь къ Раффу). Ты можешь переносить лишения?

Раффъ. Безъ конца.

Алхимикъ. Прежде всего ты долженъ поклясться въ томъ, что будешь все держать въ глубочайшей тайнѣ, ибо только въ такомъ случаѣ я могу принять тебя къ себѣ.

Раффъ. Я готовъ дать клятву; только одна вещь навредить на меня сомнѣніе—это то, что вы, господинъ алхимикъ, будучи столь искусны, ходите такимъ оборванцемъ.

Алхимикъ. Знай, мое дитя, что грифъ въетъ свое гнѣздо изъ чистаго золота, хотя его бока покрыты простыми перьями. Когда ты узнаешь тайны нашей науки, то это знаніе придастъ тебѣ столько внутренней гордости, что ты будешь презирать всякую внѣшнюю пышность.

Раффъ. Я благословляю свою судьбу и удивляюсь вамъ.

Алхимикъ. Пойдемъ же со мной и ты увидишь все своими глазами. (Уходятъ).

Петръ. Я очень радъ такому обороту дѣла. Теперь я могу съ спокойной совѣстью уйти отсюда. По истинѣ—это худшая изъ всѣхъ наукъ. Отъ души желаю, чтобъ новый ученикъ ужился у него, такъ какъ стараго ему не видать, какъ собственныхъ ушей.

Слѣдующая сцена переноситъ насъ въ лабораторію алхимика. Раффъ работаетъ, какъ волъ—толчетъ, просѣваетъ, расплавляетъ, но кромѣ утомленія не видитъ никакихъ другихъ результатовъ своихъ трудовъ. Имъ овладѣваетъ даже отчаяніе, особенно съ той минуты, какъ алхимикъ выманилъ у него серебряный наперстокъ и бросилъ его въ тигель. Замѣтивъ, что ученикъ начинаетъ сомнѣваться и роптать, алхимикъ спѣшитъ ободрить его, посвятивъ его въ тайны своей науки. „Вотъ видишь-ли, Раффъ, говоритъ онъ, весь секретъ нашей науки состоитъ въ должной пропорціи жару; однимъ уголькомъ больше, одной искрой меньше—и все пропало. Кромѣ того необходимо, чтобъ люди, раздувающие мѣхи, дули въ тактъ, какъ музыканты; словомъ, металлъ, огонь и работникъ должны составлять одно гармоническое цѣлое“. Но на этотъ

разъ никакія убѣжденія не дѣйствуютъ на Раффа, и онъ съ бранью покидаетъ своего учителя.

Отъ алхимика Раффъ попадаетъ къ астрологу. Передъ нимъ стоитъ человѣкъ съ растеряннымъ взглядомъ, весь погруженный въ какія-то вычисленія. „Сэръ, говоритъ ему Раффъ, возлѣ васъ лежитъ кошелекъ, и если бъ я не былъ увѣренъ, что онъ вашъ, я давно стянулъ бы его.

Астрологъ. Не мѣшай мнѣ. Я вычисляю годъ рожденія лошади Александра Македонскаго.

Раффъ. Въ такомъ случаѣ, что же вы за человѣкъ?

Астрологъ. Я астрологъ.

Раффъ. Значить вы одинъ изъ тѣхъ, которые составляютъ альманахи?

Астрологъ. Ipsissimus. Я могу тебѣ сказать минуту твоего рожденія, минуту твоей смерти и т. д. Я могу тебѣ сказать прошедшее и будущее; ничего не можетъ случиться безъ того, чтобъ я не зналъ этого прежде.

Раффъ. Я надѣюсь, сэръ, что въ такомъ случаѣ вы ни больше, ни меньше, какъ богъ.

Не трудно догадаться, что, поживши нѣсколько времени у астролога и увидѣвши всю бесплодность его науки, Раффъ также точно бѣжитъ отъ него, какъ прежде бѣжалъ отъ алхимика. По его мнѣнію, астрологія еще хуже алхиміи. „Тамъ—говоритъ онъ—по крайней мѣрѣ можно погрѣться, стоя у горна, а здѣсь стой всю ночь на холодѣ и наблюдай за звѣздами. Однажды мой астрологъ до того затолковался о благопріятномъ расположеніи свѣтилъ для 1588 г., что, идя задомъ и тараща глаза на небо, самъ упалъ въ прудъ. Я спросилъ его, какъ же онъ не предусмотрѣлъ этого случая по звѣздамъ. Онъ отвѣчалъ, что это обстоятельство было ему извѣстно, но что онъ не хотѣлъ обратить на него никакого вниманія.“ Въ этомъ протестѣ здраваго смысла, олицетвореннаго въ образѣ шута, противъ застарѣлыхъ язвъ народнаго суевѣрія и состоятъ культурное значеніе произведеній Лилли. Подъ покровомъ драматической формы онъ проводилъ тѣ же раціо-

налистическія воззрѣнія на колдовство и алхімію, которыхъ его современникъ Реджинальдъ Скоттъ изложилъ ученымъ образомъ въ своемъ знаменитомъ *Разоблаченіи Колдовства*. (Discovery of Witchcraft, L. 1584). Мы впрочемъ стоимъ за то, что выставленіе астрологовъ и алхимиковъ на всеобщій позоръ, панесло болѣе сильный ударъ суевѣрію, было болѣе дѣйствительнымъ средствомъ противъ этого зла, чѣмъ всевозможные ученые трактаты противъ алхиміи и астрологіи.

Лилли открываетъ собой рядъ непосредственныхъ предшественниковъ Шекспира. Цвѣтущая пора его дѣятельности при дворѣ совпадаетъ съ появленіемъ на народной сценѣ произведеній Марло и Грина. Но прежде чѣмъ перейти къ обозрѣнію этого заключительнаго и наиболѣе интереснаго періода до-шекспировской драмы, мы должны бросить взглядъ на значеніе театра въ ряду другихъ явленій общественной жизни и на отношеніе къ нему современнаго общества.

ГЛАВА III.

Общество и театр.

Восшествіе на престолъ Елисаветы. — Отношеніе правительства къ религіознымъ партіямъ и народной свободѣ. — Внутреннее состояніе англійскаго общества въ эпоху Елисаветы: развитіе матеріальнаго благосостоянія; успѣхи наукъ и литературы. — Придворныя празднества и общественныя увеселенія. — Учрежденіе постоянныхъ театровъ и устройство ихъ. — Значеніе театра въ общественной жизни. — Составъ театральной публики. — Возрастающая популярность драмы и пуританская реакція. — Борьба актеровъ съ лондонскимъ городскимъ совѣтомъ и пуританскими проповѣдниками. — Памфлеты Норбрука, Госсона и др. — Отвѣты актеровъ. — Театральная цензура.

Въ концѣ ноября 1558 г., когда извѣстіе о смерти королевы Маріи успѣло облетѣть всѣ уголки Англіи, сердца англичанъ вздохнули свободнѣе. За исключеніемъ католическаго духовенства съ кардиналомъ Полемъ во главѣ, да нѣсколькихъ преданныхъ людей, обязанныхъ королевѣ своимъ возвышеніемъ, едва ли кто искренно пожалѣлъ о ней. Въ послѣдніе два года непопулярность королевы, возбуждаемая ея кровавыми преслѣдованіями протестантовъ и антинаціональной политикой, приведшей къ потерѣ Калѣ, возрастала чуть-ли не ежедневно, а за-одно съ этимъ неми-

нуемо должна была падать въ глазахъ народа и та система, въ осуществленіи которой она ставила главную задачу своей жизни. Марія Тюдоръ принадлежала къ числу тѣхъ страстныхъ, исключительныхъ натуръ, которыя, изрѣдка появляясь въ исторіи, невольно возбуждаютъ сожалѣніе о напрасно потраченныхъ силахъ, о безплодно расточенной энергіи. Трагическая судьба обыкновенно бываетъ удѣломъ этихъ несчастныхъ характеровъ, осужденныхъ видѣть только одну сторону вещей: посвятивши свою дѣятельность на служеніе идеѣ, устраняемой ходомъ самой жизни, они съ отчаяніемъ видятъ, что имъ не остановить величественнаго шествія исторіи, что самый ихъ энтузіазмъ и энергія послужили къ торжеству противоположныхъ началъ. Уступая своему супругу, Филиппу II, въ умѣ и политической опытности, Марія несколько не уступала ему въ религіозномъ фанатизмѣ. Въ ея душѣ горѣлъ тотъ же зловѣщій огонь религіознаго фанатизма, которымъ зажигались костры Мадрида и Севильи; о вѣчномъ спасеніи своихъ подданныхъ она всегда заботилась гораздо больше, чѣмъ объ ихъ временномъ благосостояніи. Сообразно этому и самая судьба ихъ представляетъ разительное сходство. Филиппъ II задохнулся отъ злобы и униженія, видя свои самыя дорогія надежды разрушенными въ прахъ. Послѣдніе дни англійской королевы могутъ возбудить участіе въ злѣйшихъ врагахъ ея: она угасала одиноко, покинутая супругомъ, котораго страстно любила и проклинаямая своими подданными, заклеившими ее прозвищемъ *Кровожадной* (the bloody Mary). Съ сентября мѣсяца, когда болѣзнь ея стала принимать опасный характеръ, и до самой кончины, послѣдовавшей черезъ два мѣсяца, она находилась подъ гнетомъ самой ужасной меланхоліи: какъ тѣнь, блуждала она по опустѣлымъ комнатамъ дворца, не зная покоя и останавливаясь только затѣмъ, чтобъ отослать любимому супругу письмо, облитое ея слезами, или сидѣла по цѣлымъ часамъ, свѣсивши голову на колѣни и судорожно рыдала, вспоминая объ униженіи Англіи и потерѣ Калѣ ¹⁸⁶). Въ до-

вершеніе всего, она унесла въ могилу грустное предчувствіе о непрочности того дѣла, которому она посвятила свою жизнь. Она знала протестантскія симпатіи своей сестры и тщетно умоляла ее не измѣнять религіи въ королевствѣ.

Елисавета, вступившая на англійскій престолъ послѣ смерти Маріи, была, если можно такъ выразиться, нравственнымъ антиподомъ своей сестры. Еще въ молодости она выказала такъ мало желанія пострадать за свои религіозныя убѣжденія, что, будучи искренно преданной протестантизму, она, по первому требованію, приняла къ себѣ католическаго священника и исправно посѣщала католическую обѣдню. Въ ея характерѣ не было и слѣда той страстной восторженности, той узкой фанатической преданности дѣлу религіи, которыя во многомъ извиняють Марію. Расчетливая и положительная, она привыкла руководиться въ своихъ дѣйствіяхъ не столько потребностями сердца, сколько внушеніями житейской мудрости и политическаго расчета. На религію она смотрѣла почти исключительно съ политической точки зрѣнія и одинаково готова была сдержать всякій неумѣренный порывъ религіознаго энтузіазма, съ какой бы стороны онъ ни исходилъ.

Ходъ религіозной реформы въ Англіи представляетъ странное зрѣлище для посторонняго наблюдателя. Въ промежуткѣ менѣе чѣмъ тридцати лѣтъ нѣсколько разъ мѣняется государственная религія, вводятся попеременно протестантизмъ и католицизмъ, и при этомъ народъ почти вездѣ остается спокойнымъ зрителемъ происходящихъ перемѣнъ. Нѣкоторые историки объясняютъ это явленіе необычайной силой правительства съ одной стороны и крайней заботой о народѣ—съ другой. Но это объясненіе едва ли можетъ быть принято, когда дѣло идетъ объ Англіи. Справедливо, что никогда королевская власть въ Англіи не была такъ могущественна, какъ въ эпоху Тюдоровъ, но самое ея могущество было условно, ибо основывалось не на постоянномъ войскѣ, какъ въ остальной Европѣ, а на популярности правительства въ народныхъ массахъ ¹⁸⁷). Это очень хорошо понимали

сами Тюдоры и, несмотря на свое высокомеріе и деспотическія наклонности, они, скрѣпя сердце, не разъ преклонялись передъ твердо выраженной народной волей. Самъ же народъ, повидимому, относился довольно равнодушно къ частымъ переменамъ государственной религіи. Онъ испоконъ вѣка ненавидѣлъ эксплуатировавшее его развратное католическое духовенство, не разъ энергически протестовалъ противъ вмѣшательства папы во внутреннія дѣла страны, но въ концѣ концовъ оставался добрымъ католикомъ и въ богослуженіи продолжалъ держаться обрядовъ и церемоній католической церкви. Только одинъ разъ, въ лицѣ Виклефа, англичане задумали реформу церкви на болѣе широкихъ началахъ, желая прежде всего свергнуть съ себя нравственное иго католическаго духовенства, но эти желанія были преждевременны: авторитетъ римской церкви былъ еще очень силенъ въ сознаніи народныхъ массъ, и распространеніе ереси Виклефа было пресѣчено совокупными усиліями дворянства и духовенства.¹⁸⁸⁾ Въ послѣдующихъ попыткахъ церковной реформы въ Англіи политическіе вопросы всегда стояли на первомъ планѣ; сущность англійской реформаци— вплоть до возникновенія пуританизма—сводится къ вопросу независимости англійской церкви отъ римской куріи и супрематіи короля въ дѣлахъ вѣры; значеніе ея болѣе іерархическое, нежели нравственное или социальное, между тѣмъ какъ напр. въ Германіи реформація вышла изъ самой глубины народной совѣсти и, проникнувшись идеями гуманизма, сдѣлалась знаменемъ умственного и социального обновленія, сущность котораго прекрасно выражена въ извѣстномъ девизѣ Гуттена: „отъ истины къ свободѣ и отъ свободы къ истинѣ.“ Нѣтъ нужды, что социальное движеніе, вызванное реформаціей, имѣло такой печальный исходъ; все-таки за нѣмецкими протестантами всегда останется слава честной и великодушной, хотя и безплодной, попытки социального возрожденія Германіи. Вожди англійской реформаци не задавались такими широкими задачами и не думали связывать

свое дѣло съ дѣломъ умственнаго и соціальнаго возрожденія англійскаго народа. Въ строгомъ смыслѣ слова они не были даже религіозными энтузіастами, но только политиками и теологами. Свергнувши съ себя авторитетъ римской церкви, они мало заботились о томъ, чтобъ освободить умы народа отъ опеки фанатизировавшаго его духовенства. Оттого англійская реформація долгое время держалась на поверхности народнѣйшей жизни, не сообщая ей никакого живительнаго импульса. Даже конфискація монастырскихъ имуществъ, принесшая, по вычисленію Гнейста, въ казну короля не меньше 130,000 фунтовъ ежегоднаго дохода, не отозвалась никакими улучшеніями въ бытѣ недостаточныхъ классовъ общества; большая часть земель, захваченныхъ у духовенства, была роздана любимцамъ короля, а заботы о призрѣніи бѣдныхъ, лежавшія прежде на монастыряхъ, были возложены на сельскіе приходы. Изъ сказаннаго ясно, что реформа англійской церкви, предпринятая и совершенная Генрихомъ VIII, не имѣла для Англійи такого освобождающаго значенія, какое имѣла Лютерова реформа для Германіи. Народъ рукоплескалъ тому энергическому образу дѣйствій, посредствомъ котораго король развязался съ папой; онъ безъ всякаго сомнѣнія одобрялъ конфискацію монастырскихъ имуществъ, но, плохо понимая разницу между англиканизмомъ и католицизмомъ, смотрѣлъ на все это дѣло съ чисто-практической точки зрѣнія. Въ протекторство Соммерсета протестантизмъ сдѣлалъ большіе успѣхи въ главныхъ городахъ Англійи, но еще не успѣлъ привлечь къ себѣ симпатіи сельскаго населенія, такъ что когда въ царствованіе Маріи (въ 1554 г.) католицизмъ былъ объявленъ государственной религіей, это объявленіе не встрѣтило въ народѣ сильной оппозиціи, какъ можно было ожидать, судя по исконной ненависти англичанъ къ римскому духовенству. Не то было, когда королева задумала возвратить церкви конфискованныя имущества: тутъ она встрѣтила такой единодушный отпоръ, что вынуждена была поспѣшно отступить отъ своего намѣренія. Послѣдній примѣръ какъ нельзя яснѣе

показываетъ, съ какимъ индеферентизмомъ относились англичане того времени къ догматической сторонѣ религіозныхъ вопросовъ; по глубокому замѣчанію Маколея, они считали различіе между враждебными исповѣданіями не стоящимъ борьбы. Марія потеряла народную любовь не за свою фанатическую преданность католической церкви, но за то, что она, изъ угожденія своему супругу, принесла въ жертву интересы своего отечества интересамъ Испаніи. Наконецъ ея кровавыя религіозныя преслѣдованія окончательно отвратили отъ нея народныя сердца. Не понимая ясно различія между католицизмомъ и протестантизмомъ ¹⁸⁹), народъ еще меньше могъ понять необходимость преслѣдованія еретиковъ и сопровождалъ своими благословеніями идущихъ на костеръ протестантовъ. Въ іюлѣ 1558 г. враждебное отношеніе народа къ казнямъ за религію выразилось столь явственно, что епископъ Боннеръ побоялся публично сжечь нѣсколькихъ протестантовъ и сжегъ ихъ тайкомъ отъ народа и притомъ ночью ¹⁹⁰).

Таково было состояніе религіознаго сознанія въ то время, когда Елисавета заняла англійскій престолъ. Въ Англіи было двѣ сильныя религіозныя партіи—католическая и протестантская; къ первой принадлежали представители старинныхъ аристократическихъ фамилій, большая часть высшаго духовенства, а также университеты оксфордскій и кембриджскій; вторая имѣла многочисленныхъ приверженцевъ между низшимъ духовенствомъ; она также считала въ своихъ рядахъ людей средняго сословія, представителей торговыхъ и ремесленныхъ обществъ и корпорацій. Большинство же населенія относилось довольно равнодушно къ пунетамъ несогласія между враждующими партіями: оно было—выражаясь мѣткимъ эпитетомъ древняго русскаго проповѣдника — *двое-отрнымъ*; оно сочувствовало нѣкоторымъ сторонамъ католицизма и протестантизма, хотя въ строгомъ смыслѣ слова не было ни католическимъ, ни протестантскимъ. Въ протестантизмѣ впрочемъ была одна сторона, которая имѣла за со-

бой рѣшительное большинство; это іерархическая независимость англійской церкви отъ Рима, льстившая національной гордости англичанъ. Елисавета очень хорошо знала шаткое состояніе религіознаго сознанія и рѣшилась имъ воспользоваться для своихъ цѣлей. Но съ свойственнымъ ей политическимъ тактомъ она не хотѣла предупреждать хода событій и ждала явственныхъ заявленій народной воли. Съ своей стороны національная партія возлагала на Елисавету большія надежды и символическимъ образомъ дала ей понять желаніе народа. 19 января 1559 г., когда новая королева совершала свой торжественный вѣздъ въ Лондонъ, у чипсайдскаго фонтана она была встрѣчена, по обычаю того времени, пантомимой аллегорическаго характера, при-чемъ изъ нарочно выстроеннаго кіоска вышла Истина и, приблизившись къ королевѣ, подала ей библію въ переводѣ Тиндала. Елисавета взяла книгу и, при восторженныхъ кликахъ народа, прижала ее къ своимъ губамъ, желая показать толпѣ, что народная святыня также священна и для неѣ. И въ самомъ дѣлѣ, никогда, можетъ быть, желаніе народа не гармонировало въ такой степени съ ея личнымъ желаніемъ, какъ въ данномъ случаѣ. Еще за нѣсколько дней до смерти Маріи Елисавета рѣзко замѣтила испанскому посланнику, герцогу де-Феріа, привезшему извѣстіе о назначеніи еѣ наслѣдницей престола и желавшему дать ей понять, что это назначеніе не обошлось безъ вліянія Филиппа,—что она своимъ спасеніемъ и будущей короной считаетъ себя обязанной только англійскому народу и что въ политикѣ своей она будетъ руководствоваться единственно интересами народа ¹³¹). Слова эти заключаютъ въ себѣ цѣлую политическую программу; въ нихъ выразилось руководящее начало всей политики Елисаветы, начало, которому она оставалась вѣрна во все время своего почти сорокалѣтняго правленія.

При вступленіи на престолъ Елисаветы политическій горизонтъ былъ покрытъ мрачными тучами: Англія находилась въ открытой войнѣ съ Франціей и Шотландіей; могуществен-

нѣйшій государь Европы, Филиппъ II, оказавшій Елисаветѣ большія услуги еще при жизни Маріи, просилъ теперь съ руки и послѣдствіемъ отказа могъ быть разрывъ съ Испаніей; съ другой стороны папа отвергалъ права ея на престолъ, такъ какъ она родилась отъ брака, не признаннаго церковью. Первымъ дѣломъ Елисаветы было обезпечить себѣ внѣшній миръ. Съ этой цѣлью она поспѣшила заключить договоръ съ Франціею въ Шато-Камбрези; Филиппу отвѣчала, что предложеніе его она передастъ на разсмотрѣніе парламента и во всякомъ случаѣ не предпочтетъ его никому другому. Такимъ образомъ, время было выиграно и; обезопасивъ себя со стороны главныхъ враговъ, Елисавета могла съ спокойнымъ духомъ обратить свое вниманіе на внутреннюю рану страны, на религіозный расколъ, дѣлившій Англію на два враждебныхъ лагеря. Въ проведеніи началъ своей внутренней политики Елисавета обнаружила качества, которыя одни могли бы упрочить за ней удивленіе потомства: умѣнье пользоваться удобной минутой, тонкій политическій тактъ и—по крайней мѣрѣ на первое время—замѣчательную для той эпохи религіозную терпимость. Она не хотѣла отождествить свое дѣло съ притязаніями протестантовъ или католиковъ, но смѣло поставила задачи правительства выше различія религіозныхъ мнѣній. Мысль фанатизировать одну часть населенія противъ другой была ненавистна ея просвѣщенному уму. Умѣреннымъ проведеніемъ протестантизма хотѣла она примирить враждующія между собой вѣроисповѣданія и тѣмъ надолго обезпечить страну отъ взрывовъ религіознаго фанатизма. Она приступила къ исполненію своего плана съ крайней осторожностью и благоразуміемъ. Не рѣшаясь безъ согласія парламента посягать ни на какія существенныя измѣненія въ чинѣ богослуженія, она предпринимала только, чтобъ часть обѣдни читалась на англійскомъ языкѣ и запретила католическій обрядъ возношенія св. даровъ. Даже католическіе писатели отдають справедливость умѣренности Елисаветы, хотя, по своему обыкновенію об-

ясняютъ эту умѣренность ея тайными католическими симпатіями. Вскорѣ послѣ своей коронаціи, на которой—скажемъ мимоходомъ—только одинъ епископъ согласился священнодѣйствовать, она поручила своему уполномоченному въ Римѣ, сэру Эдварду Кэрну, увѣдомить папу, что никого изъ своихъ подданныхъ она не намѣрена преслѣдовать за религіозныя убѣжденія. Что это заявленіе не было пустой фразой или дипломатической уловкой видно изъ того, что еще нѣсколько ранѣе, при составленіи своего тайнаго совѣта, Елисавета не задумалась призвать въ него даже больше католиковъ, чѣмъ протестантовъ, какъ бы желая этимъ показать, что она строго отдѣляетъ вопросы религіозныя отъ политическихъ. Даже дерзкій отвѣтъ Павла IV не заставилъ ее измѣнить своего образа дѣйствій. Только когда папа издалъ буллу противъ еретическихъ государей (отъ 15 марта 1559 г.), лишающую ихъ владѣній и очевидно направленную противъ Елисаветы, парламентъ отвѣтилъ ему введеніемъ въ силу статутовъ Генриха VIII, запрещающихъ, подъ страхомъ пени и тюремнаго заключенія, всякому изъ англійскихъ подданныхъ признавать юрисдикцію иностраннаго государя въ предѣлахъ Англіи. Тѣмъ же актомъ коронѣ снова была предоставлена высшая власть въ дѣлахъ духовныхъ и свѣтскихъ. Каждое должностное лицо обязано было въ извѣстный срокъ принести королевѣ присягу въ ея верховности (the oath of supremacy), другими словами, признать ее главою церкви и государства. Слѣдующій актъ парламента установилъ одну общую форму богослуженія на англійскомъ языкѣ для всей страны (Act of Uniformity), причемъ нѣкоторые изъ католическихъ обрядовъ были удержаны, а молитвенныя формулы крайняго протестантизма выброшены или смягчены. Тѣмъ же актомъ была повсюду запрещена католическая месса, а лица, посѣщающія ее, рисковали подвергнуться на первый разъ штрафу, на второй—годичному тюремному заключенію, а на третій—заключенію на всю жизнь. Если бы эти два акта строго приводились въ исполненіе, для Англіи могли бы

снова настать кровавыя времена Маріи, а Елисавета навѣрное отвратила бы отъ себя сердца народа, возлагавшаго на нее такія надежды. Но тщетно протестантскіе фанатики подбивали королеву настаивать на неуклонномъ исполненіи этихъ драконовыхъ законовъ; Елисавета неохотно слушала ихъ настоянія, и въ большей части случаевъ оставалась глуха къ ихъ воплямъ ¹⁹²). Историческія обстоятельства сосредоточили въ ея рукѣ два меча—духовный и свѣтскій; отказаться отъ одного изъ нихъ, значило бы отказаться отъ половины власти, отъ того, что было приобрѣтено ея предшественниками цѣною столькихъ усилій, борьбы и жертвъ. Елисавета очень хорошо понимала всѣ выгоды своего положенія, ставившаго образованное и вліятельное духовенство въ непосредственную зависимость отъ короны, и искусно воспользовалась имъ, чтобы сдѣлать духовную власть сподручнымъ орудіемъ власти свѣтской, но она никогда настолько не увлекалась ролью англійскаго папы, чтобы изъ за нея рискнуть потерять народную любовь. Уступая настояніямъ протестантской партіи и противникнутаго пуританскими симпатіями парламента, она утверждала строгія постановленія парламента относительно посѣщающихъ католическую обѣдню, но смотрѣла сквозь пальцы на ихъ нарушителей. Королевѣ было очень хорошо извѣстно, что въ домѣ португальскаго посланника открыто служитя католическая обѣдня и что множество англичанъ-католиковъ постоянно присутствуютъ при богослуженіи; когда же однажды лондонскій городской судья, Флитвудъ, вздумалъ силою разогнать одно изъ такихъ молитвенныхъ собраній, Елисавета, вмѣсто того, чтобы похвалить его за религіозное усердіе, сдѣлала ему строгій выговоръ и даже велѣла посадить его въ тюрьму ¹⁹³). Разумѣется и тутъ не обошлось безъ жертвъ. Правительство, въ глазахъ котораго неконформисты были послушниками предписаній парламента, должно было поддерживать свое достоинство и иногда наказывало наиболѣе виновныхъ, но, повидимому, исполняло эту обязанность крайне неохотно и старалось, сколько возможно, облегчить ихъ по-

ложеііе¹⁹⁴). Въ 1562 г. парламентъ, взволнованный слухами о предстоящихъ волненіяхъ въ средѣ католиковъ, издалъ законъ, которымъ присяга королевѣ, какъ главѣ церкви, (the oath of supremacy) требовалась отъ лицъ, имѣвшихъ университетскія степени, а также отъ всѣхъ юристовъ, духовныхъ и свѣтскихъ чиновниковъ и т. д.; въ случаѣ отказа ослушники подвергались на первый разъ тюремному заключенію на неопредѣленный срокъ; черезъ три мѣсяца также присяга была имъ предлагаема снова; въ случаѣ же вторичнаго отказа ихъ судили, какъ виновныхъ въ государственной измѣнѣ (high treason). Маколей не находитъ достаточно словъ для порицанія этого жестокаго закона, но, сколько извѣстно, онъ былъ примѣняемъ рѣдко, да и то не во всей строгости. Отъ лицъ, разъ отказавшихся отъ предложенной имъ присяги, запрещено было требовать ее во второй разъ, чтобъ не поставить правительство въ необходимость подвергать виновныхъ строгимъ наказаніямъ¹⁹⁵).

Крутой поворотъ въ религіозной политикѣ Елисаветы начинается только съ 1571 г. Правительство, напуганное великимъ сѣвернымъ возстаніемъ и заговоромъ герцога Норфолка, имѣвшимъ цѣлю возстановленіе католицизма и низложеніе Елисаветы, прибѣгло къ самымъ крайнимъ мѣрамъ. Знаменитая булла Піа V, объявившая Елисавету лишенной своего мнимаго права на престолъ и разрѣшавшая ея католическихъ подданныхъ отъ данной ими присяги, оправдывала эти мѣры въ глазахъ общественнаго мнѣнія, какъ орудіе самозащиты тѣмъ болѣе что съ континента получались самыя тревожныя извѣстія. Сэръ Генри Норрисъ писалъ изъ Парижа, что общественное мнѣніе Франціи сильно раздражено противъ Елисаветы за помощь, оказанную гугенотамъ, и что вездѣ на улицахъ говорятъ о предстоящей войнѣ съ Англіей и объ освобожденіи Маріи Стюартъ¹⁹⁶). Составился даже обширный заговоръ на жизнь королевы (The Ridolfi Conspiracy); нити этого заговора находились въ рукахъ Филиппа II и папскаго нунція. Въ этихъ трудныхъ обстоятельствахъ

*

правительство рѣшилось дѣйствовать съ крайней строгостью. Преслѣдовались не только преступныя дѣйствія, но даже слова и мысли. Парламентъ объявилъ государственнымъ преступникомъ всякого, кто назоветъ королеву еретичкой или станетъ отрицать права ея на престолъ. Парижскія убійства 1572 г., въ которыхъ современники видѣли первый актъ кроваваго заговора, направленнаго къ уничтоженію протестантизма въ Европѣ, возбудили общее негодованіе противъ католиковъ, ободрившихся при извѣстіи объ этой бойнѣ. Въ глазахъ англійскаго народа католикъ и предатель стали синонимами и даже раздавались голоса, что католика нужно отплатить за варооломеевскую ночь. Въ 1574 г. разнесся слухъ, которому вѣрили даже при дворѣ, что папа отдалъ Англію Филипу II и съ часу на часъ ждали высадки испанцевъ. Эти заговоры, извѣстія и слухи, въ связи съ крайнимъ раздраженіемъ общественнаго мнѣнія и внушеніями протестантскаго духовенства, поколебали Елисавету, и она, поддавшись вліянію своего наслѣдственнаго мстительнаго темперамента, пошла по пути, отъ котораго отшатнулась бы съ ужасомъ, еслибъ онъ ей представился въ первые годы царствованія. Первымъ католическимъ мученикомъ былъ нѣкто Мэнъ (Maine), казненный въ 1577 г. ¹⁹⁷⁾. За этой казнью слѣдовали другія, такъ что съ этой поры до конца царствованія не менѣе двухсотъ человѣкъ заплатили жизнь за свою преданность католицизму.

Одновременно съ этимъ правительство рѣшилось принять мѣры строгости противъ крайней протестантской партіи, которая стала явно выказывать свое нерасположеніе къ установленной церкви ¹⁹⁸⁾. Пуритане находили, что англійская церковь не довольно рѣшительно порвала свои связи съ папизмомъ и настоятельно требовали уничтоженія церковной іерархіи и всей обрядовой стороны богослуженія. Настроеніе пуританъ тѣмъ болѣе казалось опаснымъ правительству, что самый духъ ихъ доктринъ былъ враждебенъ монархической власти. „Позвольте мнѣ предостеречь васъ—писала Елиса-

вета Іакову въ 1590 г.,—что какъ въ вашемъ королевствѣ, такъ и въ моемъ, возникла секта, угрожающая опасными послѣдствіями, которая желала бы, чтобы вовсе не было королей, а только присвитеріи, и сама стремится занять наше мѣсто, отрицая въ то же время наши привилегіи и прикрываясь словомъ божіимъ. Да, за нею намъ должно хорошенько смотрѣть ¹⁹⁹⁾“. Дѣйствительно, желая устроить церковь по образцу христіанскихъ общинъ Женевы и Цюриха, пуритане крѣпко стояли на томъ, что свѣтская власть не имѣетъ никакого права вмѣшиваться въ церковныя дѣла. Они шли даже дальше и требовали подчиненія государства церкви²⁰⁰⁾. Елисавета очень хорошо понимала опасность пуританскихъ доктринъ для монархической власти, доктринъ, грозившихъ превратить государство въ теократическую республику. Еще въ 1569 г., когда пуритане не думали оказывать явной оппозиціи правительству, она говорила французскому посланнику Ламоту, что для правительствъ одинаково опасны какъ католическая теорія, въ силу которой папа можетъ разрѣшить подданныхъ короля отъ данной ими присяги, такъ и протестантская, признающая за подданными право низлагать своихъ монарховъ ²⁰¹⁾. Рѣшившись покончить съ пуританами, Елисавета нашла себѣ усерднаго пособника въ лицѣ непреклоннаго прелата Уитгифта, возведеннаго ею въ санъ архіепископа кэнтерберійскаго (1583). Учреждена была особая коммисія (High-Commission Court)—родъ инквизиціоннаго трибунала—снабженная исключительными полномочіями и состоявшая изъ сорока четырехъ членовъ, между которыми было двѣнадцать епископовъ. Она должна была слѣдить за всѣми малѣйшими уклоненіями отъ церковныхъ правилъ, преслѣдовать еретическія книги и т. д. Она имѣла право подвергнуть каждое изъ подозрѣваемыхъ лицъ духовнаго сана строгому допросу по всѣмъ пунктамъ англиканскаго вѣроученія; отвѣты свои подозрѣваемый долженъ былъ всякій разъ подтверждать клятвой. Бывали случаи, что обвиняемыхъ подвергали не только заключенію, но даже пыткамъ.

Такая неслыханная духовная тираннія возбудила негодованіе даже среди самого правительства. „Ваши вопросные пункты—писалъ Уитгифту Борлей—полны такой казуистики, такихъ тонкихъ подраздѣленій, что, я думаю, имъ могли бы позавидовать сами испанскіе инквизиторы“. Къ этому же времени относится появленіе безчисленныхъ пуританскихъ памфлетовъ, направленныхъ противъ тираннія епископовъ. Мы не будемъ касаться вопроса, насколько пуритане—если смотрѣть на нихъ сквозь призму религіозныхъ страстей, волновавшихъ XVI в.—были виною воздвигнутыхъ на нихъ гоненій; другими словами, насколько пуританизмъ, какъ религіозная система, мѣшалъ имъ быть вѣрными подданными Елисаветы; несомнѣнно, что и въ этомъ, какъ и во всѣхъ подобныхъ случаяхъ, изувѣрство не замедлило перейти черту необходимости. Какой же былъ результатъ всѣхъ этихъ крайнихъ мѣръ, позорящихъ собою славное царствованіе Елисаветы? Возвысили-ли онѣ по крайней мѣрѣ авторитетъ установленной церкви въ глазахъ народа? Содѣйствовали-ли онѣ примиренію враждовавшихъ между собой религіозныхъ партій? На всѣ эти вопросы придется отвѣчать отрицательно. Правда, протестантизмъ при Елисаветѣ пустилъ глубже свои корни въ народную жизнь, и государственная церковь устояла, благодаря силѣ и популярности солидарнаго съ ней правительства, но она не сдѣлалась источникомъ примиренія между католиками и пуританами; и тѣ и другіе одинаково ненавидѣли ее и другъ друга и ждали только случая, чтобъ отомстить ей за вытерпѣнные ими страданія. Да и сама церковь, связавъ свои интересы съ интересами деспотизма, перестала быть независимой общественной силой, утратила свое возвышенное значеніе и въ послѣдующей борьбѣ общинъ съ королевской властью, стоя на сторонѣ послѣдней, сдѣлалась однимъ изъ главныхъ тормозовъ народной свободы.

Строгія мѣры правительства противъ религіозныхъ нонконформистовъ легко могли бы отвратить отъ Елисаветы сердца ея подданныхъ, если бы онѣ до нѣкоторой степени

не оправдывались въ глазахъ народа политической необходимостью. Время было такое, что народу нужно было дружно сплотиться вокругъ трона, чтобъ за одно отстоять и свою національную независимость и интересы протестантизма въ Европѣ. Въ виду внѣшняго врага, готоваго вторгнуться въ предѣлы Англіи, всѣ личные счеты съ правительствомъ казались не только неумѣстными, но даже преступными, и англичане не особенно роптали, когда правительство для подавленія духа раздора и измѣны иногда позволяло себѣ нарушать конституцію и вообще прибѣгать къ такимъ мѣрамъ, которымъ они сами въ другое время не замедлили бы противопоставить сильный отпоръ. Но лишь только миновала опасность со стороны внѣшнихъ враговъ и немного поутихли религиозныя страсти, грозившія нарушить спокойствіе страны, какъ общественное мнѣніе съ удвоенной бдительностію стало на стражѣ народныхъ правъ. Вообще нѣтъ ничего ошибочнѣе какъ представлять царствованіе Елисаветы эпохой полного торжества монархическаго принципа и крайняго упадка народной свободы. Правда, Елисавета была убѣждена въ своемъ божественномъ правѣ ²⁰²⁾ и въ силу этого убѣжденія иногда позволяла себѣ нарушать конституцію, но эти нарушенія въ большей части случаевъ вызывали сильный протестъ со стороны парламента; да и само правительство едва-ли считало возможнымъ основать на нихъ свою систему управленія страной. Черезъ все царствованіе Елисаветы тянется длинный рядъ столеновеній короны съ парламентомъ, разрѣшившихся въ концѣ концовъ въ пользу парламента. Въ 1566 г. королева запретила палатѣ общинъ затрогивать въ своихъ преніяхъ щекотливый для нея вопросъ о престолонаслѣдіи. Видя въ этомъ требованіи ограниченіе своихъ законныхъ правъ, Палата преследовала королевѣ протестъ, гдѣ въ почетительныхъ, но твердыхъ выраженіяхъ изъясняла сожалѣніе о незаконномъ образѣ дѣйствій правительства и въ заключеніе выражала надежду, что на будущее время она не встрѣтитъ болѣе препятствій къ исполненію своего долга по от-

ношенію къ странѣ ²⁰³⁾. Слѣдя за ходомъ борьбы короны съ парламентомъ въ царствованіе Елисаветы, не знаешь чему болѣе удивляться—гражданскому мужеству членовъ палаты или политическому такту королевы, зорко слѣдившей за настроеніемъ общественнаго мнѣнія, всегда умѣвшей во время отступаться отъ своихъ требованій и даже извлекать выгоду изъ самыхъ поражений. При открытіи парламентской сессіи 1571 г. королева поручила хранителю государственной печати, Николаю Бэкону, предупредить палату, чтобы она, во избѣжаніе пререканій, ознаменовавшихъ предыдущую сессію, подвергала своему обсужденію только тѣ вопросы, которые ей будутъ предложены на разсмотрѣніе государственной властью. Члены палаты очень хорошо поняли къ чему клонится эта рѣчь, и изъ уваженія къ королевѣ, рѣшились не касаться вопроса о престолонаслѣдіи, но за то въ эту же сессію одинъ изъ нихъ, Стриклендъ, затронулъ другой, не менѣе щекотливый, вопросъ—объ устраненіи нѣкоторыхъ злоупотребленій въ государственной церкви. Елисавета, считавшая церковное устройство одной изъ самыхъ важныхъ прерогативъ короны, была возмущена поведеніемъ палаты, одобрявшей билль Стрикленда и запретила ему самому являться на будущее время въ засѣданіе парламента. Съ своей стороны палата дала понять королевѣ, что она не попуститъ никакого посягательства на свои права. Ильвертонъ прямо сказалъ, что, по его мнѣнію, нѣтъ такого важнаго государственнаго вопроса, который не могъ бы быть обсуждаемъ въ засѣданіяхъ парламента. „Это собраніе—продолжалъ онъ при единодушномъ одобреніи всей палаты—обладаетъ такой полнотою власти, что имъ опредѣляются права самой короны. Государи, безспорно, имѣютъ свои прерогативы, но власть ихъ не должна выходить изъ разумныхъ границъ. Подобно тому какъ королева сама не можетъ издавать законы, точно также она по произволу не можетъ отмѣнять ихъ“. Послѣ этой рѣчи, произведшей глубокое впечатлѣніе, палата приняла рѣшеніе ходатайствовать предъ королевой о возвраще-

нія своего опального члена, но Елисавета, увидѣвъ, что зашла далеко, поспѣшила исправить свою ошибку и, не дожидаясь ходатайства палаты, сама возвратила Стрикленда ²⁰⁴). Мы считаемъ не лишнимъ привести еще нѣсколько примѣровъ того непоколебимаго гражданскаго мужества, съ которымъ палата отстаивала свои историческія права отъ покушеній верховной власти. Въ 1576 г. краснорѣчивый и мужественный членъ палаты общинъ, Петръ Уэнтвортъ, смѣло возсталъ противъ стѣсненія парламентской свободы преній запрещеніями касаться нѣкоторыхъ вопросовъ, непріятныхъ королевѣ. „Нѣтъ ничего—сказалъ онъ—столь необходимаго для благоденствія государя и народа, какъ свобода слова; безъ нея развѣ въ насмѣшку можно назвать наше собраніе *парламентомъ*, потому что на самомъ дѣлѣ оно есть ничто иное какъ школа лести и притворства, мѣсто, годное для служенія дьяволу и аггеламъ его, а не святилище, посвященное интересамъ религіи и государства“. Затѣмъ, коснувшись препровожденнаго въ палату королевскаго посланія, которымъ нарушались права палаты, Уэнтвортъ перенесъ вопросъ отъ частныхъ въ сферу принциповъ и продолжалъ: „Король долженъ подчиняться Богу и закону, потому что законъ сдѣлалъ его королемъ; съ своей стороны король долженъ упрочить за закономъ то, что законъ далъ ему самому, т. е. власть и могущество. Тотъ не заслуживаетъ быть королемъ, кто ставитъ свою волю выше закона“. Тутъ палата, увидѣвши ясно на кого мѣтитъ ораторъ, прервала его съ ужасомъ. На другой же день Уэнтвортъ былъ отправленъ въ Тоуэръ, „за нечестивыя и оскорбительныя слова, произнесенныя имъ вчера на счетъ ея величества королевы“ ²⁰⁵). Самъ Уэнтвортъ нисколько не удивился такому обороту дѣла; повидимому, онъ уже заранѣе приготовился ко всему и спокойно ожидалъ рѣшенія своей участи. „Я очень хорошо зналъ—сказалъ онъ на допросѣ—что моя рѣчь приведетъ меня въ то мѣсто, куда я теперь иду, и робость моя убѣждала меня не произносить ее. Но я спросилъ себя: могу-

ли я по чистой совѣсти, какъ вѣрный подданный, ради того, чтобъ избѣгнуть тюрьмы, не подать моему государю совѣта сойти съ опаснаго пути? Совѣсть сказала мнѣ, что я не буду вѣрнымъ подданнымъ, если буду думать объ опасности своего государя менѣе, чѣмъ о своей собственной. Эта мысль внушила мнѣ смѣлость, и я сдѣлалъ то, что вамъ извѣстно“. Гордый сознаниемъ исполненнаго долга, Уэнтвортъ не старался умалить значеніе своего поступка, но даже упрекалъ себя за то, что такъ долго сносилъ нарушеніе правъ палаты и клялся на будущее время неуклонно исполнять то, что ему повелѣваетъ совѣсть гражданина. „Клянусь вамъ, я глубоко раскаиваюсь, что такъ долго молчалъ въ подобныхъ случаяхъ, и впредь обязуюсь передъ вами, если только Богъ меня не оставитъ, никогда во всю свою жизнь не молчать, когда будетъ адресовано палатѣ какое нибудь посланіе, угрожающее забвеніемъ славы божіей, опасностью государю или посягательствомъ на привиллегіи парламента“²⁰⁶). Безстрашное поведеніе Уэнтворта внушило удивленіе даже врагамъ его. Черезъ мѣсяцъ королева велѣла его выпустить съ тѣмъ, чтобы онъ принесъ палатѣ публичное раскаяніе въ своихъ необдуманныхъ выраженіяхъ относительно королевской власти. По просьбѣ друзей, Уэнтвортъ согласился исполнить эту унижительную формальность и снова былъ возстановленъ во всѣхъ своихъ правахъ, какъ членъ палаты общинъ. Защищаемая такими энергическими поборниками парламентской свободы, англійская конституція была вполне обезпечена отъ незаконныхъ захватовъ королевской власти. Елисавета могла деспотически поступать съ отдѣльными личностями, могла засадить въ тюрьму нѣкоторыхъ, наиболѣе упорныхъ, членовъ парламента, но не въ ея силахъ было искоренить то неподкупное гражданское мужество, тотъ гордый свободолюбивый духъ, который искони составлялъ славу Англій. На мѣсто устраненныхъ личностей являлись другія, столь же смѣлыя и непреклонныя. Въ 1593 г., не смотря на вразумительное предостереженіе спикера, Джемсъ

Морисъ внесъ билль о злоупотребленіяхъ, связанныхъ съ существованіемъ духовныхъ судовъ и чрезвычайныхъ комиссій, учрежденныхъ королевой для искорененія ереси въ странѣ. Заключенный, по приказанію королевы въ тюрьму, онъ письменно изъявлялъ Борлею свое глубокое сожалѣніе въ томъ, что имѣлъ несчастье прогнѣвить королеву, но вмѣстѣ съ тѣмъ выражалъ твердую рѣшимость дѣйствовать такимъ же образомъ и на будущее время. „До тѣхъ поръ пока будетъ длиться эта жизнь, которая, надѣюсь, не будетъ долга послѣ испытанныхъ мною страданій, я никогда не перестану отстаивать всѣми честными и дозволенными закономъ средствами—свободу совѣсти, общественное правосудіе и права моей родины ²⁰⁷⁾“.

Къ концу царствованія Елисаветы духъ парламентской оппозиціи мужалъ съ каждымъ днемъ и наконецъ въ 1601 г. палата почувствовала себя настолько сильной, что рѣшилась дать твердый отпоръ постоянно возрастающимъ притязаніямъ короны.

Дѣло шло объ отмѣненіи одной изъ самыхъ обременительныхъ для народа прерогативъ короны. Въ началѣ царствованія Елисаветы правительство, пользуясь уступчивостью палаты, часто вторгалось въ область законодательной власти и мало-помалу присвоило себѣ право выдавать отдѣльнымъ личностямъ патенты на исключительную торговлю нѣкоторыми предметами. Елисавета щедро раздавала такіе патенты своимъ многочисленнымъ любимцамъ, а тѣ уже въ свою очередь отдавали ихъ на откупъ различнымъ промышленникамъ. Вслѣдствіе этого предметы, включенные въ монопольные листы — а между ними было не мало предметовъ первой необходимости какъ то: желѣзо, уголь, уксусъ и т. д. — сильно вздорожали, и вся тяжесть этого косвеннаго налога обрушилась на бѣдныхъ покупателей. Уже за долго до 1601 г. въ палатѣ общинъ подымались голоса, возстававшіе противъ такого порядка вещей и призывавшіе палату принскать мѣры къ его устраненію, но всякій разъ правительство успѣвало зату-

шить дѣло, а лордъ—хранитель печати отъ лица королевы выражалъ надежду, что вѣрные подданные ея величества, конечно, не посягнутъ на эту прерогативу, составляющую самый драгоценный алмазъ въ коронѣ королевы и т. п. Наконецъ палата потеряла терпѣніе. 27 октября 1601 г. Лоренсъ Гайдъ, при одобрительныхъ кликахъ палаты, сказалъ сильную рѣчь противъ монополій. Онъ предалъ поруганію тѣхъ пьяницъ, которые обогащаются на счетъ народной нищеты и горячо возсталъ противъ неслыханныхъ полномочій, даруемыхъ отдѣльнымъ личностямъ въ ущербъ общему благосостоянію. Когда же, послѣ этого громоваго вступленія, онъ перешелъ къ перечисленію предметовъ, включенныхъ въ монопольные патенты, кто то изъ толпы громко спросилъ: „развѣ хлѣбъ не включенъ еще въ это число? Смотрите—продолжалъ тотъ-же голосъ—если мы теперь-же не вырвемъ съ корнемъ зла, то до слѣдующей сессіи и торговля хлѣбомъ станетъ монополіей“. Тщетно Вэконъ, Робертъ Сесиль и др. пытались утишить взрывъ общественнаго негодованія. Жаркіе дебаты длились нѣсколько дней и большинствомъ голосовъ было рѣшено провести билль объ уничтоженіи монополій. Между тѣмъ слухи о томъ, что происходитъ въ палатѣ разнеслись по Лондону и народъ поспѣшилъ поддержать требованіе палаты своимъ грознымъ и негодующимъ голосомъ. «Одно мгновеніе—говоритъ Маколей—казалось, была опасность, что долгое и славное царствованіе Елисаветы будетъ имѣть позорный и бѣдственный конецъ. Но она съ удивительнымъ умомъ и присутствіемъ духа отклонила распрю, стала во главѣ партіи реформы, исправила зло, трогательнымъ и достойнымъ языкомъ поблагодарила палату общинъ за ея заботливость о благѣ общемъ, снова привлекла къ себѣ сердца народа и оставила своимъ наслѣдникамъ достопамятный примѣръ того, какъ государю слѣдуетъ поступать съ общественными движеніями, которымъ онъ не имѣетъ средствъ противиться²⁰⁸)».

Правительство, которое до того дорожило народной лю-

бовью, что безъ всякаго колебанія рѣшилось поступиться своими правами лишь бы сохранить ее, такое правительство выполнѣ заслужило свою популярность, и если оно иногда позволяло себѣ переступить черту законности и совершало достойные порицанія поступки, то благодарный народъ всегда готовъ былъ забыть ихъ. Теперь ужъ прошло около трехсотъ лѣтъ съ тѣхъ поръ какъ бранные остатки Елисаветы опочили въ вестминстерскомъ аббатствѣ. Великіе вопросы, волновавшіе ея царствованіе, утратили всякой жизненный интересъ для нашего времени и давно сданы въ архивъ; забыты даже имена ея министровъ и сподвижниковъ, раздѣлявшихъ съ ней заботы по управленію страной, но эпоха ея до сихъ поръ не перестаетъ казаться англичанину золотымъ вѣкомъ его національной исторіи, и „память великой королевы все еще дѣрога сердцамъ свободнаго народа.“²⁰⁹⁾

Подъ управленіемъ мудраго, расчетливаго и любимаго народомъ правительства быстро развивалось благосостояніе страны, ея умственные и промышленныя силы. Англія Елисаветы возбуждала зависть сосѣдей своими свободными учрежденіями, своей всесвѣтной торговлей и довольствомъ своихъ обитателей. Финансы ея находились въ блестящемъ положеніи, земледѣліе и промышленность процвѣтали, внѣшнее оружіе было побѣдоносно. Взамѣнъ нѣсколькихъ сотенъ католиковъ, добровольно покинувшихъ родину вслѣдствіе водворенія протестантизма, прибыли въ Англію тысячи фламандскихъ ремесленниковъ, искавшихъ здѣсь пріюта послѣ разрушенія Антверпена герцогомъ Пармскимъ. Эти-то протестантскіе выходцы и научили англичанъ ткать сукна и матерій изъ англійской шерсти; подъ ихъ руководствомъ были основаны первыя суконныя фабрики, оказавшія благотворное вліаніе на англійскую вывозную торговлю, потому что съ этихъ поръ англійскіе корабли стали появляться въ самыхъ отдаленныхъ моряхъ, всюду развозя пздѣлія своей отечественной промышленности.—Во второй половинѣ царствованія Елисаветы англійская торговля получила громадное развитіе въ

особенности благодаря упадку морскаго владычества Испаніи. Компанія торговли съ Россіей, возникшая еще при Маріи, посредствомъ особаго договора, заключеннаго въ 1569 году, приобрѣла себѣ исключительное право привоза иностранныхъ продуктовъ, которые прежде доставлялись сухимъ путемъ черезъ Польшу.—Около того же времени были заключены торговые договоры съ Франціей (1572 г.), Португаліей (1576 г.) и Турціей (1579 г.), открывшіе англійской предприимчивости порты Франціи, Португаліи, Турціи, Египта, острова Азорскіе, Мадеру, Кипръ и т. д. По мѣрѣ расширенія торговыхъ операцій стала мало по малу измѣняться и коммерческая политика Англій. Прежде англичане всячески старались привлечь въ свои порты иностранные корабли дарованіемъ заграничнымъ торговцамъ различныхъ льготъ, но съ тѣхъ поръ какъ собственная отпускная торговля стала увеличиваться, они поспѣшили ввести у себя строгую цокровительственную систему. Привозные товары были облагаемы весьма обременительными пошлинами; кромѣ того, иностраннымъ купцамъ, сбывшимъ свои товары, не дозволялось вывозить за границу англійскія деньги, и они волей-неволей принуждены были накупить на вырученное золото англійскихъ товаровъ ²¹⁰).

Къ концу XVI вѣка относится самое грандіозное коммерческое предпріятіе временъ Елисаветы—основаніе знаменитой ость-индской компаніи, получившей въ 1600 г. официальное утвержденіе правительства. Компанія снарядила четыре корабля, нагруженные шерстяными и стальными издѣліями, и они воротились изъ Индіи съ богатымъ грузомъ рису, пріятныхъ кореньевъ, хлопчатой бумаги, благовоній и драгоценныхъ камней. Съ этихъ поръ уже торговля съ отдаленнымъ востокомъ получаетъ прочное основаніе и ежегодно приноситъ Англій громадные барыши. Говоря о торговыхъ предпріятіяхъ того времени нельзя умолчать о тѣхъ полукоммерческихъ, полухищническихъ эспедиціяхъ, которыя ежегодно отправлялись изъ англійскихъ портовъ подъ руководствомъ самыхъ опытныхъ моряковъ. Главной

цѣлью ихъ было вредить испанской торговлѣ, но зачастую англійскіе крейсера-любители занимались просто на просто морскимъ разбоемъ и наводили ужасъ не только на испанскіе корабли, но и на торговые суда дружественныхъ державъ. Въ случаѣ жалобъ со стороны послѣднихъ, правительство всегда оставалось въ сторонѣ, такъ какъ экспедиціи снаряжались въ большей части случаевъ на средства частныхъ лицъ. Лучшіе англійскіе моряки, свѣтила англійскаго флота, Дрэкъ, Рэлей, Фробешеръ, воспитались въ школѣ пиратства. Какъ велики были барыши отъ подобныхъ предпріятій можно судить изъ того, что однажды на долю Рэлея пришлось 80,000 фунтовъ, но эту сумму нужно увеличить по крайней мѣрѣ въ шесть разъ, чтобы дать понятіе объ ея тогдашней цѣнности ²¹¹). Если же въ снаряженіи экспедиціи принимало участіе правительство, то и оно получало свою долю.—Къ жаждѣ прибыли присоединился духъ предпримчивости, безотчетная любовь къ приключеніямъ, которая въ то время охватила всю Европу и въ особенности Англію. Непреодолимое любопытство заставляло людей покидать родной кровъ, подвергаться всевозможнымъ лишеніямъ, лишь бы своими глазами увидеть новооткрытыя страны, о которыхъ рассказывалось столько чудесъ. Впрочемъ и промышленники и энтузіасты (въ то время эти два типа часто соединялись въ одномъ и томъ же лицѣ) не оставались въ накладе: они возвращались на родину богатые опытомъ и добычей, которая десятирицей окупала имъ издержки отдаленнаго странствованія.

Ближайшимъ слѣдствіемъ быстрого возрастанія народнаго богатства было улучшеніе матеріальныхъ условій жизни и домашняго комфорта. Прежніе угрюмые, закопѣлые замки съ подъемными мостами и узко-профѣзанными, на подобіе бойницъ, окнами уступаютъ мѣсто изычнымъ свѣтлымъ постройкамъ въ стилѣ возрожденія, съ тѣнистыми парками, фонтанами и статуями; стѣны ихъ украшаются мягкими цвѣтными коврами арраской работы, напоминающими позд-

нѣйшіе гобелены. Въ эти-то очаровательныя убѣжища любить прїѣзжать потомки прежней воинственной феодальной аристократіи, теперь превратившіеся въ придворныхъ, чтобы отдохнуть отъ шумно-проведенной зимы при дворѣ. Испанцы, посѣтившіе Англію при Генрихѣ VIII, были поражены деревенскимъ видомъ англійскихъ городовъ; не только въ маленькихъ городкахъ, чрезъ которые имъ приходилось проѣзжать, но и въ самомъ Лондонѣ большая часть домовъ была выстроена изъ дерева и покрыта соломой. При Елисаветѣ разбогатѣвшее купечество воздвигло великолѣпныя зданія на мѣсто прежнихъ лачугъ и превратило пустыри въ оживленные и прекрасно обстроенныя улицы. Лондонъ и тогда уже поражалъ иностранца своей громадностью и необыкновеннымъ оживленіемъ. Сотни кораблей стояли на якорѣ у лондонскаго моста; на улицахъ толпились люди самыхъ разнообразныхъ національностей, а магазины были полны произведеніями всѣхъ частей свѣта. Венеціанецъ Молино, видѣвшій Лондонъ въ 1607 г., считаетъ его первымъ городомъ въ Европѣ не только по количеству народонаселенія, но и по великолѣпнымъ постройкамъ и торговому значенію. Такое же быстрое превращеніе совершилось и въ провинціяхъ. Фермеры не удовлетворяются болѣе своими прежними жилищами безъ печей; они строятъ себѣ солидныя кирпичныя дома, снабженные всѣмъ необходимымъ для спокойной и комфортабельной жизни. Современники говорятъ, что провинціальныя гостиницы не только не уступаютъ столичнымъ въ чистотѣ и удобствахъ, но даже нерѣдко превосходятъ ихъ въ этомъ отношеніи ²¹²).

Съ измѣненіемъ внѣшняго вида жилищъ измѣняется и самый образъ жизни. Довольство порождаетъ новыя потребности и новыя затѣи; распространяется вкусъ къ роскошнымъ костюмамъ, къ изящному убранству комнатъ. Нигдѣ впрочемъ разорительная погоня за модой не достигала такихъ чудовищныхъ размѣровъ, какъ въ Англіи, а въ самой Англіи, по словамъ современнаго наблюдателя (Гарриссона),

никогда моды не были такъ причудливы и измѣнчивы какъ въ царствованіе Елисаветы. Одинъ талантливый фламандскій живописецъ второй половины XVI в. написалъ злую сатиру на эту чудовищную модоманію, изобразивъ на своей картинѣ англичанина временъ Елисаветы совершенно голымъ: онъ — видите-ли — задумалъ сшить себѣ платье и уже въ одной рукѣ держитъ штуку сукна; въ другой — ножницы; остается выбрать фасонъ, но въ этомъ то и состоитъ вся задача. Итальянскій костюмъ изященъ, но испанскій величественнѣе; французскій тоже хорошъ, но и нѣмецкій имѣетъ свои достоинства. Онъ мысленно перебираетъ ихъ одинъ за другимъ, оцѣниваетъ относительно вкуса и моды и не можетъ прійти ни къ какому заключенію, потому что каждый изъ нихъ, модный сегодня, можетъ выйти изъ моды завтра — и тогда съ чѣмъ-же онъ останется. Разсуждая такимъ образомъ, онъ предпочитаетъ лучше остаться совершенно безъ одежды, нежели ошибиться въ выборѣ костюма и не быть одѣтымъ по модѣ.

Тщетно правительство издавало законы противъ роскоши (sumptuary laws) и преслѣдовало уродливо-фантастическія принадлежности костюма тогдашнихъ денди ²¹³; эти мѣры едва-ли были въ состояніи искоренить зло, находившее поддержку въ высшихъ классахъ общества и при самомъ дворѣ. Сама Елисавета была первой щеголихой въ Англіи и тратила большія суммы на свой туалетъ, а ея дворъ подавалъ всему городу примѣръ безумной расточительности и погони за модой. Придворные кавалеры и дамы непрерывно старались превзойти другъ друга великолѣпіемъ и роскошью своихъ костюмовъ. Разсказываютъ, что камзолъ сэра Вальтера Рэлея былъ вышитъ жемчугомъ по черному бархату, а сапоги его, буквально унизанные драгоценными камнями, стоили около семи тысячъ фунтовъ стерлинговъ ²¹⁴). Современные писатели (Гаррисонъ, Потэнгемъ, Бортонъ и др.) горько жалуются на это безумство, но новѣйшій историкъ англійской культуры не безъ основанія видитъ въ этомъ ослѣпительномъ маскарадѣ нѣчто болѣе бессмысленной забавы. — По его

мнѣнію здѣсь сказывается избытокъ внутреннихъ силъ, радость жизни, сродное артистической натурѣ желаніе любоваться зрѣлищемъ прекрасныхъ формъ и яркихъ цвѣтовъ²¹⁵).

Вѣнцомъ пышнаго развитія соціальной жизни англійскаго народа была богатая и оригинальная литература, составляющая славу и гордость царствованія Елисаветы. Помѣщенная между кровавыми религіозными преслѣдованіями Маріи съ одной стороны и взрывами пуританскаго деспотизма, остановившаго въ XVII вѣкѣ развитіе искусства и литературы съ другой, эпоха Елисаветы не даромъ представляется современному изслѣдователю какимъ то оазисомъ свободы и счастья. „Никогда—говоритъ Гецлитъ—геній Англій не сіялъ такимъ полнымъ, яркимъ и самостоятельнымъ свѣтомъ, какъ въ это время“²¹⁶). И это не пустая фраза. Дѣйствительно, ни одинъ періодъ англійской исторіи не можетъ похвалиться такимъ обиліемъ геніальныхъ умовъ, давшихъ новыя направленія почти всѣмъ сферамъ человѣческой дѣятельности. Сдѣлена, брошенная этой великой эпохой, оплодотворили собой всю культуру Англій XVII и XVIII вѣковъ и продолжаютъ приносить плоды до сихъ поръ. Нѣкоторыя отрасли литературы достигаютъ въ это время такого изумительнаго развитія, такого художественнаго совершенства, какого они не достигали ни прежде, ни послѣ. Ослабленіе религіознаго фанатизма и теологическаго духа, знакомство съ классической литературой, открывшее пытливому уму новые горизонты мысли и новые идеалы политическаго устройства, освобождающія ученія Италіи, внутренній миръ, развитіе національнаго благосостоянія и свободныхъ учреждений—вотъ тѣ общія причины, которыя вызвали къ жизни богатую литературу временъ Елисаветы.—Но кромѣ этихъ общихъ причинъ были еще частныя, и ихъ тоже нельзя упускать изъ виду, если мы хотимъ себѣ составить вѣрное понятіе объ умственномъ характерѣ этой многознаменательной эпохи.—Потребность умственныхъ наслажденій не была одинаково

развита во всѣхъ классахъ общества; литературныя занятія не составляли еще отдѣльной отрасли производительнаго труда, и потому для литературы была необходима специальная поддержка. Эту поддержку она нашла при дворѣ и въ средѣ образованной англійской аристократіи.—Вліяніе двора не ограничивалось тогда пропагандой роскоши и модъ. Ему, безспорно, принадлежитъ честь распространенія въ современномъ обществѣ вкуса къ болѣе утонченнымъ наслажденіямъ, къ занятіямъ искусствомъ и литературой. Среди важныхъ государственныхъ заботъ, поглощавшихъ большую часть ея времени, Елисавета находила однако досугъ для литературныхъ занятій и на шестьдесятъ пятомъ году своей жизни перевела еще съ греческаго трактатъ Плутарха о *Любопытствѣ*. Ученость и талантъ весьма цѣнились при ея дворѣ и нерѣдко служили ступенью къ высшимъ отличіямъ; интимный кружокъ королевы состоялъ изъ лицъ, пріобрѣвшихъ себѣ почетное имя въ литературѣ. Въ числѣ приближенныхъ ея находились: Роджеръ Ашэмъ, ея наставникъ и глубокой знатокъ классической древности, Лордъ Бокгорстъ, авторъ Горбодука и государственный казначей Англій, Сидней и Рэлей, извѣстные своими прекрасными сонетами и др.; наконецъ въ послѣдніе годы XVI ст. сталъ появляться въ гостинной королевы и Бэконъ, будущій преобразователь философскаго метода, тогда уже впрочемъ извѣстный своими *Опытами*. (Essays. 1597 г.). Изъ придворныхъ дамъ Елисаветы достаточно называть мать Бэкона, Анну Бэконъ, которая считалась одной изъ образованнѣйшихъ женщинъ своего времени и вела ученую переписку на греческомъ языкѣ съ извѣстнымъ епископомъ Джуэлемъ. Вообще, по словамъ Гаррисона, придворныя дамы того времени мало чѣмъ уступали мужчинамъ; онѣ внимательно изучали св. писаніе; нѣкоторыя изъ нихъ сами сочиняли книги и переводили съ иностранныхъ языковъ различныя сочиненія на латинскій и англійскій. Обыкновенно расчетливая до скупости, Елисавета измѣняла своей натурѣ, когда дѣло шло о покровительствѣ литературнымъ талантамъ, ²¹⁷⁾

*

а примѣръ королевы дѣйствовалъ заразительно и на ея окружающихъ. Мы не обинуясь скажемъ, что большая часть поэтовъ того времени навѣрное умерли бы съ голоду, если бы во время не встрѣтили покровителей въ лицѣ знатныхъ и образованныхъ людей, которые сами интересовались поэзіей и всегда рады были оказать нравственную и матеріальную поддержку голодающимъ дѣтямъ Аполлона.

Ничто впрочемъ не характеризуетъ такъ полно оригинальную культуру того вѣка, какъ тѣ безчисленные празднества, процессіи, аллегорическія представленія и т. п. торжества, въ которыхъ старое и новое аллегорія и дѣйствительность, античныя воспоминанія и поэтическія преданія среднихъ вѣковъ, рыцарскіе турниры и итальянскія маски причудливымъ образомъ смѣшиваются между собою, превращая обыденную жизнь въ какую-то фантастическую сказку. Ежегодно весной королева предпринимала свои обычныя прогулки по Англіи (Royal Progresses), останавливаясь на пути въ городахъ и замкахъ вельможъ. Эти королевскія путешествія подавали поводъ ко всевозможнымъ сюрпризамъ въ античномъ стилѣ. Когда королева (разсказываетъ Вартонъ) посѣщала замокъ какого нибудь вельможи, то у входа ее привѣтствовали Пенаты, затѣмъ Меркурій отводилъ ее въ приготовленную для нея опочивальню... Она могла видѣть изъ окна, какъ пажы, переодѣтые дріадами, поминутно выскакивали изъ лѣсу, а слуги, изображавшіе сатировъ, то и дѣло ковыляли по лугамъ. Когда Елисавета проѣзжала Норичъ, то изъ группы боговъ, вышедшихъ ей на встрѣчу, отдѣлился Купидонъ и, приблизившись къ королевѣ, подалъ ей золотую стрѣлу, которую ея прелести должны были сдѣлать неотразимой, — подарокъ, (замѣчаетъ по этому поводу Голлиншедъ), принятый пятидесятилѣтней королевой съ особеннымъ удовольствіемъ ²¹⁸). Особенно долго остались въ народной памяти кенильвортскія празднества, устроенныя для Елисаветы ея любимцемъ Лейстеромъ. Они продолжались около трехъ недѣль и своимъ великолѣпіемъ затмили всѣ подобныя зрѣлища. Черезъ долину, отдѣляющую

главные ворота замка отъ большой дороги, былъ переброшенъ мостъ 70 футовъ длины; его сван были увѣшаны подарками, которые семь греческихъ божествъ (Помона, Церера, Бахусъ и др.) подносили королевѣ; тутъ были клѣтки съ рѣдкими птицами, корзины съ плодами, вино въ серебряныхъ сосудахъ и т. д. Поэтъ, стоявшій на той сторонѣ моста, объяснялъ латинскими стихами символическое значеніе этихъ предметовъ. Не успѣлъ онъ кончить свои объясненія, какъ на пловучемъ островкѣ приблизилась къ кортежу Дѣва Озера (The lady of the Lake) и сказала королевѣ, привѣтственные стихи. — Съ той же цѣлью подплылъ къ Елизаветѣ Аріонъ, сидя на спинѣ громаднаго дельфина, въ которомъ помѣщался цѣлый оркестръ музыкантовъ ²¹⁹). Послѣ роскошнаго обѣда начались танцы; вечеромъ былъ сожженъ на пруду великолѣпный фейерверкъ, и день кончился представленіемъ какой-то пьесы, разыгранной придворными актерами Лейстера.

Въ слѣдующіе дни удовольствія были еще разнообразнѣе: охоты, медвѣжьи травли, спектакли смѣняли другъ друга, а въ заключеніе королева присутствовала при представленіи народно-бытовой драмы или скорѣе пантомимы, ежедневно исполняемой поселянами Ковентри въ память истребленія Датчанъ ²²⁰). Въ 1581 г., по случаю прибытія торжественнаго посольства изъ Франціи съ цѣлью просить руки Елисаветы, при дворѣ были великолѣпные банкеты съ масками, турнирами и другими увеселеніями. — Возлѣ южной части уаттолскаго дворца былъ нарочно построенъ великолѣпный павильонъ, устланнй коврами, убраннй цвѣтами и деревьями, съ потолокомъ, изображавшимъ небо, усѣянное звѣздами. Какъ только почетные гости размѣстились въ павильонѣ, къ нимъ подъѣхали четыре рыцаря въ полномъ вооруженіи, называвшіе себя *Питомцами Желанія* (the foster children of Desire). То были блестящіе кавалеры двора Елисаветы — молодой графъ Арондель, Лордъ Виндзоръ, Филиппъ Сидней и Фолькъ Гревиль. Цѣлью ихъ прибытія было желаніе овладѣть *Замкомъ Совершенной Красоты* (такъ называлось мѣсто гдѣ сидѣла королева). Прежде нежели рѣшиться идти на

приступъ, они послали къ королевѣ герольда, одѣтаго въ бѣлое и красное (цвѣта желанія) съ приглашеніемъ сдаться замку.—Получивъ отказъ, они поставили на колеса цѣлую искусственную гору съ скрытымъ въ ней оркестромъ музыкантовъ и стали понемногу придвигать ее къ замку. Въ отвѣтъ на вторичное приглашеніе сдаться, въ замокъ забили тревогу и выстрѣлили въ нападающихъ изъ двухъ пушекъ. Первая была заряжена сахарнымъ порошкомъ (sweet powder), а вторая душистой водой. Но пушечные залпы не остановили нападающихъ и они продолжали штурмовать замокъ, бросая въ него цвѣтами и конфетами.—Въ это время показались на террасѣ защитники замка въ сопровожденіи своихъ слугъ, пажей и музыкантовъ. Въ пышныхъ рѣчахъ они выразили свою преданность королевѣ и желаніе сложить за нее свои головы. Послѣ этихъ рѣчей начался уже настоящій турниръ, длившійся до ночи, въ которомъ, само собою разумѣется, побѣдителями остались защитники совершенной красоты. Въ заключеніе всего нападающіе поднесли королевѣ оливковую вѣтвь въ знакъ мира и совершенной покорности ²²¹⁾.

Другаго рода турниры происходили во время посѣщенія королевой университетовъ оксфордскаго и кембриджскаго. Публичный диспутъ на заданную тему составлялъ необходимую принадлежность почетнаго приѣма. Университеты представляли своихъ лучшихъ бойцовъ, которые состязались другъ съ другомъ по всѣмъ правиламъ схоластической діалектики ²²²⁾. Въ 1578 г., когда Елисавета проѣздомъ остановилась въ маленькомъ городкѣ Saffron Walden'ѣ, находящемся въ нѣсколькихъ миляхъ отъ Кембриджа, вице-канцлеръ университета извѣстилъ Борлея, что директоры университетскихъ коллегій желаютъ привѣтствовать королеву и приготовились устроить въ честь ея диспутъ на слѣдующую тему: что въ монархѣ болѣе достойно похвалы—милосердіе или строгость? Борлей отъ имени королевы изъявилъ согласіе на ихъ предложеніе, и въ назначенный часъ депутаты отъ университета въ своихъ традиціонныхъ бархатныхъ мантияхъ и четыре-

угольных шляпахъ пріѣхали въ городъ. Несмотря на то, что Елисавета сильно устала послѣ дороги, она однако не заставила долго ждать себя и въ сопровожденіи Борлея и нѣсколькихъ придворныхъ дамъ прибыла въ залу, предназначенную для торжества. Послѣ обычныхъ привѣтственныхъ рѣчей, продолжавшихся болѣе часа, начался диспутъ на латинскомъ языкѣ; длившійся цѣлыхъ три часа. Онъ, вѣроятно, продолжался бы гораздо долѣе, если бы Борлей, замѣтивъ усталость королевы, не принялъ на себя, въ качествѣ канцлера университета, почетной обязанности руководить преніями, которая давала ему право поминутно останавливать разгорячившихся диспутантовъ, напоминаямъ не уклоняться отъ предмета и диспутировать по правиламъ діалектики: *Loquor, ut Cancellarius, disputa dialectice*. Королева выдержала терпѣливо эту трехчасовую діалектическую пытку и наказыавъ, по своему обыкновенію, диспутантамъ множество любезностей, отпустила ихъ обратно въ Кембридж²²³).

Ежегодныя путешествія Елисаветы по Англіи, вызывавшія со стороны аристократіи раззорительныя заявленія вѣрно-подданическихъ чувствъ въ видѣ праздниковъ, процессій, турнировъ и т. п. весьма нравились народу, сохранившему въ своихъ собственныхъ празднествахъ много сценическаго. Въ первой главѣ мы уже имѣли случай познакомиться съ нѣкоторыми изъ этихъ сельскихъ торжествъ, которыя, подобно олимпійскимъ играмъ древней Греціи, поддерживали племенную связь и солидарность между различными классами англійскаго населенія, соединяя ихъ въ живомъ чувствѣ общаго веселья. Мы видѣли, что драматическій элементъ съ давнихъ поръ игралъ важную роль въ этихъ увеселеніяхъ, но въ XVI в. онъ получилъ рѣшительное преобладаніе. „Сценическія представленія — говорить новѣйшій историкъ царствованія Елисаветы — были любимымъ удовольствіемъ англійскаго народа отъ дворцовъ до хижинъ. Лѣтописцы сообщаютъ намъ много свѣдѣній о маскахъ и различнаго рода пьесахъ, игранныхъ въ это время при дворѣ и въ замкахъ

знатных вельможъ. Эти представленія были блистательнымъ выраженіемъ господствовавшаго вкуса къ сценическому, который въ Англіи былъ вполне національнымъ и всеобщимъ явленіемъ“ ²²⁴). Во второй половинѣ XVI в. число странствующихъ актеровъ увеличилось до такой степени, что правительство, опасаясь разныхъ безчинствъ, могущихъ произойти отъ множества праздныхъ и бродячихъ людей, сочло нужнымъ особымъ указомъ ограничить ихъ распространеніе, изъясъ ихъ изъ подъ покровительства законовъ и поставивъ ихъ на одну доску съ фокусниками, жожаками медвѣдей и т. п. бродягами ²²⁵). Эта мѣра не коснулась впрочемъ постоянныхъ актеровъ, обыкновенно приписанныхъ ко двору какого-нибудь знатнаго вельможи и путешествовавшихъ подъ защитой его герба ²²⁶), которымъ правительство продолжало оказывать всякаго рода поощренія. Въ 1574 г. Елисавета, уступая настояніямъ своего любимца Лейстера, выдала его придворнымъ актерамъ, Джемсу Борбеджу съ товарищами патентъ, въ силу котораго они могли давать театральныя представленія не только вездѣ въ провинціи, но и въ самомъ Лондонѣ, „для увеселенія нашихъ возлюбленныхъ подданныхъ и для нашей собственной утѣхи и удовольствія“, какъ сказано въ самомъ патентѣ ²²⁷). Лордъ-мэръ и альдермены Лондона протестовали противъ королевскаго патента, такъ какъ по ихъ мнѣнію имъ нарушались права городского совѣта; вслѣдствіе чего между городскимъ совѣтомъ и министромъ двора (Lord chamberlain) возникли пререканія. Съ юридической точки зрѣнія, конечно, городской совѣтъ былъ правъ, такъ какъ верховная власть не имѣла права вторгаться въ предѣлы его юрисдикціи. Пока это дѣло разбиралось въ тайномъ совѣтѣ королевы, городской совѣтъ, фанатизируемый пуританскими проповѣдниками, всячески тѣснилъ актеровъ, запрещалъ имъ собираться для репетицій, разгонялъ публику и т. д. Тогда актеры подали въ верховный совѣтъ жалобу на притѣсненія городскихъ властей, не позволяющихъ имъ упражняться въ своемъ искусствѣ и тѣмъ добывать себѣ кусокъ

хлѣба. На это члены городского совѣта возражали, что никто не мѣшаетъ актерамъ заниматься какимъ угодно ремесломъ, лишь бы это ремесло было честное, но что они въ первый разъ слышатъ будто такимъ ремесломъ можетъ быть театральное искусство и т. д. ²²⁸) Должно полагать что верховный совѣтъ рѣшилъ дѣло не въ пользу актеровъ, и они, вида, что правительство не въ силахъ ихъ защищать, рѣшились удалиться за городскую черту, за предѣлами которой оканчивалась юрисдикція лорда-мэра и основать тамъ первый постоянный театр. Въ 1575 г. Джемсъ Борбеджъ и его товарищи купили большое мѣсто, нѣкогда принадлежавшее упраздненному доминиканскому монастырю (Blackfriars) и принялись за постройку театральнаго зданія. Постройка шла такъ успѣшно, что въ слѣдующемъ году театръ, получившій названіе блакфрайрскаго, былъ уже открытъ для публики. Какъ велика была общественная потребность въ этомъ учрежденіи можно судить изъ того, что въ томъ же году близъ вновь построеннаго театра возникли два другихъ *The Curtain* и *The Theatre*, а въ 1578 г. одинъ пуританскій проповѣдникъ насчитывалъ въ Лондонѣ и его предмѣстіяхъ *восемь* театровъ ²²⁹).

Въ концѣ XVI в. къ существующимъ восьми театрамъ прибавилось еще нѣсколько новыхъ, между которыми первое мѣсто занималъ Глобусъ, построенный въ 1594 г. Ричардомъ Борбеджемъ. Глобусъ, принадлежавшій той же компаніи актеровъ, которая основала блакфрайрскій театръ, былъ предназначенъ для лѣтнихъ представленій. Пуританскіе проповѣдники называютъ лондонскіе театры роскошными зданіями (*sumptuous Theatre-Houses*), тогда какъ на самомъ дѣлѣ это были наскоро сколоченныя деревянныя постройки, напоминающія наши масляничныя балаганы. Устройство ихъ было чрезвычайно просто. Представьте себѣ овальное пространство, обведенное крытыми галлереями, но само открытое сверху; это — партеръ Глобуса. Въ немъ нѣтъ даже скамеекъ, и публика, забравшаяся сюда, должна все время стоять на ногахъ, ежеминутно рискуя подвергнуться непріятностямъ капризной лондонской

погоды. Въ галлереяхъ, окружающихъ партеръ, находились болѣе удобныя, но за то и болѣе дорогія мѣста для зрителей, а подъ галлереями нѣсколько повыше партера и ближе къ сценѣ были устроены логи, гдѣ сидѣли дамы. Надъ ложами выходившими на самую сцену, находился балконъ, отданный въ распоряженіе музыкантовъ. Кромѣ того были еще мѣста на самой сценѣ, назначенныя для тѣхъ, кто не покусился заплатить цѣлый шиллингъ за мѣсто. Тамъ обыкновенно сидѣли или, лучше сказать, полулежали на тростниковыхъ цыновкахъ (rushes), подмостивъ подъ себя свои плащи, знатные покровители театра, литераторы и драматурги, записные театралы, или просто лондонскіе дэнди, желавшіе прослѣдить тонкими цѣнителями драматическаго искусства и вообще чѣмъ бы то ни было обратить на себя вниманіе публики²³⁰). Деревянныя перила отдѣляли партеръ отъ нѣсколько возвышающейся надъ нимъ сцены, которая дѣлилась на три части: авансцену, балконъ и находившуюся подъ нимъ маленькую внутреннюю сцену. На заднемъ фонѣ сцены возвышался, по крайней мѣрѣ на восемь футовъ отъ пола, укрѣпленный на столбахъ, балконъ, плотно примыкавшій къ наружной стѣнѣ. Назначеніе его было замѣнять собою башню, городскую стѣну, террасу и вообще верхнее жилье. Здѣсь напр. происходила поэтическая сцена свиданья Ромео и Джульеты; отсюда Джульета должна была произнести свой восторженный, дышащій страстью и нѣгой юга, монологъ къ ночи и отсюда же несговорчивые граждане Анжера (въ королѣ Іоаннѣ) вели свои переговоры съ королями французскимъ и англійскимъ. Подъ балкономъ, въ пространствѣ между поддерживающими его столбами и стѣной, была устроена маленькая внутренняя сцена, закрытая отъ публики занавѣсками. Въ Отелло въ ней помѣщается постель Дездемоны, а въ Гамлетѣ она изображаетъ собою театръ, на которомъ странствующие актеры играютъ по приказанію принца многознаменательную пьесу объ убійствѣ Гонзаго. Что касается до сценической постановки англійской драмы XVI в., то она

поражаетъ своей первобытностію. Тогдашняя сцена не знала ни декораций, ни подвижныхъ кулисъ; все ея убранство ограничивалось ковровой драпировкой, спускавшейся съ ложъ, выходившихъ на сцену, до самого пола. Потолокъ сцены былъ обтянутъ свѣтлоголубой матеріей, если сцена изображала день; если же, по требованіямъ пьесы, должна была наступить ночь, то свѣтлая драпировка замѣнялась другой, болѣе темной. Во время представленія трагедій вся сцена облекалась въ трауръ, что въ переводѣ на простой языкъ означаетъ, что ее завѣшивали черными коврами. Мѣсто дѣйствія обозначалось на доскѣ, выставляемой на авансценѣ, и чтобы переимѣнить его нужно было только наклеить на доску другую надпись. Единственная роскошь, допускавшаяся на этихъ балаганныхъ театрахъ, была роскошь костюмовъ, изъ которыхъ нѣкоторые, можетъ быть невѣрные исторически, были тѣмъ не менѣе великолѣпны. Изъ бумагъ братьевъ Аллейнъ, изданныхъ Колльеромъ, видно, что за одинъ бархатный костюмъ, по всей вѣроятности предназначенный для актера, игравшаго роль короля, было заплачено двадцать фунтовъ—сумма для того времени весьма значительная. Плата за входъ была различна; вообще въ открытыхъ театрахъ она была меньше, чѣмъ въ закрытыхъ, предоставлявшихъ зрителямъ болѣе удобствъ. Партеръ въ открытыхъ театрахъ стоилъ всего одинъ пенсъ; если же пьеса давалась въ первый разъ, то два пенса. За мѣсто на сценѣ нужно было заплатить шиллингъ; ложа стоила нѣсколько больше. Въ Блакфрайрскомъ театрѣ, гдѣ ложи были устроены въ видѣ отдѣльныхъ комнатъ, цѣна ложи доходила иногда до двухъ съ половиною шиллинговъ. Начало представленія возвѣщалось звукомъ трубъ; въ народныхъ (public) театрахъ спектакль обыкновенно начинался ровно въ три часа пополудни и оканчивался за свѣтло. Въ театрахъ менѣе помѣстительныхъ и носившихъ по этому случаю названіе частныхъ (private; къ нимъ принадлежалъ между прочимъ и Блакфрайрскій театръ) иногда играли нѣсколько позднѣе, но

это случалось рѣдко, такъ какъ городскія власти бдительно слѣдили за тѣмъ, чтобъ всякое представленіе окончивалось до захода солнца. Относительно порядка представленія нужно замѣтить, что почти всякой пьесѣ предшествовалъ прологъ. При звукахъ музыки выходилъ на сцену актеръ, игравшій роль пролога, одѣтый въ черное бархатное платье и кратко излагалъ содержаніе пьесы. Въ нѣкоторыхъ пьесахъ каждому акту предшествовала пантомима, въ которой символически изображалось то, что должно было произойти въ этомъ актѣ. Примѣръ такой пантомимы мы видѣли въ Горбодукѣ. Если же, по свойству пьесы, пантомимы не полагалось, то въ антрактахъ шуты забавляли публику танцами и пѣніемъ комическихъ куплетовъ. По окончаніи пьесы, послѣ обычной молитвы за королеву, исполняемой всѣмъ персоналомъ пьесы на колѣняхъ, на сцену выходилъ клоунъ и произносилъ свой *джигъ* (jig), родъ комической импровизаціи, полной намековъ на современныя событія и сопровождаемой пѣніемъ и танцами. Къ характеристическимъ особенностямъ сценической постановки старинныхъ англійскихъ пьесъ нужно еще отнести то, что женскія роли обыкновенно исполнялись мужчинами—обстоятельство, по нашему мнѣнію сильно вредившее художественной правдѣ исполненія, ибо мы даже и не можемъ себѣ представить, чтобъ мальчики - актеры могли сколько-нибудь удовлетворительно возсоздать такіе глубоко-женственные характеры, какъ напр. Офелія, Дездемона или Юлія ²³¹).

Учрежденіе постоянныхъ театровъ составляетъ эпоху въ исторіи англійскаго сценическаго искусства. Прежде, когда театральныя представленія давались въ залахъ тавернъ, школъ или въ домахъ знатныхъ лицъ, качество ихъ исполненія зависѣло отъ множества случайныхъ причинъ, сильно тормозившихъ развитіе сценическаго искусства. Теперь же, когда театръ сталъ въ непосредственныя отношенія къ публикѣ, когда число театровъ постоянно возрастало, конкуренція вступила въ свои права и актеры различныхъ труппъ

изъ всѣхъ силъ старались превзойти другъ друга и усовершенствовать свое искусство, ставшее для нихъ съ этихъ поръ весьма прибыльнымъ ремесломъ. По вычисленію Мэлона, средняя цифра ежедневнаго дохода въ театрахъ Блэкфрайрскомъ и Глобусѣ простиралась до девяти фунтовъ; сумма эта дѣлилась на сорокъ частей, изъ которыхъ двадцать двѣ назначались въ вознагражденіе актерамъ, пятнадцать распредѣлялись между содержателями или пайщиками (sharers) театра и составляли процентъ съ затраченнаго ими капитала, а остальные три шли на образованіе постояннаго фонда для покупки новыхъ пьесъ. Кромѣ того извѣстнѣйшія изъ лондонскихъ труппъ попеременно были приглашаемы ко двору, гдѣ имъ отпускалось по 10 ф. за представленіе одной пьесы. Если же труппа актеровъ выписывалась въ одну изъ лѣтнихъ резиденцій королевы—Ричмондъ, Виндзоръ или Гэмптонъ-Кортъ, то сумма, платимая имъ за представленіе, удваивалась ²³²). Вознагражденіе, получаемое драматическими писателями за свои произведенія, были сравнительно меньше; впрочемъ театръ имъ платилъ обыкновенно отъ шести до восьми фунтовъ за пьесу, что составило бы на теперешнія деньги отъ 36 до 48 фунтовъ ²³³). Въ XVI в. литературный трудъ не существовалъ еще какъ одинъ изъ видовъ промышленнаго труда, и театръ былъ единственнымъ мѣстомъ, куда начинающій писатель могъ выгодно сбыть свою работу и даже приобрести извѣстность. Можно сказать, что учрежденіе постоянныхъ театровъ вызвало особую отрасль литературнаго труда и нѣсколько возвысило авторскую профессію. Вотъ почему въ концѣ XVI в. къ театру отовсюду начался такой притокъ свѣжихъ литературныхъ силъ, какого не было никогда ни прежде, ни послѣ этого времени. Но такъ какъ профессія драматическаго писателя была все-таки несравненно менѣе выгодна, чѣмъ профессія актера, то нерѣдко случалось, что даровитый человѣкъ соединялъ въ своемъ лицѣ обѣ профессіи. Извѣстно, что Марло, Шекспиръ, Бенъ-Джонсонъ и др. были не только драматическими писателями,

но также и актерами. Этому благодатному соединенію въ одной личности двухъ главныхъ отраслей драматическаго искусства англійскіе театры обязаны въ значительной степени своимъ процвѣтаніемъ, а сценическое искусство своимъ высокимъ развитіемъ ²³⁴).

Мы впади бы въ грубую ошибку, еслибъ по той скромной роли, которую играетъ театръ въ лондонской жизни нашего времени, стали бы заключать объ его тогдашнемъ общественномъ значеніи. Въ то время не было ни газетъ, ни журналовъ, ни дешевыхъ публичныхъ чтеній, и театръ былъ единственной школой умственнаго и эстетическаго развитія народа, единственнымъ мѣстомъ, гдѣ чары искусства, отрывая мысль народа отъ оупляющихъ мелочныхъ заботъ обыденной жизни, доставляли ему умственную пищу и высокое эстетическое наслажденіе. Въ историческихъ пьесахъ онъ знакомился съ важнѣйшими личностями своей исторіи, которыя, страхнувъ съ себя могильный сонъ, являлись передъ нимъ въ обаяніи вѣчной юности и силы и какъ бы приглашали его быть участникомъ ихъ радостей и страданій. пораженій и побѣдъ; фантастическія пьесы переносили его въ міръ чудныхъ сказочныхъ грезъ, созданныхъ народной фантазіей, гдѣ такъ привольно витать германскому духу; въ комедіяхъ онъ видѣлъ смѣшную сторону порока и всѣ язвы современной дѣйствительности; наконецъ въ трагедіяхъ передъ нимъ раскрывалась героическая сторона человѣческой природы и онъ пріучался безбоязненно читать въ „пламенныхъ страницахъ великой книги человѣческаго сердца“ (выраженіе Т. Гейвуда). За исключеніемъ драмы вся утонченная и блестящая литература времени Елисаветы съ ея классической ученостью, итальянскими новеллами и англійскимъ эвфузмомъ, была книгой за семью печатами для народа, и потому лишь только открылся этотъ свѣжій и неистощимый источникъ умственныхъ наслажденій, какъ народъ повалилъ къ нему толпами. Можетъ быть послѣ перевода Библіи на англійскій языкъ ничто въ такой степени не содѣйствовало

сближенію различныхъ классовъ общества, какъ учрежденіе постоянныхъ театровъ. Конечно, если англійскую драму и можно назвать народной, то не въ томъ смыслѣ, что и образованные и необразованные могли цѣнить ее за одни и тѣ же качества. Каждый искалъ въ ней того, что ему было нужно. Народъ особенно любилъ въ ней энергію выводимыхъ характеровъ, потрясающія сцены и комическіе эпизоды; образованные люди наслаждались поэзіею ея языка, глубиной психологическаго анализа и т. п., но при всемъ томъ разнообразная публика, посѣщавшая лондонскіе театры, связывалась въ одно цѣлое общимъ художественнымъ интересомъ, общей жаждой сильныхъ и страстныхъ ощущеній. Только благодаря этой привязанности всѣхъ классовъ общества къ театру, правительство могло отстоять его отъ нападений пуританъ, пріобрѣтавшихъ все больше и больше значенія въ парламентѣ и городскомъ управленіи. Театры устояли, потому что большинство лондонскаго населенія было заинтересовано въ ихъ существованіи, а передъ этимъ большинствомъ невольно должна была склониться горсть фанатиковъ.

Изъ сказаннаго ясно, что публика, посѣщавшая лондонскіе театры, если мы согласимся исключить изъ нея духовенство и пуританъ, была почти по ровну раздѣлена между всѣми классами общества. Тутъ можно было встрѣтить и адмирала, и матроса, и студента и торговца изъ Сити. Изъ состава тогдашней публики ни въ какомъ случаѣ нельзя исключать женщинъ и дѣвушекъ, потому что мы имѣемъ положительныя свидѣтельства о постоянномъ посѣщеніи ими театральныхъ представленій. Въ Блэкфрайрскомъ театрѣ было даже нѣсколько ложъ, исключительно предназначенныхъ для придворныхъ дамъ и женъ посланниковъ. Извѣстный противникъ театровъ, Госсонъ, въ своемъ посланіи къ благороднымъ гражданкамъ Лондона (*To the Gentlemen Citizens of London*) тщетно убѣждалъ ихъ перестать посѣщать театральныя представленія, такъ какъ подобныя посѣщенія могутъ только вредить ихъ нравственности и доброму име-

ни ²³⁵). Присутствіе ^mблаговоспитанныхъ женщинъ въ лондонскихъ театрахъ удивляло посѣщавшихъ Англію иностранцевъ. Въ 1617 г. прибыло въ Англію венеціанское посольство, во главѣ котораго стоялъ Піетро Контарини. Капелланъ этого посольства, Гораціо Бузино, вель дневникъ куда вносилъ все, что особенно поражало его во время пребыванія въ Англіи ²³⁶). Мы позволяемъ себѣ привести одно мѣсто изъ его дневника, гдѣ встрѣчается нѣсколько любопытныхъ подробностей о театральныя представленія того времени, составѣ публики, костюмахъ и т. п. „На другой день (разсказываетъ Бузино) мы отправились въ одинъ изъ многихъ лондонскихъ театровъ, гдѣ даются всякого рода представленія. Мы видѣли трагедію, которая впрочемъ не могла интересовать меня, такъ какъ я не понималъ ни слова по англійски, хотя не безъ удовольствія смотрѣлъ на роскошные костюмы актеровъ. Мнѣ гораздо больше понравились разнообразныя увеселенія, состоящія изъ танцевъ, пѣнія и музыки. Но величайшимъ наслажденіемъ для меня было смотрѣть на толпу здѣшнихъ аристократовъ, одѣтыхъ съ царскимъ великолѣпіемъ, которые соблюдали строгую тишину и внимательно слѣдили за представленіемъ. Эти театры посѣщаются множествомъ прекрасныхъ и благовоспитанныхъ женщинъ (respectable ladies у Броуна), которыя свободно входятъ сюда и безъ малѣйшаго смущенія садятся рядомъ съ мужчинами“. Обычай посѣщенія театровъ женщинами такъ вошелъ въ права общества, что женщины, сначала носившія маски, чтобъ скрыть свое присутствіе въ театрѣ и тѣмъ избавиться отъ нареканій, впослѣдствіи стали ходить въ театръ безъ масокъ ²³⁷). Пуританскіе противники театровъ (Норсбрукъ, Госсонъ, Фильдъ, Стэбсъ и др.) въ особенности налегаютъ на то, что театральныя представленія, кромѣ порядочныхъ людей, посѣщались также дурной и развратной частью общества ²³⁸) что куртизанки и карманные воры ходили туда на поживу. Но развѣ есть какое-нибудь общественное собраніе въ мірѣ, гдѣ бы можно было застраховать себя отъ встрѣчи

съ подобнаго рода субъектами? Начиная съ церкви и кончая театромъ, вездѣ можно встрѣтить много подозрительныхъ личностей, но отъ этого церковь не перестаетъ быть менѣе святой, а театръ менѣе нравственнымъ.

Учрежденіе постоянныхъ театровъ, въ связи съ быстрымъ развитіемъ драматическаго искусства и возрастающей популярностью театралныхъ представлений, вызвало сильную реакцію со стороны пуританъ, съ своей аскетической точки зрѣнія считавшихъ театръ, поэзію и вообще искусство суетными и грѣховными удовольствіями, придуманными врагомъ рода человѣческаго съ цѣлью отвратить человѣка отъ чистой христіанской жизни и, развративъ его волю и чувство, сдѣлать его окончательно неспособнымъ посвятить себя служенію Богу и истинѣ ²³⁹). И потому, какъ только эти представители возрожденнаго средневѣковаго аскетизма замѣтили, что театралныя представленія, выработавшись мало по малу въ самъ стоятельное учрежденіе, начинаютъ становиться въ полномъ смыслѣ общественной потребностью, какъ тотчасъ же принялись громить ихъ въ своихъ проповѣдяхъ и памфлетахъ. Съ этихъ поръ и почти до половины слѣдующаго столѣтія идетъ сильная борьба между пуританами и поддерживавшимъ ихъ городскимъ совѣтомъ съ одной стороны и актерами и драматическими писателями съ другой, борьба, кончившаяся, впрочемъ, временнымъ торжествомъ реакціи и запрещеніемъ театралныхъ представлений во всей Англіи парламентскимъ указомъ 1642 г. Мы считаемъ не лишнимъ познакомить читателей съ главными фазисами этой борьбы, потому что изъ нея всего яснѣе видно культурное значеніе англійскаго театра, равно какъ и тѣ отношенія, въ какихъ онъ находился къ современному обществу.

Первый ополчившійся противъ театралныхъ представлений былъ извѣстный пуританскій агитаторъ, Томасъ Уилькоксъ, который въ своей проповѣди, произнесенной 3 ноября 1577 г. въ церкви св. Павла, объясняетъ свирѣпствовавшую тогда въ городѣ моровую язву наказаніемъ божіимъ за грѣ-

хи народа, во главѣ которыхъ онъ ставитъ пристрастіе англичанъ къ театру. „Я не говорю о другихъ порокахъ, увлекающихъ человѣка въ бездну мірской суеты. Взгляните только на театральныя представленія и на стремящуюся туда толпу; взгляните на великолѣпныя театральныя зданія, вѣчный памятникъ расточительности и безумія лондонскихъ жителей. Я знаю, что они теперь закрыты по случаю язвы. Я одобрилъ бы этотъ образъ дѣйствій, если бы правительство продолжало его держаться и на будущее время, потому что закрытіе театровъ на извѣстный срокъ только приостанавливаетъ распространеніе заразы; но не уничтожаетъ ея причины. Если вникнуть хорошенько въ дѣло, нельзя не прійти къ убѣжденію, что причина заразы есть грѣхъ, а причина грѣха сценическія представленія; слѣдовательно, истинная причина заразы есть сценическія представленія“²⁴⁰). Въ томъ же году другой пуританскій священникъ Джонъ Норсбрукъ издалъ цѣлый обстоятельный трактатъ, направленный противъ игры въ кости, танцованія и драматическихъ представленій²⁴¹). Трактатъ Норсбрука написанъ въ разговорной формѣ и состоитъ изъ вопросовъ неопытнаго юноши и вразумленій старца. Слыша вокругъ себя одновременно сильныя нападки на театральныя представленія и восторженные похвалы имъ, юноша сталъ колебаться—дѣйствительно-ли театръ такъ безнравствененъ и вреденъ, какъ его хотятъ представить враги его? Молодость и страсть къ удовольствіямъ по всей вѣроятности не разъ уже подсказывали ему отрицательное рѣшеніе. Однако прежде чѣмъ внять увѣщаніямъ этого соблазняющаго голоса, онъ рѣшился изложить свои сомнѣнія нѣкому старцу, котораго опытность и умъ давно уже возбуждали его уваженіе. Обращеніе колеблющагося юноши изъ робкаго поклонника театровъ въ ихъ рѣшительнаго противника составляетъ содержаніе и мораль сочиненія. Разговоръ начинается длиннѣйшими разсужденіями о вредѣ праздности, занимающими въ подлинникѣ болѣе 80 страницъ, и потомъ уже переходитъ къ театру.

Старикъ доказываетъ, что дьяволъ не могъ избрать лучшаго мѣста для привлеченія людей въ свои сѣти, ибо ничто въ такой степени не разжигаетъ страсти, какъ сценическія представленія. Однако—возражаетъ на это юноша—я слышалъ, что много мужчинъ и женщинъ, посѣщавшихъ театръ, никогда не испытывали на себѣ такого пагубнаго дѣйствія драматическихъ представленій. Въ отвѣтъ своемъ старикъ ссылается на авторитетъ Хризостома, Амвросія, Лактанція и другихъ отцовъ церкви, признававшихъ театръ учрежденіемъ вреднымъ для нравственности и въ заключеніе утверждаетъ, что не только ремесло актера безчестно, но что даже ходить въ театръ, а тѣмъ болѣе восхищаться сценическими представленіями дѣло весьма постыдное. Въ особенности онъ сильно вооружается противъ мистерій, которыя все еще продолжали изрѣдка даваться въ Лондонѣ, видя въ нихъ профанацію слова Божія. „По истинѣ—говоритъ онъ—нѣтъ ничего хуже, какъ мѣшать божественное съ непристойнымъ; это все равно, что класть мясо въ ротъ нечистыми руками. Св. Августинъ говоритъ, что лучше совсѣмъ не касаться божественнаго, нежели исказить его. А между тѣмъ долгое попусценіе этихъ нечестивыхъ представленій вселило въ сердца людей такое слѣпое благоговѣніе къ нимъ, что нѣкоторые не стыдятся думать и открыто утверждать, что мистеріи также полезны, какъ и проповѣди“.—Въ трактатѣ Норсбрука содержится мало свѣдѣній о современной ему драмѣ. Занимаясь исключительно вопросомъ принципиальнымъ, о безнравственности театральныхъ представленій вообще, авторъ только мимоходомъ упоминаетъ о двухъ знаменитыхъ въ его время театрахъ (*The Curtaine* и *The Theatre*), не сообщая при томъ никакихъ подробностей объ ихъ устройствѣ. Замѣчательно впрочемъ, что авторъ съ рѣдкой проницательностью указалъ на общую причину, обуславливавшую собой быстрое распространеніе театральныхъ представленій, на чувство обезпеченности и матеріальнаго довольства англійскаго народа въ эпоху Елисаветы, которое, по его словамъ,

*

до того вскружило голову людямъ, что они, отдавшись беззаботному веселью и думать забыли о Богѣ и объ улучшеніи своей нравственности. Последнее обстоятельство особенно сокрушало служителей слова Божія, которые въ своихъ проповѣдяхъ не разъ жалуются, что церкви пустѣютъ, а театры все болѣе и болѣе наполняются публикой. „Развѣ звукъ трубы, (говоритъ одинъ современный проповѣдникъ), возвѣщающій начало дрянной піесы, не привлекаетъ тысячи людей, тогда какъ на благовѣсть колокола, призывающій къ проповѣди, сойдется всего на всего одна сотня. Когда вы ни придете въ *Театръ*, *Занавѣсъ* и другія зданія, гдѣ даются представленія, вы всегда можете найти тамъ (даже въ воскресный день) толпы народа, не говоря уже о другихъ увеселительныхъ мѣстахъ, которыя съ своей стороны тоже отвлекаютъ народъ отъ слова Божія“²⁴²). Прошло всего два года послѣ учрежденія первыхъ постоянныхъ театровъ, и не смотря на систематическую оппозицію городского совѣта и положительное запрещеніе играть по воскреснымъ днямъ, театральныя представленія до того успѣли войти въ нравы народа, до того успѣли приобрести симпатію лондонскаго населенія, что городская администрація принуждена была сквозь пальцы смотрѣть на нарушителей своихъ собственныхъ постановленій и, какъ мы сейчасъ видѣли, допускала спектакли по воскреснымъ днямъ. Но и пуритане въ свою очередь тоже не дремали и продолжали волновать общественное мнѣніе, указывая на развращающее вліяніе театральныхъ представленій.✧

Въ 1576 году, когда великое драматическое движеніе только что началось, прибылъ въ Лондонъ бывшій студентъ оксфордскаго университета, Стефанъ Госсонъ. Не имѣя никакихъ опредѣленныхъ средствъ къ жизни, талантливый юноша обратился туда, куда смѣло обращались всѣ талантливые бѣдняки, гдѣ принималась съ распростертыми объятіями всякая новая сила, словомъ — онъ вступилъ въ сношенія съ однимъ изъ только что основанныхъ лондонскихъ театровъ

и предложил свои услуги въ качествѣ актера и драматурга. Предложенія его были приняты, и въ продолженіе двухъ лѣтъ онъ поставилъ на сцену нѣсколько изъ своихъ піесъ, (Captain Mario, Catilina, Praise at Parting), изъ которыхъ. впрочемъ ни одна не дошла до насъ. Два года спустя Госсонъ навсегда распротился со сценой и съ тѣхъ поръ сдѣлался заклятымъ врагомъ театральныхъ представленій. Изъ одного мѣста его *Школы Злоупотребленій* можно, пожалуй, вывести заключеніе, что причиной его разрыва съ театрами были простые денежные счета ²⁴³). Но мы оставляемъ эти мелочи реалистамъ. Все что тутъ мы знаемъ о Госсонѣ заставляетъ насъ предполагать, что тутъ были причины посерьезнѣе, что карьера актера и драматическаго писателя едва-ли могла быть когда нибудь по сердцу человѣку, который въ двадцать лѣтъ смотрѣлъ на жизнь какъ на юдоль скорби и считалъ всѣ ея блага ничтожными и суетными ²⁴⁴). Самъ Госсонъ объясняетъ своей разрывъ съ театрами тѣмъ, что онъ не могъ быть спокойнымъ зрителемъ совершающихся тамъ безчинствъ (Plays Confuted, London 1582. The First Action), но несомнѣнно, что тутъ дѣло не обошлось безъ вліянія пуританскихъ проповѣдниковъ, которые съ необыкновеннымъ искусствомъ умѣли дѣйствовать на натуры, подобныя Госсону, воспламеняя ихъ религіозную экзальтацію. Какъ бы то ни было, но осенью 1579 года появилось въ свѣтъ сочиненіе бывшаго драматурга *Школа Злоупотребленій* (The Schoole of Abuse), направленное противъ театральныхъ представленій и проникнутое суровыми воззрѣніями пуританской морали. Ригоризмъ автора доходитъ до того, что онъ безъ всякаго колебанія соединяетъ въ одномъ общемъ осужденіи всѣ изящныя искусства и называетъ актеровъ, поэтовъ и музыкантовъ гусеницами общества ²⁴⁵). Замѣчательно, что въ защиту своихъ воззрѣній Госсонъ не приводитъ, подобно Норсбруку и другимъ пуританскимъ проповѣдникамъ, текстовъ изъ св. писанія и не прикрывается авторитетомъ отцовъ церкви; въ принципѣ онъ даже допускаетъ искусство, но

безусловно осуждаетъ всѣ уклоненія отъ истинныхъ цѣлей искусства, а съ его пуританской точки зрѣнія художественныя цѣли всегда должны подчиняться цѣлямъ нравственнымъ. Онъ напр. допускаетъ поэзію и музыку, но только въ томъ случаѣ, когда онѣ не служатъ одному удовольствію, но также приносятъ нравственную пользу. По его словамъ, истинное назначеніе древней поэзіи состояло въ томъ, что она воспѣвала на торжественныхъ пирахъ, подъ аккомпаниментъ музыки, подвиги знаменитыхъ полководцевъ, мудрые совѣты и добродѣтельную жизнь предковъ; при этомъ роли распредѣлялись такъ, что на долю музыки приходилось своей мелодіей отвлекать слушателей отъ частаго прикладыванія губъ къ чашѣ, между тѣмъ какъ поэзія въ свою очередь должна была вдохновлять ихъ къ совершенію благодѣтельныхъ для народа подвиговъ. (The Schoole of Abuse, ed. by Arber. p. 25). Переходя вслѣдъ за этимъ къ театру, авторъ прежде всего оговаривается, что онъ не думаетъ считать каждаго посвятившаго себя драматическому искусству потеряннымъ человекомъ: „мнѣ, говоритъ онъ, очень хорошо извѣстно, что нѣкоторые изъ актеровъ—люди трезвые, скромные и ученые, честные домовладѣльцы и пользующіеся хорошей репутаціей граждане, хотя въ послѣднее время невыносимое чванство ихъ спутниковъ (я разумѣю наемниковъ, которымъ они платятъ жалованье) сдѣлало то, что объ нихъ начинаютъ уже дурно поговаривать. Подобно тому, какъ нѣкоторые актеры чужды злоупотребленій, такъ и нѣкоторыя изъ ихъ піесъ не залуживаютъ ни малѣйшаго упрека. Впрочемъ этихъ послѣднихъ такъ мало, что ихъ легко сосчитать“. Затѣмъ, назвавъ нѣсколько нравственныхъ и благонамѣренныхъ піесъ, къ которымъ онъ причисляетъ и свою піесу *Catiline's Conspiracies*, Госсонъ дѣлаетъ слѣдующій выводъ: „Эти піесы — прекрасныя піесы, лучшія изъ драмъ, когда либо игранныхъ здѣсь; онѣ достойны быть пропѣты музами и разыграны самимъ Росціемъ, но все таки я скажу, что онѣ годятся не для всякаго и что ихъ не слѣдуетъ играть публично. Если же

кто спроситъ меня: какъ, вы сами, писавшій комедіи въ прежнее время, теперь такъ яростно нападаете на нихъ—я отвѣчу: согрѣшилъ и очень жалѣю о своей ошибкѣ; только тотъ уйдетъ далеко, кто не оборачивается назадъ; лучше поздно, чѣмъ никогда“ (ibid p. 41). Госсонъ заключаетъ свой памфлетъ обращеніемъ къ лорду-мэру, прося его, какъ хозлина города, обратить вниманіе на безчинства, существующія въ лондонскихъ театрахъ, а если можно, то и совсѣмъ уничтожить театральныя представленія, подающія постоянный поводъ къ этимъ безчинствамъ. Не смотря на сравнительно умѣренный тонъ, въ которомъ написано все сочиненіе, оно произвело сильный переполохъ въ театральномъ мірѣ ²⁴⁶⁾. Госсонъ рассказываетъ (The Ephemerides of Phialo, 1579), что актеры даже собирались убить его. Нападки Госсона приобрѣли особое значеніе въ силу того обстоятельства, что самъ онъ былъ прежде актеромъ и драматическимъ писателемъ и стало быть зналъ дѣло не по однимъ только слухамъ. Такихъ нападеній нельзя было оставлять безъ возраженій, и актеры рѣшились отвѣчать. Они обратились за помощію ко многимъ литераторамъ, и одинъ изъ нихъ Томасъ Лоджъ, бывшій товарищъ Госсона по оксфордскому университету, обѣщалъ написать систематическій отвѣтъ Госсону. Но время было горячее; ждать было некогда, и пока Лоджъ готовилъ свое возраженіе, актеры наскоро сами смастерили памфлетъ противъ Госсона *Strange Newes out of Affrick* ²⁴⁷⁾, немедленно вызвавшій со стороны послѣдняго *Апологию Школы Злоупотребленій* (An Apologie of the Schoole of Abuse), приложенную къ его Ephemerides of Phialo. (Ноябрь 1579 года). Госсонъ начинаетъ съ обвиненія своихъ противниковъ въ томъ, что они его не совсѣмъ поняли. „Поэты музыканты и актеры—говоритъ онъ—всѣ считаютъ себя одинаково оскорбленными мною. Первые думаютъ, что я совсѣмъ изгоняю поэзію; вторые — что я осуждаю музыку; третьи — что я отнимаю у человѣка всѣ его развлеченія; но всякій кто со вниманіемъ прочелъ мою книгу, безъ сом-

нѣнія замѣтилъ, что я осуждаю только злоупотребленія связанныя съ существованіемъ этихъ искусствъ. Вѣдь если врачъ, пользуя больного, по неосторожности причинить ему смерть, то мы можемъ обвинять врача, но не науку“. Послѣ этого вступленія можно, повидимому, ожидать, что Госсонъ возьметъ часть своихъ обвиненій назадъ. И дѣйствительно, онъ это дѣлаетъ относительно поэзіи и музыки, но за то съ удвоенною яростію накидывается на театральныя представленія. „Я убѣжденъ—говоритъ онъ—что если бы актеры нѣсколько поразмыслили надъ своей дѣятельностію, они сами не замедлили бы признать себя негоднѣйшими и опаснѣйшими членами общества. Воръ отнимаетъ у насъ кошелькъ силой; актеры же очищаютъ его съ нашего согласія; тотъ обираетъ насъ тайно; эти же грабятъ явно; тотъ ошеломляетъ насъ ударами; эти—веселыми шутками; тотъ уязвляетъ тѣло, а эти—душу. О Богъ, о люди, о небо, о земля, о времена, о нравы! Воръ по крайней мѣрѣ въ концѣ концовъ попадаетъ и терпитъ за свои злодѣянія; эти же съ гордымъ видомъ безнаказанно прогуливаются подъ самымъ носомъ у честныхъ людей. Понятія такъ перепутались въ нашей головѣ, что мы называемъ убійцей того, кто проливаетъ нашу кровь и шуткомъ того, кто наноситъ смертельныя раны нашей совѣсти; мы зовемъ бойней то мѣсто, гдѣ умерщвляютъ животныхъ, но то, что по истинѣ можетъ быть названо бойней христіанскихъ душъ, мы называемъ развлеченіемъ. Пусть же не думаютъ, что я, ратуя противъ театровъ, въ тоже время ратую противъ всякихъ развлеченій. Въ жизни есть много невинныхъ удовольствій, но только театръ не принадлежитъ къ ихъ числу“ ²⁴⁸).

Пуританскія тирады Госсона, въ настоящее время способны возбудить развѣ только улыбку въ читателѣ, въ то время представляли изъ себя реальную силу, потому что въ нихъ выражался взглядъ цѣлой вліятельной партіи, захватившей въ свои руки городское управленіе и всячески старавшейся представить театръ въ глазахъ правительства учрежденіемъ

опаснымъ и безнравственнымъ, постояннымъ источникомъ всѣхъ городскихъ беспорядковъ и безчинствъ. Послѣ этого понятно, съ какимъ нетерпѣніемъ актеры ждали отвѣта Лоджа, который долженъ былъ снять съ театровъ пятно, наложенное на нихъ рукою недобросовѣстнаго противника.

Наконецъ въ началѣ 1580 г. давно ожидаемая *Защита Поэзии, Музыки и Театральныхъ Представленій* появилась въ свѣтъ ²⁴⁹).—Въ отвѣтъ своемъ Лоджъ держится того же порядка, котораго держался обвинитель; сначала онъ защищаетъ отъ нападеній Госсона поэзію, потомъ музыку и наконецъ театральныя представленія; разумѣется для нашей цѣли важна только послѣдняя часть, гдѣ Лоджъ распространяется о нравственномъ значеніи театра. Здѣсь Лоджъ побиваетъ Госсона его собственнымъ оружіемъ и доказываетъ, что если въ какомъ либо отношеніи театры заслуживаютъ похвалы, то именно въ томъ, что въ нихъ предаются осмѣянію человѣческіе пороки, ибо что такое комедія, какъ не наставница жизни, зеркало нравовъ, изображеніе истины ²⁵⁰)? Безъ сомнѣнія, Теренцій не рѣшился бы назвать богача по имени и выставить на всеобщій позоръ его жадность и жестокое обращеніе съ дѣтьми, но онъ могъ заклеить его подъ именемъ Демеаса. Равнымъ образомъ онъ не могъ называть по именамъ развратныхъ молодыхъ людей его времени, но онъ имъ представилъ ихъ собственный портретъ въ образѣ Панфила. Хотите вы познакомиться съ паразитомъ? Взгляните на Давуса. Хотите видѣть придворнаго льстеца? Взгляните на Гнато.—Если бы въ наше время были сатирические поэты, которые въ своихъ комедіяхъ осмѣивали бы современные пороки, воплощая ихъ въ комическихъ образы, то я увѣренъ, что этимъ путемъ мы могли бы избавиться отъ многихъ изъ вашей братіи. Лоджъ не удивляется, что Госсонъ, ослѣпленный своей неразумной ненавистью къ театрамъ, упустилъ изъ виду ихъ нравственное значеніе. По его мнѣнію, все зависитъ отъ взгляда, съ которымъ мы подходимъ къ извѣстному предмету. „Изъ одного и того же цвѣтка

мудрый вмѣстѣ съ пчелой можетъ извлечь медъ, а невѣжда вмѣстѣ съ паукомъ—ядъ. Конечно, съ одной стороны люди умные, понимающіе сущность трагедіи и комедіи, всегда будутъ хвалить ихъ, но съ другой стороны вполне извинительно невѣждѣ бранить то, чего онъ не въ состояніи понять“. Затѣмъ, сказавши нѣсколько словъ о значеніи театральныя представленій въ Римѣ, гдѣ ни одно общественное торжество не обходилось безъ комедіи, Лоджъ переходитъ къ Англіи. Конечно—говорить онъ—мы не нуждаемся въ Росціяхъ и не ощущаемъ большого недостатка въ людяхъ, занимающихся ремесломъ Теренція, но во всякомъ случаѣ наши драматурги стоятъ гораздо ниже, чѣмъ стояли древніе поэты; вслѣдствіе этого они должны подчинять свой талантъ вкусу публики, но такъ какъ всякая публика любитъ подражанія, то я совершенно согласенъ съ тѣмъ, что поэтъ долженъ брать изъ жизни такіе сюжеты, которые, представляя собой точное отраженіе жизни, были бы въ тоже время побужденіемъ къ добродѣтели. Читатель видитъ, что въ своемъ взглядѣ на искусство Лоджъ не далеко ушелъ отъ Госсона, что, подобно этому послѣднему, онъ готовъ былъ подчинить художественныя задачи задачамъ нравственнымъ. Но нельзя не сознаться, что въ борьбѣ съ пуританами, этотъ способъ защиты былъ самый рациональный, потому что онъ отнималъ у противниковъ то оружіе, которымъ они такъ хорошо умѣли агитировать общественное мнѣніе.

Одновременно съ отвѣтомъ Лоджа актеры выставили въ защиту своей профессіи другое произведеніе, гдѣ доказывалась необходимость театра съ иной точки зрѣнія. Это была пьеса *The Plays of Plays*, не дошедшая до насъ, но основная мысль которой, по показанію Госсона (*Plays Confuted*, 4 Action) заключалась въ томъ что театральныя представленія доставляютъ наслажденіе, а наслажденіе ни коимъ образомъ не можетъ быть исключено изъ человѣческой жизни²⁵¹). Въ этихъ словахъ слышится протестъ старой веселой Англіи противъ мрач-

ныхъ аскетическихъ воззрѣній пуританизма, искажившихъ національный характеръ англичанъ и грозившихъ превратить жизнь народа въ какое-то, исполненное подвижничества и самоистязаній, одиночное заключеніе. Актеры попали въ само сердце вопроса. Не злоупотребленія театра, но самое существованіе этого увеселительнаго учрежденія, отвлекавшаго народъ отъ заботъ о спасеніи души, приводило въ негодованіе пуританъ.—Основной принципъ пуританизма—это культура нравственнаго чувства. Полный вѣры въ свое предызбраніе, каждый пуританинъ считалъ себя отмѣченнымъ божьей благодатью и старался вести образъ жизни, достойный своего великаго назначенія. Онъ зналъ одно наслажденіе—исполненіе долга; одинъ страхъ—прогнѣвить Господа, не спускающаго глазъ съ своихъ избранныхъ. Пламя религіознаго энтузіазма, охватившее душу пуританина, выжгло изъ нея все живое и поэтическое. Всѣ законныя наслажденія человѣческой природы, все чтó проливаетъ отрадный свѣтъ на наше земное существованіе, казалось ему суетнымъ и безнравственнымъ. „Сила ихъ чувствованій (говоритъ Маколей) относительно одного предмета дѣлала ихъ спокойными относительно всѣхъ прочихъ. Одно преобладающее чувство подчинило себѣ состраданіе и ненависть, честолюбіе и страхъ. Смерть утратила свои ужасы, и наслажденіе свои прелести. У нихъ были свои улыбки и слезы, свои восторги и печали, но не для предметовъ міра сего. Они проходили земное поприще подобно тому, какъ шелъ желѣзный человѣкъ въ поэмѣ Спенсера съ цѣпомъ въ рукахъ, сокрушавшій и попиравшій притѣснителей, смѣшивающійся съ человѣческими существами, но не дѣлившій человѣческихъ немощей, не вѣдавшій ни усталости, ни удовольствія, ни печали, не уязвимый никакимъ оружіемъ, не удержимый никакою преградой.“²⁵²) Съ такими-то противниками приходилось бороться начинающему драматическому искусству; и нѣтъ никакого сомнѣнія, что они сумѣли бы задушить его въ самой колыбели, если бы съ одной стороны оно не опиралось на сим-

патіи народныхъ массъ; съ другой стороны, если бы власть не поддерживала его своимъ вліаніемъ. Въ случаѣ какихъ либо притѣсненій со стороны городскихъ властей актеры смѣло обращались къ своимъ знатымъ покровителямъ, которые почти всегда заступались за нихъ. Современные пуританскіе памфлеты полны горькихъ жалобъ на потворство, оказываемое актерамъ судьями и другими правительственными чиновниками. „Пусть заступничество сильныхъ, (говоритъ одинъ современный авторъ), не препятствуетъ судьямъ творить расправу надъ нечестивыми. Покровительство, оказываемое этимъ юнымъ сорванцамъ дѣлаетъ ихъ часъ отъ часу дерзостнѣе. Увы! любовь къ театру до того распространена между знатью, что представители ея готовы удержать судью отъ исполненія его прямыхъ обязанностей, лишь бы только угодить своимъ слугамъ—актерамъ.“²⁵³) Но успѣхъ театральныхъ представленій не зависѣлъ отъ одного какого нибудь класса общества. Конечно, знать могла оказать актерамъ матеріальную поддержку, могла защитить ихъ отъ притѣсненій городского совѣта, но не въ ея власти было сообщить театру ту притягательную силу, о которой на всѣ лады кричали его противники. Неизвѣстный пуританскій памфлетистъ, изъ котораго мы сдѣлали предъидущую выписку, говоря о современныхъ ему театральныхъ представленіяхъ, весьма характеристически замѣчаетъ, что многіе до того запутались въ этой паутинѣ, что и рады бы вырваться изъ нея, да не могутъ. Чарующая сила удовольствія до того оковываетъ душу, что никто изъ попавшихъ туда не можетъ выйти безвредно, будь то дѣвушка, мать семейства или кто бы то ни было²⁵⁴). Мы позволяемъ себѣ привести еще одно мѣсто изъ того же писателя, которое, подобно огоньку, озаряющему въ ночную пору темную окрестность, бросаетъ яркій лучъ свѣта на запутанный вопросъ объ отношеніи актеровъ и драматическихъ писателей къ современному обществу. Въ началѣ своего памфлета онъ предупреждаетъ читателей, что взглядъ его на театральныя представленія основываются не на колеб-

лющейся почвѣ личныхъ мнѣній, но на незыблемомъ авторитетѣ слова Божія. „Справедливо, говоритъ онъ, что одно мнѣніе можетъ быть совершенно противоположно другому и изъ того, что сценическая профессія не по душѣ тому или другому лицу, никакъ не слѣдуетъ, что она исчезнетъ, *будучи столь высоко цѣнима всякаго рода людьми* ²⁵⁵⁾“. Признаніе драгоцѣнное, показывающее, что по мѣрѣ возрастанія англійской драмы, возвышалось въ общественномъ мнѣніи значеніе сценическаго искусства и его представителей, между которыми было не мало личностей, внушавшихъ уваженіе самимъ врагамъ своими талантами и ученостью. Да иначе и быть не могло. За исключеніемъ музыкальныхъ пьесъ ни одинъ родъ художественныхъ произведеній въ такой степени не выигрываетъ отъ хорошаго исполненія и не проигрываетъ отъ дурнаго, какъ драма. Какой бы живостью ни обладало воображеніе зрителя, оно едва-ли въ состояніи представить ему личность Фольстафа такой типичной, какой она напр., являлась намъ въ неподражаемой передачѣ покойнаго Лэмона. Люди, видѣвшіе игру хорошихъ актеровъ и при этомъ анализировавшіе свои собственныя впечатлѣнія, могутъ подтвердить, что иногда взглядъ, игра физіономіи, улыбка, да же жестъ талантливаго актера полнѣе и лучше дорисовываетъ изображаемую имъ личность, чѣмъ длинныя монологи и самопризнанія. Нерѣдко случается, что талантливое исполненіе до того преобразуетъ самую пьесу, что она становится рѣшительно не узнаваемой. „Est ce bien moi, qui ai fait cela? съ восторгомъ воскликнулъ Вольтеръ, увидѣвъ одну изъ своихъ сценъ совершенно преобразенной въ глубоко-прочувствованной игрѣ г-жи Клеронъ. ²⁵⁶⁾ При такой кровной связи между драмой и ея исполненіемъ, весьма естественно, что вездѣ, гдѣ только драматическое искусство пользуется симпатіями общества, часть этой симпатіи должна быть обращена и на актеровъ. Вотъ почему мы находимъ слишкомъ преувеличеннымъ мнѣніе тѣхъ писателей, которые, признавая за англійскимъ театромъ XVI вѣка извѣстное обществен-

ное значеніе, въ то же время, со словъ пуританъ, утверждаютъ, что актеры составляли нѣчто въ родѣ отверженной секты, не принимаемой ни въ какое порядочное общество. Безспорно, въ тогдашней Англіи находилось не мало людей, которые съ одной стороны подъ вліяніемъ пуританскихъ воззрѣній на театръ, съ другой подъ вліяніемъ аристократическихъ предразсудковъ, смотрѣли на актеровъ съ нескрываемымъ презрѣніемъ, но большинство англійскаго общества, съ королевой и ея дворомъ во главѣ, не раздѣляло этихъ обскурантныхъ воззрѣній, защищало театръ отъ преслѣдованій пуританъ и при всякомъ случаѣ выражало талантливѣйшимъ представителямъ сценическаго искусства свое уваженіе и сочувствіе. Когда умеръ знаменитый актеръ Ричардъ Борбеджъ, то чуть ли не весь Лондонъ слѣдовалъ за его гробомъ, а изъ стихотвореній, написанныхъ по этому случаю, видно, что смерть Борбеджа оплакивалась современниками какъ великая національная потеря ²⁵⁷).

Но возвратимся къ нашему предмету. Лоджева защита театральныхъ представленій съ нравственной точки зрѣнія только раздражила пуританъ. Госсонъ, съ трудомъ успѣвшій черезъ годъ добыть себѣ памфлетъ Лоджа (такъ усердно городскія власти позаботились объ его уничтоженіи), тотчасъ же приготовилъ на него отвѣтъ, вышедшій въ началѣ 1582 г. подъ заглавіемъ *Театральныя Представленія Опровергнутыя*. ²⁵⁸) Въ посвященіи своей книги одному изъ вліятельныхъ министровъ Елисаветы, сэру Фрэнсису Уэльсингэму, авторъ, сравнивая театральныя пьесы съ знаменитыми комюшными Авгія, проситъ Уэльсингэма уподобиться Геркулесу и очистить отъ нихъ Англію.—Такъ какъ почти всякая пьеса состояла тогда изъ пяти дѣйствій, то и Госсонъ раздѣлилъ свой памфлетъ на пять главъ, назвавъ ихъ дѣйствіями (actions).—Въ первомъ дѣйствіи авторъ подымаетъ старый вопросъ о безнравственности и злокачественности театральныхъ представленій, приводитъ мѣста изъ отцовъ церкви (Тертулліана), доказывающихъ, что театръ есть изобрѣте-

ніе дьявола и т. д., Лоджъ между прочимъ въ одномъ мѣстѣ сказалъ, что въ древности театральныя представленія имѣли религіозное значеніе и были посвящены богамъ. Госсонъ ловить его на словѣ. „Вы утверждаете (съ торжествомъ восклицаетъ онъ), что языческія представленія были посвящены богамъ, но какимъ богамъ? Безъ сомнѣнія языческимъ—стало быть, они исходятъ не отъ истиннаго Бога, а отъ дьявола“. По словамъ Госсона, дьяволъ, чтобъ отвлечь сердца англичанъ отъ истиннаго Бога, во первыхъ—наслалъ въ Англію много негодныхъ итальянскихъ книгъ, которыя, будучи переведены на англійскій языкъ, отравили добрые нравы англійскаго народа и во вторыхъ—завелъ театры, гдѣ даются піесы, выкроенныя по тому же нечестивому итальянскому образцу. Во второмъ дѣйствіи Госсонъ, опровергая Лоджево опредѣленіе драмы, предлагаетъ вмѣсто него свое собственное, заимствованное изъ піитики Скалигера. Здѣсь же авторъ дѣлаетъ, знакомую намъ, характеристику современной ему драмы и въ заключеніе сообщаетъ любопытный перечень источниковъ, изъ которыхъ современные драматурги заимствовали содержаніе своихъ произведеній. Въ третьемъ дѣйствіи Госсонъ осуждаетъ самый принципъ сценическаго искусства. „Ложь есть грѣхъ, и дьяволъ не даромъ называется отцомъ лжи; что же такое театральныя піесы, какъ не силошная ложь? Въ нихъ напр. мальчики играютъ женскія роли и стараются подражать женщинамъ не только въ одеждѣ, но въ голосѣ и тѣлодвиженіяхъ, между тѣмъ какъ самое переодѣванье въ женское платье запрещено Богомъ. Платье установлено Богомъ какъ знакъ отличія между полами, стало быть люди, переодѣвающиеся въ женское платье, тѣмъ самымъ нарушаютъ божескія установленія. Тоже самое нужно сказать и объ актеряхъ низкаго происхожденія, которые изображаютъ изъ себя царей, ибо они тоже нарушаютъ заповѣдь божію, выдавая себя не за то, чѣмъ они суть на самомъ дѣлѣ“. Изъ всего этого авторъ выводитъ заключеніе, что сценическое искусство есть великій грѣхъ и что какъ бы хороша и назидательна ни была

сама по себѣ театральная пѣса, ее грѣшно поставить на сцену, хотя иногда весьма полезно прочесть. Четвертое дѣйствіе есть пространнѣйшій отвѣтъ на тенденціозную пѣсу *Play of Playes*, направленную противъ его *Школы Злоупотребленій*. Возражая противъ основаній мысли неизвѣстнаго автора, объясняющаго театръ изъ присущей человѣку потребности наслажденія, Госсонъ съ своею пуританскою точкою зрѣнія доказываетъ, что театральныя представленія способны доставлять только чувственное, а не духовное наслажденіе, которое состоитъ въ помышленіи о будущей жизни, дарованной намъ кровію І. Христа.—Мы, говоритъ онъ, уподобляемся пилигримамъ, предпринимающимъ далекое странствованіе, чтобы достигнуть нашей небесной родины; вслѣдствіе этого, проходя по землѣ, мы должны очень осмотрительно пользоваться ея благами, иначе они отвлекутъ насъ отъ нашей великой цѣли. По мнѣнію Госсона, театръ именно обладаетъ способностью увлекать человѣка въ сферу чувственнаго плотскаго наслажденія, и потому стыдно посѣщать театральныя представленія, а еще стыднѣе защищать ихъ.

Наконецъ, въ пятомъ дѣйствіи Госсонъ снова возвращается къ затронутому имъ прежде вопросу о пагубномъ влияніи театральныхъ представленій на народную нравственность и въ подтвержденіе своихъ словъ подробно рассказываетъ о томъ, какъ вели себя молодые люди въ народныхъ театрахъ. „Когда я самъ, (говоритъ онъ), работалъ для театра, я имѣлъ случай насмотрѣться на ежедневно совершающіяся тамъ безстыдства и убѣдиться, что театръ есть рынокъ разврата, что въ немъ, какъ на биржѣ, вы можете за деньги достать все что только угодно.—Въ Римѣ было въ обычаѣ у легкомысленныхъ молодыхъ людей, подсѣвъ поближе къ куртизанкамъ, угощать ихъ гранатами и по окончаніи спектакля заходить къ нимъ на домъ. Почти тоже дѣлается и въ нашихъ театрахъ. У насъ прежде всего молодой человѣкъ идетъ въ партеръ (yard) и оттуда окидываетъ взоромъ всѣ галлерей. Намѣтивъ гдѣ нибудь податливую красавицу, онъ,

подобно ворону, завидѣвшему добычу, бросается туда, усаживается возлѣ нея, угощаетъ ее вмѣсто гранатъ яблоками, играетъ навѣшенными на ней бездѣлушками, говоритъ безъ умолку и по окончаніи представленія идетъ съ ней ужинать въ таверну. Откровенный развратъ нашихъ театровъ возбуждаетъ отвращеніе во всѣхъ видящихъ и слышащихъ; это ядъ для зрителей, и разсадникъ безпутства для самихъ актеровъ“. Въ заключеніе авторъ дѣлаетъ изъ всего имъ сказаннаго слѣдующій выводъ: „Театральныя представленія суть изобрѣтеніе дьявола, остатокъ язычества, корень отступничества, пища разврата—гнушайтесь ими! Равнымъ образомъ, по скольку актеры суть наставники порока, учителя легкомыслія и дѣти праздности—презирайте ихъ! Богъ милосердъ; объятія Его всегда отверзты для тѣхъ, кто приходитъ къ Нему во время, но помните, что Богъ также справедливъ; лукъ Его натянутъ, стрѣла вложена, и если вы будете упорствовать въ своемъ нечестіи, то Онъ снова не замедлитъ наслать на васъ моровую язву“.

Надѣмся, читатели не посѣтуютъ за многочисленность приведенныхъ нами выписокъ, узнавши, что намъ хотѣлось наглядно показать, сквозь какую чащу невѣжества, предразсудковъ и крайняго недоброжелательства нужно было пробиваться англійскому драматическому искусству, прежде чѣмъ оно достигло высоты своего художественнаго совершенства. Не смотря на несомнѣнное сочувствіе большинства англійскаго населенія къ театру, сочувствіе, о которомъ на всѣ лады твердятъ его заклятые враги, развитіе его далеко не было похоже на побѣдоносное шествіе къ великой цѣли, вырывавшее даже у самихъ противниковъ невольные взрывы восторга. Англійская драма, подобно бѣдной сироткѣ въ народной пѣснѣ, должна была первое время ходить подъ заборами, прежде чѣмъ ее пригласили войти въ домъ, должна была ежедневно дрожать за свое существованіе и постоянно увѣрять и общество и правительство въ своей благонамѣренности. Сочувствіе большинства не могло избавить ее отъ

нареканий, клеветъ, распускаемыхъ о ней ея врагами. Актерамъ и драматическимъ писателямъ приходилось бороться съ противниками непреклонными, неразборчивыми на средства и главное вліятельными. Эта борьба должна была причинять сильныя страданія такимъ чуткимъ натурамъ, какъ напр. Шекспиръ, который въ одномъ изъ своихъ сонетовъ даже оплакиваетъ свое отверженное званіе (outcaste state). Любопытно прослѣдить всѣ ухищренія, употреблявшіяся пуританами съ тѣмъ, чтобъ доконать ненавистное имъ учрежденіе. Появится ли въ городѣ зараза или просто случится какое нибудь несчастіе или безпорядки, какъ пуритане тотчасъ же спѣшатъ приписать ихъ театральнымъ представленіямъ и краснорѣчиво доказываютъ публикѣ и правительству, что въ этихъ несчастіяхъ нужно видѣть кару Божію за оскверненіе воскреснаго дня суетными удовольствіями. Впрочемъ нужно отдать справедливость правительству, что оно рѣдко обращало вниманіе на ихъ инсинуаціи, а тайный совѣтъ всегда отдѣлывался полумѣрами, общаніемъ строго слѣдить за безпорядками на будущее время и т. п. Въ 1563 г., по случаю появленія моровой язвы въ городѣ, лондонскій епископъ Гриндаль, приписывая это несчастіе актерамъ, профанирующимъ своими нечистыми устами слово Божіе, обратился къ Борлею съ просьбой закрыть всѣ театры на одинъ годъ, а если можно, то и навсегда, такъ какъ скопленіе народа въ театрахъ есть главная причина распространенія заразы ²⁵⁹). На это письмо Борлей отвѣчалъ, что, по его мнѣнію, неосновательно взваливать на Провидѣніе отвѣтственность за всѣ наши несчастія. Усматривая причину распространенія заразы не въ театрахъ, не въ профанаціи слова Божія, а въ густотѣ населенія, онъ сдѣлалъ распоряженіе, чтобъ въ каждой квартирѣ жило только по одному семейству ²⁶⁰). Въ 1583 г. одинъ изъ загородныхъ лондонскихъ театровъ или скорѣе цирковъ, Парисгарденъ, обрушился отъ большаго стеченія публики, собравшейся смотрѣть на медвѣжью травлю, причемъ нѣсколько человекъ было убито "

множество ранено. Какъ нарочно, несчастіе произошло въ воскресный день и это дало поводъ пуританамъ приписывать его гнѣву Божию. „13 января—писаль Борлею извѣстный противникъ театровъ, лондонскій городской судья, Флитвудъ—нарушители субботняго дня были наказаны по волѣ Божіей въ Парисгарденѣ, и пока я пишу вамъ эти слова уже вышла книга, посвященная этому же предмету“²⁶¹). Книга, о которой упоминаетъ Флитвудъ, есть брошюра Джона Фильда, подробно развивающая мысль, уже вскользь высказанную Флитвудомъ, что несчастіе въ Парисгарденѣ было актомъ гнѣва Божія за несоблюденіе воскреснаго дня.

Въ томъ же году пуритане сдѣлали новую вылазку противъ театровъ изданіемъ въ свѣтъ книги Стэбса *Анатомія Злоупотреблѣній*²⁶²), которая, подобно вышедшему позднѣе *Зеркалу Чудовищъ* (A Mirror of Monsters, London, 1587) Ренкинса, заключаая въ себѣ весьма мало данныхъ для характеристики англійскаго театра, легко можетъ быть оупущена безъ всякаго ущерба полнотѣ изложенія. Съ этихъ поръ пуританскіе громы замолкаютъ надолго, можетъ быть потому, что въ 90-хъ годахъ самому пуританизму пришлось переживать трудные дни и изнемогать подъ бременемъ жестокихъ преслѣдованій, обрушившихся на него со стороны установленной церкви. За то актеры и драматическіе писатели нѣсколько ободрились; они открыто стали на сторону правительства, писали отвѣты на памфлеты Мартина Марпрелата (Лилли, Нашъ и др.) и выводили его самого на сцену въ смѣшномъ видѣ²⁶³). Но вопросъ о нравственномъ значеніи театральныхъ представленій представлялъ слишкомъ живой интересъ, чтобъ не найти себѣ отголоска въ другихъ общественныхъ сферахъ. Прерванная полемика продолжалась въ университетскихъ кружкахъ, возбуждая къ себѣ страстное участіе въ профессорахъ и студентахъ. Въ Оксфордѣ, гдѣ пуританскія воззрѣнія были сильно распространены, образовалась цѣлая партія противниковъ театра, которая хотѣла изгнать изъ стѣнъ университета даже обычные тор-

*

жественные латинскіе спектакли. Во главѣ противниковъ сценическихъ упражненій для студентовъ стоялъ Джонъ Рэнольдсъ, директоръ коллегіи Corpus Christi, а во главѣ защитниковъ театра профессоръ коллегіи Christ-Church, Вильямъ Гагеръ, котораго историкъ Оксфордскаго университета называетъ лучшимъ драматическимъ писателемъ своего времени (the best comedian of his time). Къ Гагеру применили итальянецъ Альберикъ Gentilis ²⁶⁴), Торнтонъ и др. Столкновение между обѣими партіями произошло изъ за того, что въ 1592 г., ко дню какого-то университетскаго праздника, Гагеръ написалъ трагедію, которая и была разыграна студентами его коллегіи, при многочисленномъ стеченіи студентовъ изъ прочихъ коллегій. Боясь за нравственность своихъ питомцевъ, Рэнольдсъ письменно доказывалъ Гагеру все неприличіе и опасность его поступка; Гагеръ не замедлилъ отвѣтомъ, и такимъ образомъ между ними завязалась переписка, вошедшая потомъ цѣликомъ въ трактатъ Рэнольдса *The Overthrow of Stage-Plays*, London 1599 г., на половину состоящей изъ писемъ Гагера и опроверженій Рэнольдса. Здѣсь авторъ нѣсколько подробнѣе развиваетъ свои мысли о безнравственности сценическихъ представленій, высказанныя имъ нѣсколько лѣтъ раньше въ письмѣ къ Торнтону ²⁶⁵). Памфлетъ Рэнольдса нисколько не выше другихъ произведеній того же рода; по живости же изложенія онъ во многомъ уступаетъ Госсоновой *Школѣ Злоупотребленій*. Доказательства Рэнольдса имѣютъ чисто формальный характеръ и преимущественно основаны на извѣстномъ мѣстѣ Моисеева Второзаконія (глава XXII, 5), запрещающемъ переодеваться мужчинамъ въ женское платье и наоборотъ, причемъ авторъ въ подтвержденіе своихъ мнѣній приводитъ множество цитатъ изъ отцовъ церкви, выказывая при этомъ столько же учености, сколько узкости взгляда и казуистики. Полемика Рэнольдса съ Гагеромъ продолжалась и послѣ изданія книги Рэнольдса; въ приложеніи ко второму изданію ея, вышедшему въ 1629 г., находимъ еще два письма Гагера на ла-

тинскомъ языкѣ и отвѣты на нихъ Рэнольдса. Изъ предисловія типографщика къ читателю (The Printer to the Reader) можно заключить, что побѣда осталась на сторонѣ Рэнольдса и что, убѣжденный его доказательствами, Гагеръ увѣровалъ въ безнравственность театральныхъ представлений.

Послѣднее десятилѣтіе XVI в. и начало XVII по всей справедливости считаются самымъ цвѣтущимъ періодомъ въ исторіи англійскаго театра. Опираясь на сочувствіе большинства англійскаго общества, находя могучую поддержку въ представителяхъ власти, драматическое искусство дѣлало невѣроятнo быстрые усіянія: число театровъ возросло до 17, содержатели ихъ богатѣли, англійскіе актеры предпринимали артистическія странствованія по Европѣ и англійская сцена украсилась высоко-художественными созданіями Шекспира и его современниковъ. Въ это время полемизировать съ театрами было дѣломъ не только не популярнымъ, но даже до нѣкоторой степени рискованнымъ. Памфлетъ Ренкина, написанный въ 1593 г., лежалъ подъ спудомъ семь лѣтъ, да и то издатель его оговаривается, что рукопись попала къ нему случайно, что онъ ее печатаетъ безъ дозволенія автора, которому обнародованіе ея можетъ быть въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ даже непріятно (though it should be in some respect offensive to the author himself). Другой памфлетъ въ драматической формѣ, написанный еще при жизни Елисаветы, могъ быть изданъ только въ 1610 г. Мы разумѣемъ сатирическую моралитѣ *Histrion-Mastix* (Бичъ Актеровъ), замѣчательную развѣ только тѣмъ, что она вызвала самую обстоятельную защиту сценической профессіи въ *Апологии Актеровъ* Томаса Гейвуда, одного изъ плодovitѣйшихъ драматурговъ временъ Елисаветы и Іакова ²⁶⁶). Гейвудъ раздѣлилъ свою апологію на три части: въ первой онъ говоритъ о древности театральныхъ представлений, о томъ значеніи, которое имъ придавали великіе люди древности, напр. Аристотель, который, чтобъ воспламенить воображеніе Александра подвигами Геркулеса, велѣлъ представить передъ

нимъ раззореніе Трон. Пользуясь этимъ случаемъ, онъ очень умно раскрываетъ преимущества драматической поэзіи передъ живописью, поэзіей и искусствомъ вообще. „Поэтическое описаніе—говоритъ онъ—передаетъ только тѣнь предмета, о которомъ мы составляемъ себѣ понятіе посредствомъ слуха, но не видимъ его глазами; съ другой стороны портретъ человека, хотя и видимъ глазу, но не имѣетъ въ себѣ ни страсти, ни дѣйствія, ни оживленной мимики, которая только одна можетъ вполне удовлетворить зрителя. Но видѣть воина, не только одѣтаго въ воинскіе доспѣхи, но говорящаго и дѣйствующаго, какъ воины, видѣть Гектора, покрытаго кровью и попирающаго ногами враговъ своихъ, видѣть Помпея, идущаго въ триумфальной колесницѣ среди восторженныхъ кликовъ народа, — такое зрѣлище дѣйствительно можетъ воспитать Александра“. (An Apology for Actors. p. 21). Во второй части Гейвудъ распространяется о достоинствѣ сценической профессіи. Разсказавъ, какимъ уваженіемъ пользовались знаменитые актеры Греціи и Рима, онъ съ гордостью и сочувствіемъ вспоминаетъ о придворныхъ комикахъ Елисаветы, Тарльтонѣ и Кемпѣ, сумѣвшихъ снискать себѣ не только расположеніе королевы, но и всего народа. Третья часть трактуетъ о нравственномъ значеніи театральныхъ представленій. Здѣсь авторъ подробнѣе развиваетъ извѣстныя намъ мысли Лоджа о пользѣ театровъ и въ подтвержденіе своихъ словъ приводитъ случай, какъ въ графствѣ Норфолькѣ одна женщина, видя на сценѣ убійство мужа женой, до того была потрясена видѣннымъ, что тутъ же со слезами созналась публично, что семь лѣтъ тому назадъ она отравила своего мужа, но что только въ эту минуту почувствовала раскаяніе въ своемъ поступкѣ; вслѣдствіе этого признанія убійца была схвачена и осуждена. Только тридцать лѣтъ съ небольшимъ отдѣляютъ *Апологию Актеровъ* Гейвуда отъ *Защиты Театральныхъ Представленій* Лоджа, а между тѣмъ въ самомъ тонѣ этихъ произведеній замѣтна глубокая разница. Лоджъ, очевидно, не былъ увѣренъ въ торжествѣ

дѣла, которое онъ взялся защищать; оттого онъ говоритъ робко, уклончиво, самъ становится на точку зрѣнія своихъ противниковъ, соглашается съ Госсомомъ въ томъ, что театральныя произведенія по воскреснымъ днямъ дѣйствительно неумѣстны и т. д. Совершенно другое впечатлѣніе производитъ *Апология Актеровъ* Гейвуда. Гейвуду, жившему въ пору самаго расцвѣта англійскаго драматическаго искусства, не для чего было прибѣгать къ подобнымъ уловкамъ. Всѣ шансы выигрыша и безъ того были на его сторонѣ. Озадаченные небывалымъ покровительствомъ, которое оказывалъ Іаковъ актерамъ, пуритане, скрѣпя сердце, принуждены были молчать, а актеры перешли въ наступленіе. Въ предисловіи къ книгѣ Гейвуда помѣщено нѣсколько стихотвореній, подписанныхъ извѣстными именами, и исполненныхъ нападокъ противъ пуританскаго лицемерія. Самый тонъ книги Гейвуда рѣзко отличается отъ нѣсколько подобострастнаго тона Лоджа. Всякое слово его дышетъ сознаніемъ собственного достоинства и услугъ, оказанныхъ театромъ странѣ. Если Гейвудъ распространяется о нравственномъ значеніи театральныя представленій, то онъ это дѣлаетъ не съ полемической цѣлью, а потому, что дѣйствительно самъ былъ убѣжденъ въ высокомъ значеніи театра. Съ какимъ торжествомъ онъ, напримѣръ, говоритъ, что ни въ одной странѣ сословіе актеровъ не пользуется такимъ уваженіемъ, какъ въ Англіи (р. 61). Въ другомъ мѣстѣ, съ чувствомъ нескрываемой гордости, онъ сообщаетъ, что англійскіе актеры ангажируются къ иностраннымъ дворамъ: „датскій король, говоритъ онъ, имѣлъ у себя труппу англійскихъ актеровъ, рекомендованныхъ ему графомъ Лейстеромъ, а герцогъ Брауншвейгскій и ландграфъ Гессенскій и до сихъ поръ содержатъ при своихъ дворахъ нѣсколько человѣкъ изъ нашей братіи“ (ibid). Если въ чемъ и можно упрекнуть Гейвуда, такъ это въ томъ, что онъ, еще болѣе желая привлечь на свою сторону короля, помѣшаннаго на божественномъ правѣ королевской власти, не усумнился прибѣгнуть къ явной лжи

и приписалъ англійской драмѣ такіа задачи, которыхъ она никогда не имѣла въ виду, но которыя должны были сильно поднять ея значеніе въ глазахъ Іакова I. Не приводя примѣровъ въ подтвержденіе своей мысли, авторъ голословно утверждаетъ, что театръ заслуживаетъ особаго покровительства монарховъ, потому что учить подданныхъ повиноваться своимъ государямъ, показываетъ народу бесполезность возмущеній и всѣ выгоды тихой и покойной жизни (*ibid.* p. 53). Должно полагать, что простоватый, но ревнивый къ своимъ правамъ, король остался весьма доволенъ такими задачами искусства, покровительство которому становилось для него съ этихъ поръ въ нѣкоторомъ родѣ обязательнымъ.

Три года спустя появилось въ свѣтъ обстоятельное и ученое возраженіе на книгу Гейвуда ²⁶⁷), не заслуживающее впрочемъ подробнаго разбора, такъ какъ въ немъ содержится весьма мало свѣдѣній о состояніи англійскаго театра и объ отношеніяхъ его къ современному обществу. Единственный интересный фактъ во всей книгѣ—это выдержка изъ одной проповѣди, слышанной авторомъ въ 1610, въ Бристолѣ и могущая дать намъ понятіе о тѣхъ ухищреніяхъ, къ которымъ прибѣгало духовенство, чтобъ запугать суевѣрную массу и отвлечь ее отъ посѣщенія театровъ. „Въ первые вѣка христіанства—разсказывалъ проповѣдникъ—одна христіанка отправилась въ театръ посмотрѣть какую-то новую пьесу. Она вошла туда въ добромъ здоровьи, но возвратилась домой, одержимая злымъ духомъ. На вопросъ сострадательныхъ сосѣдей, какимъ образомъ онъ могъ вселиться въ тѣло христіанки, злой духъ отвѣчалъ, что онъ имѣлъ на это полное право, такъ какъ засталъ ее въ своемъ собственномъ домѣ.“ И это далеко не единственный примѣръ пуританскихъ ухищреній. Въ Лондонѣ, священникъ церкви св. Маріи, Соттонъ, объявилъ публично съ кафедры, что актеры не заслуживаютъ быть допущенными къ общенію съ Христомъ посредствомъ таинствъ и что въ будущей жизни ихъ ждетъ вѣчное осужденіе. По этому поводу извѣстный актеръ Натаніэль Фильдъ, пре-



проводилъ пастору-фанатику краснорѣчивый протестъ ²⁶⁸). Мы считаемъ не лишнимъ познакомить читателей съ содержаніемъ этого любопытнаго документа, такъ какъ онъ, представляя собой лучшую защиту актерской профессіи служить вмѣстѣ съ тѣмъ показателемъ той высоты умственнаго развитія; на которой тогда стояли представители сценическаго искусства. „Мнѣ бы хотѣлось дать вамъ понять (писалъ Фильдъ), почему ваша послѣдняя проповѣдь, въ связи съ проклятiями, направленными противъ ремесла, которымъ, по милости Божіей, я занимаюсь, не можетъ остаться безъ отвѣта. Духъ мой возмущенъ; огонь загорѣлся въ груди—я долженъ говорить. Въ послѣдній разъ вы публично, съ кафедры, чуть-ли даже не указывая пальцемъ на меня и на нѣкоторыхъ изъ моихъ товарищей, предали всѣхъ актеровъ проклятiю, какъ бы желая отъправить насъ живыми въ адъ въ присутствіи многихъ свидѣтелей. Позвольте же вамъ напомнить, что не такъ Христосъ спасалъ заблудшую овцу; онъ ее не проклиналъ и не осуждалъ, но бережно принесъ ее на илечахъ въ домъ свой. Вы такъ безжалостно вонзили орудіе вашей рѣчи въ мое наболѣвшее сердце, что совѣсть моя не успокоится до тѣхъ поръ, пока я не обнаружу всю безсердечность вашего поступка съ прихожанами, средствами которыхъ вы существуете. Получая деньги, вы въ тоже время презираете людей, которые вамъ даютъ ихъ и пути, которыми они добываются, уподобляясь тѣмъ неблагодарнымъ, которые, освѣжившись виноградомъ, ломаютъ потомъ его вѣтви.“ Переноси затѣмъ вопросъ на почву богословскую, Фильдъ доказываетъ, что актеры уже потому не могутъ быть осуждены, что кровь І. Христа испустила весь родъ человѣческій. „Или можетъ вы думаете, что наше сословіе подлежитъ осужденію въ силу того, что во время патріарховъ, судей и пророковъ, совершенно не было актеровъ? Но вѣдь было же время, когда не только что актеровъ, но и кузнецовъ не было въ Израилѣ, однако же кузнецовъ не ждетъ подобная намъ жестокая участь. Или можетъ быть вы основываете свое мнѣніе на рассказанномъ

вами случаѣ о той женщинѣ, которая пошла въ театрѣ и воротилась оттуда, одержимая бѣсомъ. Въмѣсто всякаго отвѣта, я позволяю себѣ обратиться къ вамъ съ слѣдующимъ вопросомъ: что же случилось съ остальной публикой? въ нее тоже вселился бѣсъ, или за всѣхъ поплатилась одна женщина? Не знаю, какъ ваша, а моя религія, сэръ, запрещаетъ мнѣ слушаться дьявола и вѣрить его словамъ, а тѣмъ болѣе, опираясь на его свидѣтельство, предрекать вѣчную гибель членамъ христовой церкви. Избави меня Богъ отъ такихъ доказательствъ и отъ такого нечестиваго воображенія! Или можетъ быть вы серьезно убѣждены, что самъ Духъ Св. написалъ своимъ божественнымъ перстомъ на лбу этой глупой женщины: ты была въ театрѣ и за то одержима бѣсомъ! Если бы это было на самомъ дѣлѣ такъ, то я, подобно Іереміи, пролилъ бы рѣки слезъ, чтобъ смыть съ себя позорное клеймо актерства, но, благодаря Бога, никакіе случаи, основанные на свидѣтельствѣ дьявола, не заставляютъ меня стыдиться моей профессіи.“ Справедливость требуетъ замѣтить, что число священниковъ, подобныхъ Соттону и неизвѣстному бристолюскому проповѣднику, было сравнительно не велико, что ихъ неразумная ревность едва-ли даже одобрялась высшимъ духовенствомъ, которое не болѣе какъ тридцать лѣтъ назадъ было вѣрнѣйшимъ союзникомъ пуританъ въ борьбѣ ихъ съ театрами. Мы имѣемъ положительныя свидѣтельства, что въ царствованіе Іакова I нѣкоторые епископы до того увлеклись артистическимъ духомъ вѣка, что завели своихъ собственныхъ актеровъ, игравшихъ у нихъ на дому, такъ какъ епископскій санъ мѣшалъ имъ посѣщать публичные театры ²⁶⁹).

Многолѣтняя полемика пуританъ съ актерами составляла видную, хотя далеко не самую важную сторону пуританской агитаціи противъ театральныя представленія. Центръ тяжести этой агитаціи лежалъ не въ литературной борьбѣ, но въ дѣятельности лондонскаго городского совѣта, который систематически тѣснилъ актеровъ и всѣми силами старался

вооружить противъ нихъ высшее правительство, выставляя театральныя представленія главной причиной распространенія моровой язвы и всѣхъ уличныхъ беспорядковъ. Мы видѣли, что вытѣсненные имъ за городскую черту актеры купили землю, принадлежавшую упраздненному доминиканскому монастырю, и въ 1576 г. построили тамъ первый постоянный театръ.

Въ 1580 г. лондонскій городской совѣтъ изъявилъ желаніе распространить свою юрисдикцію на эту землю. Возникшее по этому поводу дѣло было передано на разсмотрѣніе двухъ главныхъ судей, но внезапно прекращено распоряженіемъ тайнаго совѣта, велѣвшаго оставить все по старому (*in statu quo prius*) и запретившаго лорду-мэру на будущее время вмѣшиваться въ дѣла, выходящія за предѣлы его юрисдикціи ²⁷⁰). Такимъ распоряженіемъ была на время ограждена самостоятельность театральныхъ представленій; но пуритане этимъ не успокоились и не смотря на явное покровительство, оказанное актерамъ, черезъ городской совѣтъ продолжали по прежнему докучать правительству своими нескончаемыми жалобами на театры. Въ архивѣ лондонскаго Сити до сихъ поръ хранится большая переписка между городскимъ совѣтомъ и тайнымъ совѣтомъ королевы, изданіе которой прольетъ много свѣта на внутреннюю исторію англійскаго театра ²⁷¹). Но изъ немногаго до сихъ поръ изданнаго видно, что какъ ни старались пуритане вооружить правительство противъ театровъ, всѣ ихъ усилія были напрасны. Въ пререканіяхъ, зачастую возникавшихъ между лондонскимъ городскимъ совѣтомъ и актерами, лорды верховнаго совѣта почти всегда держали сторону актеровъ и не разъ предписывали городскому совѣту оставить ихъ въ покоѣ ²⁷²). Это послѣднее обстоятельство возбуждало горькія сѣтованія пуританъ. Въ 1581 г. извѣстный пуританскій проповѣдникъ, Джонъ Фильдъ, благодаря Лейстера за свое освобожденіе изъ тюрьмы, убѣдительно проситъ его перестать покровительствовать актерамъ, „какъ это въ недавно дѣлали къ великому огорченію всѣхъ благочести-

выхъ людей“²⁷³). Еще рѣшительнѣе Борлея, Лейстера, Уэльсингема и другихъ членовъ тайнаго совѣта, оказывала поддержку актерамъ сама королева. Въ 1583 г., по представленію Уэльсингема, она поручила Master'y of the Revels выбрать изъ всѣхъ игравшихъ въ Лондонѣ труппѣ, двѣнадцать лучшихъ актеровъ, и назначивъ имъ постоянное содержаніе, назвать ихъ актерами королевы (The Queen's Players). Этотъ торжественный знакъ королевскаго расположенія къ театру едва ли могъ быть по сердцу пуританамъ тѣмъ болѣе, что въ числѣ избранныхъ находился извѣстный Тарльтонъ, который въ одномъ дошедшемъ до насъ джигѣ жестоко оскорбилъ лорда мэра и альдерменовъ, назвавши ихъ длинноухой семьею дураковъ. Пуритане особенно возставали противъ обычая актеровъ набирать себѣ въ ученики мальчиковъ и съ малолѣтства готовить ихъ къ сценическому искусству. Какъ бы на зло имъ, королева въ 1585 г. дала патентъ директору пѣвческой капеллы при церкви Св. Павла, Томасу Джайльсу, въ силу котораго онъ могъ набирать по всей Англіи мальчиковъ съ тѣмъ чтобъ обучать ихъ музыкѣ, пѣнію и драматическому искусству. Когда лондонскіе актеры играли въ 1599 г. въ Эдинбургѣ, Іаковъ I, бывшій тогда шотландскимъ королемъ, не далъ ихъ въ обиду пуританамъ и всачески покровительствовалъ имъ. Вступивши на англійскій престолъ (1603 г.), онъ тотчасъ же принялъ въ свою службу труппу актеровъ, во главѣ которой стояли Лоренсъ Флетчеръ и Вильямъ Шекспиръ, часто заставлялъ ихъ играть во дворцѣ и вообще оказывалъ имъ матеріальную и нравственную поддержку. Сводя въ одно цѣлое приведенные нами разрозненные факты, мы считаемъ себя въ правѣ сказать, что въ борьбѣ своей съ пуританами, англійская драма находила поддержку въ представителяхъ власти и что этой могучей поддержкѣ она въ значительной степени обязана своимъ быстрымъ развитіемъ.

Но охраняя англійскую драму отъ нападеній пуританъ и лондонскаго городского совѣта, правительство бдительно

слѣдило за ея направлениемъ. Лицо, которому поручено было королевой наблюдение за театральными представленіями (Master of the Revels) было снабжено на этотъ счетъ почти безграничными правами ²⁷⁴). Всякая пьеса, имѣющая быть представленною публично, подвергалась его предварительному разсмотрѣнію. Особенно строго цензуровались пьесы, предназначеншіяся для придворныхъ спектаклей ²⁷⁵). Случаи представленія въ театрахъ неразрѣшенныхъ цензурой пьесъ были рѣдки и преслѣдовались съ неуклонной строгостью. Въ этихъ случаяхъ Master of the Revels обыкновенно закрывалъ театръ, уничтожалъ пьесу, и автора ея безъ всякаго суда отправлялъ въ тюрьму. Такъ напр. мы знаемъ, что въ 1597 г. театръ, на которомъ игралась сатирическая пьеса Томаса Наша *The Isle of Dogs*, былъ временно закрытъ, пьеса уничтожена, а самъ Томасъ Нашъ заключенъ въ Флитъ ²⁷⁶). Разрѣшеніе Master'a of the Revels было необходимо для изданія театральной пьесы въ свѣтъ и притомъ для каждаго новаго ея изданія. Многія изъ шекспировскихъ пьесъ носятъ на себѣ слѣды цензорскихъ помятокъ. Въ первомъ изданіи Ричарда II недостаетъ знаменитой сцены отреченія Ричарда передъ парламентомъ, которая показалась цензору слишкомъ соблазнительной для королевской власти. Въ одномъ изъ изданій Гамлета вычеркнута насмѣшка Гамлета надъ склонностью датчанъ къ пьянству, потому что въ это время гостилъ въ Англіи датскій король, который своимъ поведеніемъ подтверждалъ высказанное мнѣніе о датчанахъ. Все сколько-нибудь задѣвавшее церковь или правительство было безжалостно исключаемо, и педантизмъ цензуры доходилъ въ этихъ случаяхъ до такихъ мелочей, что напр. при Іаковѣ I изъ англійскихъ комедій систематически вычеркивались самыя невинныя выходки противъ шотландцевъ ²⁷⁷). Казалось бы, что при такой безконтрольной власти, предоставленной Master'у of the Revels, при такой мелочной придирчивости цензуры, драматическое искусство должно было быть сильно стѣснено въ своемъ развитіи и даже осуждено на самую постную

благонамѣренность, но въ дѣйствительности было далеко не такъ. Дѣло въ томъ, что отданная *юридически* въ рабство Master'y of the Revels, англійская драма *фактически* была свободна, потому что общественное мнѣніе поддерживало смѣлыхъ авторовъ и антрепренеровъ, да и само правительство не особенно поощряло усердіе театральной цензуры; по крайней мѣрѣ мы знаемъ не мало случаевъ, когда строгія мѣры, предпринятія Master'омъ of the Revels противъ того или другаго театра за нарушеніе цензурныхъ правилъ, были отмѣняемы тайнымъ совѣтомъ, въ которомъ засѣдали исконные покровители театровъ Лейстеръ и Борлей. Опираясь на сочувствіе большинства лондонскаго населенія и могущественной аристократіи, англійская драма XVI в. смѣло касалась такихъ предметовъ, передъ которыми современные континентальные драматурги, могли ощущать только, „и уваженіе и робость“. Мѣткій огонь ея сатиры поражалъ церковь, пуританъ, правительственные органы, не останавливаясь даже передъ священной особой королевы. Въ одной импровизированной пьесѣ, игранный въ присутствіи Елисаветы и всего двора, знаменитый комикъ, Тарльтонъ, указывая на сэра Вальтера Рэлей, сказалъ: „смотрите, вѣдь, малый-то не дуракъ—онъ командуетъ королевой.“ (See, the knave commands the Queen). При этихъ словахъ королева нахмурила брови, но Тарльтонъ, нисколько не смутившись, продолжалъ: „да, власть его дѣйствительно чрезмѣрна и невыносима“²⁷⁸). Мы приведемъ примѣръ еще болѣе знаменательный. Задумавъ свергнуть Елисавету съ престола, Эссексъ и его сообщники, чтобъ подготовить умы народа къ предстоящему перевороту, наняли труппу актеровъ и велѣли имъ играть на всѣхъ перекресткахъ пьесу Ричардъ II, пропитанную самыми крайними революціонными тенденціями. Намеки этой пьесы, которую, впрочемъ, ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ смѣшивать съ Ричардомъ II Шекспира, были такъ прозрачны, что зрители непременно должны были узнать королеву въ образѣ низложеннаго монарха. „Развѣ вы не знаете, что

Ричардъ II—это я," говорила годъ спустя Елисавета знаменитому юристу Ломбарду, поднесшему ей свой переводъ Пайдектовъ; „и представьте себѣ, продолжала она, эта трагедія была играна по крайней мѣрѣ 40 разъ на улицахъ и въ домахъ“ ²⁷⁹). Въ августѣ 1600 г. совершилось въ Эдинбургѣ трагическое происшествіе. Графъ Гоури и его братъ Александръ были умерщвлены въ своемъ собственномъ домѣ по приказанію короля. Ихъ обвиняли въ составленіи заговора на жизнь короля, но народная молва приписывала это убійство мести Іакова, узнаваго о связи своей жены съ братомъ графа Гоури. — И чтоже? Не прошло нѣсколькихъ мѣсяцевъ, какъ эта потрясающая трагедія дѣйствительной жизни была перенесена на сцену блакфрайрскаго театра со всѣми своими кровавыми подробностями, и была играна не разъ передъ многочисленной публикой, прежде чѣмъ Master of the Revels догадался запретить ее. Видно, никакія репрессивныя мѣры не могли отучить англійскую драму отъ ея смѣлыхъ выходовъ, находившихъ свое оправданіе въ самомъ строѣ жизни, въ привычкѣ гласнаго обсужденія общественныхъ дѣлъ и въ порывистомъ духѣ эпохи. При Елисаветѣ и Іаковѣ не рѣдко слышались жалобы на распущенность и дерзость англійской сцены, позволявшей себѣ касаться такихъ вопросовъ и авторитетовъ, которые въ глазахъ многихъ стояли выше сатиры и осмѣянія. „Наши актеры—пишетъ одинъ современникъ—готовы перенести на свои подмостки всю настоящую жизнь, не щадя ни короля, ни государства, ни религіи, и дѣлаютъ это съ такой свободой и безстыдствомъ, что даже становится страшно слушать ихъ“ ²⁸⁰).

Познакомивъ читателей въ общихъ чертахъ съ внѣшними условіями, при которыхъ развивалась англійская драма, указавъ въ самой жизни на элементы, способствовавшіе ея развитію или задерживавшіе его, мы считаемъ теперь возможнымъ возобновить прерванную нить нашего изложенія и приступить къ обзорѣ самихъ памятниковъ, служащихъ посредствующимъ звеномъ между придворными комедіями Лилли и народными драмами Шекспира.

ГЛАВА IV.

Марло.

Состояніе народной сцены передъ появленіемъ Марло. — Свѣдѣнія объ его жизни и отзывы о немъ современниковъ. — Характеристика главнѣйшихъ произведеній Марло: Тамерланъ. — Фаустъ. — Сравненіе Фауста Марло съ Фаустомъ Гёте. — Мальтійскій Жидъ. — Эдуардъ II. сопоставленный съ Эдуардомъ I Шюа и драматическими хрониками Шекспира. — Значеніе Марло въ исторіи англійской драмы.

Изъ приведенныхъ нами во второй главѣ отзывовъ Уэстона, Сиднея и Госсона читатели могли себѣ составить нѣкоторое понятіе о томъ хаотическомъ состояніи, въ которомъ находилась народная сцена въ семидесятыхъ годахъ XVI столѣтія. Если исключить изъ этихъ отзывовъ то, что явно внушено ложно-классической и пуританской тенденціями, то картина англійской драмы, начертанная двумя классиками и однимъ пуританиномъ, будетъ въ общихъ чертахъ довольно вѣрна и легко можетъ быть подтверждена ~~не~~ многими уцѣлѣвшими отъ этой эпохи памятниками. Дѣйствительно, порицатели были правы, утверждая что англійская драма страдаетъ эпическою растянутостью дѣйствія, что ей недостаетъ художественнаго плана и внутренняго единства, что клоуны

статьи и не кстатьи нарушаютъ ходъ дѣйствія своими импровизированными шутками и т. д.; но они были не правы, во первыхъ въ томъ, что изъ за этихъ недостатковъ не усмотрѣли ея несомнѣнныхъ достоинствъ, и во вторыхъ, что прописали ей слишкомъ сильную дозу формальнаго псевдоклассицизма, который шелъ въ разрѣзъ съ ея исконными традиціями. Въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ англійская драма начинаетъ мало по малу освобождаться отъ недостатковъ, замѣченныхъ въ ней классиками, не утрачивая ничего изъ своихъ прежнихъ достоинствъ, хотя обновленіе ея идетъ вовсе не съ той стороны, откуда они его ожидали. Уже въ произведеніяхъ Лилли мы замѣчаемъ попытку сообщить драмѣ внутреннее единство, стягивая всѣ нити дѣйствія къ одному центральному событію или характеру (Александръ и Кампаспа), но Лилли главнымъ образомъ имѣлъ въ виду придворную, а не народную аудиторію; притомъ же его аффектированный, изысканный мозаическій стиль, полный миеологическихъ намековъ и искусно подобранной игры словъ, былъ сильнымъ препятствіемъ къ переходу его произведеній на народную сцену; за его произведеніями навсегда упрочилось названіе придворныхъ пьесъ (courtly plays)—знакъ, что онѣ никогда не были популярны. Починъ художественнаго обновленія англійской народной драмы составляетъ неоспоримую заслугу человѣка, именемъ котораго мы озаглавили настоящую главу.

Кристоферъ Марло — истинный сынъ народа — увидѣлъ свѣтъ въ бѣдной семьѣ кэнтербэрійскаго башмачника въ февралѣ мѣсяцѣ ~~1564~~¹⁵⁶⁴ г., и въ томъ же году, ровно два мѣсяца спустя, родился Вильямъ Шекспиръ. Любители мистическихъ сближеній могутъ увидѣть нѣчто болѣе обыкновенной случайности въ томъ обстоятельствѣ, что два величайшіе драматурга Англии, изъ которыхъ одинъ указалъ англійской драмѣ истинную дорогу, а другой довелъ ее по ней до неслыханной дотолѣ художественной высоты, увидѣли свѣтъ почти въ одно и тоже время, — и можетъ быть захотятъ продол-

жить это сближеніе черезъ всю жизнь обоимъ поэтовъ. Но мы заранѣе спѣшимъ предупредить, что попытки ихъ будутъ совершенно напрасны, такъ какъ нѣтъ двухъ судебъ болѣе несходныхъ, какъ судьба Шекспира и Марло. Одному изъ нихъ суждено было достигнуть при жизни обезпеченнаго положенія, величія и славы, а послѣ смерти сдѣлаться кумиромъ всего человѣчества; другой—всю жизнь боролся съ бѣдностью, погибъ насильственной смертью въ самомъ разгарѣ дѣятельности, едва достигши двадцатидевятилѣтняго возраста и имя его только недавно сдѣлалось извѣстно любителямъ литературы. Ненависть враговъ не давала ему покоя даже въ могилѣ; послѣ своей смерти онъ сдѣлался жертвой самой беззащитной клеветы, пущенной съ цѣлю очернить его память. Получивъ первоначальное образованіе въ городской школѣ въ Кэнтербэри, Марло, шестнадцати лѣтъ, поступилъ въ число студентовъ кембриджскаго университета. На университетской скамьѣ онъ завязалъ дружескія связи съ Робертомъ Гриномъ и Томасомъ Нешемъ, — лицами игравшими впоследствии важную роль въ его жизни. Действительно предполагать, что Марло воспитывался въ Кембриджѣ насчетъ какого нибудь богатаго родственника или покровителя, ибо его отецъ едва-ли былъ въ состояніи ежегодно платить за него значительную сумму. Предположеніе это мы находимъ весьма вѣроятнымъ, такъ какъ въ то время университетское образованіе въ Англіи стоило сравнительно дороже, чѣмъ теперь. Какъ бы то ни было, но окончивъ курсъ наукъ съ степенью бакалавра, (1583 г.) Марло отправился въ столицу искать себѣ счастья. Есть извѣстіе, что въ этомъ періодѣ своей жизни онъ поступилъ на сцену, но по несчастію сломалъ ногу, и долженъ былъ навсегда отказаться отъ сценической карьеры ²⁸¹).

За то съ тѣмъ большимъ рвеніемъ онъ сталъ трудиться для театра въ качествѣ драматурга. Первая пьеса, снискавшая ему громкую извѣстность, была трагедія *Тамерланъ*, поставленная на сцену около 1586 г., когда ея автору было не болѣе двадцати двухъ лѣтъ.—Громадный успѣхъ Марло,

какъ драматурга, возбудилъ сильную зависть его университетскихъ товарищей. Нипа и Грина, которые не замедлили зло посмѣяться надъ напыщенной дикціей и бѣлыми стихами Тамерлана.²⁸²⁾ Что касается до самого Марло, то, повидимому, онъ не придавалъ большаго значенія такъ легко прибрѣтеннымъ лаврамъ, и въ слѣдующемъ году мы его видимъ въ Кембриджѣ, куда онъ отправился, чтобъ прибрѣсть высшую ученую степень магистра искусствъ (Master of Arts). Только по возвращеніи изъ Кембриджа, Марло, не бросая своихъ прежнихъ классическихъ занятій, становится присяжнымъ писателемъ для сцены. Съ этихъ поръ съ изумительной быстротой слѣдуютъ одна за другой его драмы: *Тамерланъ* (вторая часть), *Фаустъ*, *Мальтійскій жидъ*, *Парижскія Убійства* и *Эдуардъ II*.—Работая для театра, Марло невольно долженъ былъ столкнуться съ своими товарищами по профессіи,—Гриномъ, Пилемъ, Нашемъ, Лоджемъ и др., которые поселились въ Лондонѣ до него и составили первый кружокъ драматурговъ. Членовъ этого кружка связывала вмѣстѣ общность интересовъ, любовь къ искусству и одинаковость вкусовъ и убѣжденій. Все это были молодые и талантливые люди, объявившіе войну старому міру съ его официальной религіей и обрядной нравственностью и зарабатывавшіе себѣ хлѣбъ литературнымъ трудомъ; а такъ какъ литературный трудъ былъ въ то время поставленъ въ условія крайне неблагопріятныя, то имъ нерѣдко приходилось голодать. Одинъ изъ членовъ этого кружка, талантливый Томасъ Нипъ, горько жалуется, что литератору зачастую приходится умирать съ голоду, тогда какъ мастера и ремесленники наживаются себѣ дома и капиталы. „Тщетно—говоритъ онъ—я ложился поздно и вставалъ рано, велъ диспутъ съ холодомъ и бесѣдовалъ съ нуждой; всѣ мои труды пропали даромъ: моя незатѣйливая народная муза находилась въ презрѣніи; трудъ мой былъ не оцененъ или вознагражденъ мало, и я самъ, въ цвѣтъ моего остроумія, былъ осужденъ на бѣдность. Тогда, въ порывѣ негодованія, я обвинялъ судьбу, бранилъ

*

покровителей, грызъ перо, рвалъ бумагу, словомъ поступалъ, какъ сумасшедшій. Я перебралъ въ своемъ умѣ тысячу способовъ выйти изъ этого досаднаго положенія, но всѣ мои размышленія привели меня къ отчаянному убѣжденію, что свѣтъ безжалостенъ и что я заранѣе осужденъ быть несчастнымъ" ²⁸³). Впрочемъ, будемъ справедливы: тогдашніе литераторы были люди не такого сорта, чтобъ чтонибудь сбережъ на черный день, и даже при самыхъ благопріятныхъ обстоятельствахъ переходъ отъ роскоши и довольства къ нищетѣ былъ у нихъ явленіемъ весьма обыкновеннымъ. Получивъ деньги за какойнибудь памфлетъ или пьесу, они спустили все въ одинъ день и снова начинали поститься, выжидая слѣдующей полочки. Въ обществѣ такихъ веселыхъ товарищей Марло проводилъ свои лондонскіе досуги. Какъ натура страстная, онъ жадно прильнулъ къ мутному кубку наслажденій, который ему предлагала жизнь тогдашняго лондонскаго полусвѣта, и на себѣ испыталъ всѣ рѣзкіе повороты колеса фортуны ²⁸⁴). Мы охотно вѣримъ, что на пирушкахъ и оргіяхъ, которыми молодые люди праздновали свои успѣхи на поприщѣ драматургіи, не было недостатка въ смѣлыхъ рѣчахъ и самыхъ крайнихъ мнѣніяхъ. Когда нервы напряжены и вино шумитъ въ головѣ, каждый изъ собесѣдниковъ хочетъ превзойти другаго смѣлостью своихъ гипотезъ и радикализмомъ своихъ отрицаній. Особенно далеко заходилъ въ своихъ отрицаніяхъ Марло, утверждавшій, что религія есть дѣло политики, что основа человѣческихъ дѣйствій есть личная выгода и т. п. Въ 1592 году, разрушительныя теоріи Марло, долгое время остававшіяся въ круту товарищей, неожиданно получили широкую огласку. Послѣ одной изъ попоекъ, на которой было не въ мѣру выпито рейнскаго вина, Гринъ опасно заболѣлъ. Чувствуя приближеніе смерти, онъ обратился къ своимъ товарищамъ по профессіи съ увѣщаніемъ бросить разгульный образъ жизни, оставить драматическое искусство и употребить свои таланты на чтонибудь болѣе достойное человѣка. Марло кромѣ

того онъ заклиналъ отказаться отъ пагубнаго атензма и обратиться къ Богу ²⁸⁵). Хотя никто изъ драматурговъ не былъ названъ по имени, но намеки были такъ прозрачны, что скоро весь Лондонъ зналъ, кого имѣлъ въ виду авторъ. Должно полагать, что вслѣдствіе заявленій Грина за Марло былъ учрежденъ секретный надзоръ, потому что уже въ началѣ слѣдующаго года въ верховный совѣтъ королевы былъ присланъ доносъ, подписанный именемъ какого-то Ричарда Бэма, въ которомъ подробно излагались всѣ преступныя мнѣнія Марло ²⁸⁶). Разумѣется, если бы донощикъ могъ подтвердить, какъ онъ и общалъ, справедливость своихъ обвиненій показаніями свидѣтелей, то Марло неминуемо постигла бы участь его учителя, Кэтта, сожженнаго въ 1589 году въ Норричѣ за свои нечестивыя мнѣнія объ І. Христѣ ²⁸⁷). Но прежде чѣмъ началось слѣдствіе по этому дѣлу, Марло уже не было въ живыхъ. Блистательная драматическая карьера его была прервана насильственнымъ и трагическимъ образомъ. Въ бытность свою въ Депфордѣ, маленькомъ городѣ на Темзѣ, расположенномъ въ нѣсколькихъ миляхъ отъ Лондона, онъ былъ приглашенъ своимъ знакомымъ Фрэнсисомъ Арчеромъ на ужинъ. За ужиномъ, вѣроятно подъ вліяніемъ неумѣренныхъ возліяній, у нихъ вышла ссора ²⁸⁸), во время которой вспыльчивый Марло выхватилъ кинжалъ и бросился на своего хозяина, но послѣдній отразилъ ударъ и, схвативъ Марло за руку, направилъ его кинжалъ въ его же собственный глазъ. Несчастный поэтъ упалъ навзничъ и, не смотря на тотчасъ же поданную медицинскую помощь, умеръ черезъ нѣсколько часовъ въ страшныхъ страданіяхъ ²⁸⁹).

При извѣстіи о трагической кончинѣ Марло пуритане не могли скрыть своей радости. Въ ней, какъ и въ смерти Грина ²⁹⁰), они видѣли актъ божескаго правосудія, покаравшій ихъ безбожную дѣятельность. Пуританскій священникъ Томасъ Бэрдъ въ своемъ *Theatre of God's Judgements* (L. 1597), приводя нѣсколько примѣровъ наказанія хулителей слова Божія, говоритъ о Марло слѣдующее: „никому изъ

предшествовавшихъ не уступалъ въ атеизмъ и нечестіи и понесъ одинаковую съ ними кару нашъ соотечественникъ, недавно умершій, Марло, человѣкъ ученый, воспитанникъ кембриджскаго университета, занимавшійся впрочемъ сочиненіемъ драматическихъ произведеній и непристойныхъ стиховъ. Этотъ человѣкъ, давшій слишкомъ много воли своему уму и совершенно распустившій удила своихъ страстей, скоро дошелъ до такого неистовства, что отрицалъ Бога и его Сына, І. Христа и не только богохульствовалъ на словахъ противъ Св. Троицы, но даже, по весьма достовѣрнымъ свѣденіямъ, писалъ объ этомъ предметѣ цѣлыя книги ²⁹¹⁾, въ которыхъ доказывалъ, что Спаситель былъ обманщикъ, а Моисей фокусникъ и колдунъ, что библія есть собраніе пустыхъ и нелѣпныхъ сказокъ, а религія—изобрѣтеніе политиковъ. Но смотрите, какой крюкъ Господь вонзилъ въ ноздри этого лаявшаго пса! (Слѣдуетъ извѣстный намъ рассказъ о смерти Марло отъ своего собственнаго кинжала). Въ смерти его правосудіе Божіе проявилось самымъ очевиднѣйшимъ образомъ въ томъ, что рука, которою онъ писалъ свои богохульные сочиненія, сама пронзила мозгъ, задумавшій ихъ!"

На основаніи дошедшихъ до насъ скудныхъ извѣстій, трудно съ перваго разу составить себѣ опредѣленное понятіе о личности Марло. Съ одной стороны клика пуританъ и піэтистовъ старалась изобразить его какимъ-то исчадіемъ ада, чудовищемъ порока и нечестія; съ другой стороны друзья не рѣшались защищать его, боясь, чтобы ихъ не обвинили въ сочувствіи къ его преступнымъ мнѣніямъ. — ²⁹²⁾ Оставляя въ сторонѣ отзывы враговъ, внушенные фанатизмомъ и ненавистью, мы думаемъ, что даже показанія его стараго друга, Роберта Грина, должно принимать съ крайней осторожностью. Не нужно забывать, что Гринъ писалъ свои признанія на смертномъ одрѣ, въ страшныя минуты душевной агоніи, когда, вспугнутая близостью смерти, совѣсть представляла ему всю его прошедшую жизнь какимъ-то сплошнымъ позорнымъ дѣяніемъ. Въ эти минуты человѣкъ не об-

ладаетъ яснымъ сознаніемъ, необходимымъ для связнаго и послѣдовательнаго разсказа; въ порывѣ благочестиваго раскаянія онъ можетъ многое представить себѣ и другимъ въ болѣе мрачномъ свѣтѣ, чѣмъ оно было на самомъ дѣлѣ. Такъ было и съ Гринемъ. Неточность его показаній состоитъ не столько въ умышленномъ искаженіи фактовъ, сколько въ ихъ ложномъ освѣщеніи, которое объясняется его исключительнымъ душевнымъ состояніемъ. Напр. отзывъ его о Шекспирѣ показанъ въ послѣдствіи до того несправедливымъ Четтлю, что тотъ жалѣлъ, что не смягчилъ его, а Нэшъ, нисколько не задѣтый Гринемъ, называлъ его признанія пошлымъ и живымъ памфлетомъ (scald, triviale, lying pamphlet). Но намъ могутъ возразить: положимъ, что Гринъ, какъ человекъ больной, находившійся на краю гроба, могъ многое преувеличить, но отчего-же другіе современники, отдающіе справедливость поэтическому гению Марло, не скуны на черныя краски, когда дѣло доходитъ до оцѣнки его нравственнаго характера? ²⁹³). По нашему крайнему разумію, разгадка этого обстоятельства лежитъ, во первыхъ, въ религіозныхъ мнѣніяхъ Марло, наводившихъ ужасъ на его современниковъ и заставлявшихъ ихъ предполагать въ смѣломъ отрицателѣ всевозможные пороки, и во вторыхъ—въ самой натурѣ Марло, необладавшей мягкими свойствами, которыя иногда болѣе чѣмъ солидныя нравственныя достоинства привлекаютъ къ себѣ симпатіи людей. По всему видно, что это былъ человекъ съ грубыми плебейскими манерами, задорный, рѣзкій въ своихъ отзывахъ о людяхъ ²⁹⁴), но вмѣстѣ съ тѣмъ добрый, великодушный, способный забыть обиду и даже стать другомъ оскорбившаго его человека. Нэшъ и Гринъ, совокупному нападенію которыхъ онъ подвергся въ самомъ началѣ своего литературнаго поприща, были въ послѣдствіи его лучшими друзьями, и весьма вѣроятно, что за эту трогательную черту его характера одинъ современникъ ²⁹⁵) называетъ его благодущнымъ Марло (Kynde Kit Marloe),—эпитетъ, заключаетъ по этому поводу Дейсъ, который онъ,

не смотря на свои нечестивыя теоріи и нравственную распущенность, вполне заслужилъ. Да не подумаютъ читатели, что мы задались невозможной, да и едва-ли нужной, задачей представить Марло человекомъ безъ всякихъ нравственныхъ пятенъ. Весьма возможно, что онъ давалъ больше чѣмъ слѣдуетъ воли своему страстному темпераменту, что онъ зачастую не могъ сладить съ своимъ безпокойнымъ сердцемъ и достигнуть того нравственнаго равновѣсія, той душевной гармоніи, безъ которой невозможно счастье для человѣка. Бываютъ люди, фаворитъ въ одномъ мѣстѣ Бѣлинскій, которые отвратительны при всей безукоризненности своего поведения, потому что она въ нихъ есть слѣдствіе безжизненности и душевной вялости. Мы отъ себя прибавимъ, что бываютъ люди, которымъ многое можно простить за богатство ихъ натуры и энергію духа. Къ такимъ людямъ принадлежалъ, по нашему мнѣнію, и Марло. Истинный сынъ своего безпокойнаго и порывистаго вѣка, онъ часто переходилъ за черту дозволеннаго обрядной моралью, но никакія излишества и увлеченія не могли затупить въ немъ божественной искры. Въ этомъ можно даже сослаться на враговъ его, которые, упрекая его въ разгульной жизни и въ проповѣдываніи разрушительныхъ теорій, не знаютъ однако за нимъ ни одного неблагороднаго поступка, ни одного чернаго дѣла. Новѣйшіе обвинители Марло забываютъ, что судьба не дала ему дожить до той поры, когда характеръ человѣка окончательно устанавливается, когда человѣкъ изъ пылкаго юноши становится разумнымъ мужемъ. Развѣ Шекспиръ не заплатилъ дань своей страстной натурѣ? Развѣ онъ постоянно сохранялъ власть надъ собой? Развѣ въ его молодости не было преступныхъ увлеченій, въ которыхъ онъ съ такой трогательной искренностью сознается въ своихъ сонетахъ? ²⁹⁶). Побѣда надъ собой не дается человѣку сразу; нравственная выдержка есть результатъ житейской борьбы и подчасъ горькаго опыта. Мы не сомнѣваемся, что періодъ нравственнаго обновленія рано или поздно наступилъ бы для Марло,

что онъ, съ рѣшимостью, свойственной его энергическому характеру, круто бы повернулъ въ противоположную сторону. Порукѣ въ этомъ его богато одаренная натура и идеальный строй его духа, полный смѣлыхъ порываній къ безконечному, составляющихъ отличительную черту его художественнаго міросозерцанія. Произведенія его свидѣлствуютъ о неустанной, жгучей работѣ духа, посвященной уясненію важнѣйшихъ вопросовъ человѣческаго бытія, а въ нѣкоторыхъ созданныхъ имъ образахъ (напр. въ Фаустѣ) онъ, какъ многіе не безъ основанія догадываются, только объективировалъ свои собственные душевные муки. VV

Такимъ представляется намъ Марло послѣ тщательнаго изученія всѣхъ дошедшихъ о немъ скудныхъ извѣстій, и мы ничѣмъ не можемъ лучше заключить нашу характеристику, какъ приведя благородныя слова Боденштедта, которыми этотъ, уважаемый нами, писатель защищаетъ личность англійскаго драматурга отъ нападокъ его новѣйшихъ обвинителей. „Теперь, — говоритъ онъ — мы приходимъ къ самой мрачной страницѣ въ исторіи нашего поэта, котораго обыкновенно рисуютъ намъ человѣкомъ безпутнымъ, лишеннымъ всякаго религіознаго и нравственнаго содержанія. Если вѣрить всему дурному, что о немъ рассказываютъ враги и друзья, то можно подумать, что онъ только и дѣлалъ, что проводилъ время въ разгульной компаніи, упражняясь въ пьянствѣ и разныхъ безчинствахъ, но если мы вспомнимъ, что онъ умеръ не достигши тридцатилѣтняго возраста, что въ продолженіе своего семилѣтняго пребыванія въ Лондонѣ онъ написалъ, кромѣ тома стихотвореній, заключающихъ въ себѣ много поэтическихъ красотъ, шесть пятиактныхъ драмъ, выходящихъ до сихъ поръ новыми изданіями, не говоря о многихъ другихъ, навсегда для насъ утраченныхъ, пьесахъ, то мы должны наконецъ согласиться, что, при такой разносторонней и напряженной дѣятельности духа, ему не могло много оставаться времени для бездѣлья и пустыхъ развлеченій“.²⁹⁷⁾

Выше было замѣчено, что въ началѣ восьмидесятыхъ го-

довъ XVI в. на англійской народной сценѣ царствовали полнѣйшій хаосъ. Это было время наибольшей популярности *Камбиза*, *Соламона* и *Персиды* и т. п. кровавыхъ пьесъ, носившихъ на себѣ весьма замѣтные слѣды тѣсныхъ связей съ моралитѣ и народными фарсами. Классическія трагедіи и такъ называемыя „Исторіи“, фантастическія драмы и сатирическія моралитѣ смѣняли другъ друга, оставляя въ душѣ зрителя смутное и далеко не художественное впечатлѣніе. Произведенія эти, безспорно обладавшія нѣкоторыми хорошими частностями (обиліемъ дѣйствія, патетической дикціей и т. д.) были совершенно ничтожны въ цѣломъ. Тщетно мы стали бы искать въ нихъ строго-обдуманнаго художественнаго плана или по крайней мѣрѣ хоть внутренняго центра, къ которому бы естественнымъ образомъ стягивались бесчисленные эпизоды, смѣнявшіе другъ друга неожиданно и безцѣльно, какъ туманныя картины. Если и была между ними какая нибудь связь, то связь чисто внѣшняя, обусловленная временемъ и пространствомъ, а не законами внутренней необходимости. Каждое произведеніе легко можно было продолжать до бесконечности или прекратить на половинѣ; отъ этого его достоинство пострадало бы весьма мало. Хаосъ еще болѣе увеличивался введеніемъ множества ненужныхъ лицъ, хоровъ изъ аллегорическихъ фигуръ, клоуновъ съ ихъ джигами, танцами и смѣшными тѣлодвиженіями. Лилли пытался было внести въ этотъ хаосъ нѣкоторую гармонію, но прочному водворенію его произведеній на народной сценѣ противился ихъ искусственный жаргонъ, пріятная пивантность котораго могла быть только оцѣнена свѣтскими людьми и была не по вкусу народной аудиторіи, предпочитавшей энергическій, хотя и грубый стиль, Престона и Кида утонченной, приторно-манерной рѣчи автора Эвфуэса. Вслѣдствіе этого Лилли не имѣлъ большаго вліянія, и народной сценою по прежнему владѣли второстепенные драматурги, нисколько не заботившіеся о художественной обработкѣ своихъ произведеній, но въ совершенствѣ усвоившіе себѣ искусство

забавлять толпу, льстя ей грубымъ инстинктамъ. Таково было состояніе народнаго театра, когда прибылъ въ Лондонъ изъ Кембриджа даровитый, классически образованный, исполненный гордыхъ надеждъ, юноша—Кристоферъ Марло.

Марло началъ свою драматическую карьеру трагедіей *Тамерланъ Великій*, которая по мнѣнію Колльера, была поставлена на сцену въ 1586 г. Изъ множества существовавшихъ въ его время направленій, Марло примкнулъ къ тому, гдѣ исторія сливалась съ фантастикою, но применилъ только затѣмъ, чтобъ преобразовать его. Уже въ прологѣ къ Тамерлану замѣчается со стороны автора сознательное желаніе проложить новые пути драматическому искусству. Марло не дорожилъ той дешевой популярностію, которая пріобрѣтается пожертвованіемъ своей художественной самостоятельности измѣнчивымъ вкусамъ толпы. Не желая идти по тропѣ, проложенной доморощенными поэтами (rhyming mother—wits) снискивавшими себѣ расположеніе партера комическими эпизодами и путовскими сценами, Марло чувствовалъ въ себѣ довольно силы, чтобъ увлечь публику за собой, ввести своихъ слушателей въ кругъ интересовъ болѣе широкаго объема, заставить ихъ быть свидѣтелями всемірно-историческихъ событій, паденія царствъ и народовъ ²⁹⁸).

Трудно подыскать сюжетъ, который бы въ такой степени удовлетворялъ вкусамъ народной аудиторіи XVI в. и въ то же время давалъ столько простора фантазіи поэта, какъ жизнь Тамерлана. Бродить съ великимъ завоевателемъ по зыбучимъ пескамъ Персіи и Египта, присутствовать при кровопролитныхъ сраженіяхъ и осадахъ городовъ, быть свидѣтелями пріема посольствъ и депутацій, одѣтыхъ въ роскошные костюмы Востока, наконецъ во очію видѣть загадочнаго и грознаго человѣка, о которомъ въ средневѣковой Европѣ ходило столько фантастическихъ рассказовъ—какое утѣшеніе для глазъ, какой праздникъ для воображенія! Въ первой части своей драмы Марло изображаетъ намъ только начало завоевательной и кровавой карьеры Тамерлана, какимъ образомъ

онъ изъ предводителя маленькой степной орды дѣлается повелителемъ всего извѣстнаго тогда міра. Въ первомъ дѣйствіи у него всего пятьсотъ всадниковъ, но и съ этими ничтожными силами онъ успѣваетъ, привлекиши на свою сторону брата персидскаго царя, Мицета, Козроя, которому онъ обѣщаетъ персидскую корону, — покорить Персію. Едва-ли нужно прибавлять, что лишь только Козрой сталъ ему больше не нуженъ, какъ Тамерланъ тотчасъ же поспѣшилъ избавиться отъ него. Всѣ пять актовъ заняты походами Тамерлана: изъ Персіи онъ устремляется въ Сирію, разбиваетъ Баязида и возитъ его повсюду за собой въ желѣзной клѣткѣ, потомъ беретъ приступомъ Дамаскъ и покоряетъ владѣнія союзника Баязида, султана египетскаго. Повидимому, въ этой трагедіи, гдѣ событія слѣдуютъ другъ за другомъ съ сказочной быстротой, нѣтъ никакого внутренняго единства, нѣтъ никакой связи между разнообразными эпизодами, кромѣ связи чисто внѣшней, хронологической. Но это въ высшей степени несправедливо. Центральнымъ пунктомъ, движущимъ нервомъ дѣйствія служитъ грандіозная личность героя — несенъ, очерченная поэтомъ съ замѣчательнымъ искусствомъ. Въ самой наружности Тамерлана есть нѣчто импонирующее, заставляющее предполагать въ немъ человѣка, созданнаго повелѣвать. Вотъ какъ описываетъ Тамерлана одно изъ дѣйствующихъ лицъ: „Онъ высокъ ростомъ и строенъ; величественное чело его стремится къ небу, подобно его желаніямъ. Красивы и крѣпки его члены; плечи такъ широки, что кажется могутъ сдержать на себѣ тяжесть Атласа. На нихъ возвышается великолѣпная голова съ глазами, блескъ которыхъ не уступаетъ блеску небесныхъ свѣтилъ. На блѣдномъ лицѣ его сильныя страсти и стремленіе къ господству оставили свои глубокіе слѣды. Каждая гнѣвная складка на его челѣ грозитъ смертью и разрушеніемъ; когда же чело его ясно — изъ него льются теплыми лучами привѣтъ и жизнь. Вѣтеръ свободно играетъ его кудрями, напоминающими кудри Ахиллеса. Рука его сильна; сильны и длинны его пальцы; каж-

дое его движеніе дышетъ энергіей; въ каждомъ его жестѣ видѣнъ человѣкъ, рожденный для того, чтобъ повелѣвать цѣлымъ міромъ." (Act. II. sc. I). Въ образѣ Тамерлана Марло нарисовалъ яркими красками *типъ* восточнаго завоевателя. Въ характерѣ и дѣятельности свирѣпаго сына степей онъ уловилъ черты, свойственныя цѣлому классу честолюбцевъ. Рожденный въ низкой долѣ, но одаренный гигантскими силами духа, гениальный дикарь рано почувствовалъ потребность выйти изъ тѣснаго круга, очерченнаго вокругъ него судьбой. Смѣлостью и коварствомъ онъ успѣваетъ приобрѣсти себѣ власть и значеніе. Каждый новый шагъ его на этомъ кровавомъ пути только усиливаетъ въ его душѣ стремленіе къ господству, превращающееся подъ конецъ въ какую-то манию, въ какое-то болѣзненное, можно сказать, сладострастное влеченіе къ власти. Послушайте, какъ онъ оправдываетъ себя въ глазахъ, обманутаго имъ, Козроя: „Жажда господства, слѣдость обладанія короной, побудившія Юпитера согнать съ престола своего отца, заставили меня возстать противъ тебя съ оружіемъ въ рукахъ. Сама природа, создавшая насъ изъ четырехъ, вѣчно борющихся другъ съ другомъ, началъ, вложила въ нашу грудь стремленіе къ владычеству надъ людьми. Душа наша, способная понять чудное устройство міра и измѣрить бѣгъ каждой планеты, вѣчно стремится къ безконечному знанію, подобно небеснымъ сферамъ, не знающимъ покоя и утомленія и съ своей стороны безпрестанно побуждаетъ насъ безъ отдыха идти впередъ, пока мы не достигнемъ самаго зрѣлаго плода, единственнаго счастья на землѣ—царской короны!" (Act. II, sc. VII). Подобно всѣмъ великимъ честолюбцамъ, старавшимся увѣрить себя и другихъ, въ томъ, что они, преслѣдуя свои эгоистическія цѣли, тѣмъ не менѣе дѣйствуютъ не по своей волѣ, но исполняютъ невѣдомыя предписанія Провидѣнія, и Тамерланъ постоянно называетъ себя бичемъ Божиимъ, призваннымъ покорить и наказать весь міръ. Каждая новая побѣда, поддерживая въ немъ вѣру въ свое божественное посланничество,

WB

зароненную въ его душу предсказаніями астрологовъ и оракуловъ, въ то же время убиваетъ въ его врагахъ всякую энергію сопротивленія, всякую надежду на успѣхъ. Когда жена Баязида, Сабина, утѣшаетъ своего плѣннаго мужа надеждой, что быть можетъ въ битвѣ съ египетскимъ султаномъ Тамерланъ потерпитъ пораженіе, Баязидъ отвѣчаетъ ей, что все напрасно. „Мы можемъ, говоритъ онъ, проклинать его успѣхи; небеса могутъ гнѣваться на него и земля дрожать отъ негодованія, но звѣзда, ведущая его къ побѣдѣ, не померкнетъ, и сами боги не могутъ воспрепятствовать совершиться тому, что назначено судьбой.“ (Act. V, sc. I). Съ другой стороны увѣренность въ побѣдѣ придаетъ особую силу словамъ Тамерлана и привлекаетъ на его сторону суевѣрныхъ людей. Этой чертѣ своего характера Тамерланъ обязанъ многими изъ своихъ успѣховъ.— „Оставь своего царя и перейди на службу ко мнѣ — говоритъ онъ высланному противъ него персидскому полководцу, Теридаму—и мы завоюемъ цѣлый міръ. Скорѣй солнце низвергнется съ своего пути на землю, чѣмъ Тамерланъ будетъ убитъ или побѣжденъ. Вынимай же свой мечъ, могучій воинъ, и рази меня, — и ты увидишь, что самъ Юпитеръ (sic!) удержитъ твою руку и защититъ меня отъ удара“ (Act. I. sc. II). Теридамъ былъ такъ пораженъ этой рѣчью и тономъ, съ которымъ она была произнесена, что увидѣлъ въ Тамерланѣ человека судьбы, орудіе бога на землѣ, и перешелъ къ нему со всѣмъ своимъ войскомъ. Увѣряя другихъ въ своемъ божественномъ избраніи, Тамерланъ кончилъ тѣмъ, что, упоенный невѣроятными успѣхами, самъ увѣровалъ въ него и съ этихъ поръ безъ оглядки шелъ впередъ, неотразимый какъ судьба, безжалостно сокрушая все что оказывало ему хотя бы малѣйшее сопротивленіе. Такою представлялъ себѣ личность восточнаго завоевателя талантливый драматургъ XVI ст. Не будучи специалистами по исторіи Востока, мы не можемъ судить, на сколько взгляды Марло на Тамерлана оправдываются историческими свидѣтельствами, но что онъ вѣренъ

въ психологическомъ отношеніи,—это едва ли можетъ быть подвергнуто сомнѣнію. Правда Марло не усматриваетъ въ дѣятельности Тамерлана плодотворной идеи, для которой, правду сказать, не было мѣста въ дикой жизни азіатскихъ ордъ, но во всякомъ случаѣ онъ видитъ въ ней нѣчто больше безотчетной, ребяческой страсти къ разрушенію. Романтическую сторону драмы составляетъ любовь Тамерлана къ дочери египетскаго султана, Зенократѣ. Захваченная въ плѣнъ воинами Тамерлана въ то время, когда она ѣхала въ Мемфисъ къ своему жениху, арабскому царю Алкидаму, Зенократа становится спутницею всѣхъ походовъ и свидѣтельницей всѣхъ успѣховъ Тамерлана. Сначала она нѣсколько дичится суроваго хана и принимаетъ холодно его восторги, но красота Тамерлана, его рыцарское обращеніе съ плѣнницей и наконецъ ея собственная молодость мало по малу производятъ то, что она отдается Тамерлану всей душой. Съ другой стороны нѣжное чувство къ Зенократѣ открывается въ душѣ Тамерлана неистощимый родникъ поэзіи и любви. Изъ устъ его, изрекавшихъ до сихъ поръ смертныя приговоры, льются теперь сладкіе гимны любви и красотъ. „О Зенократа — говоритъ онъ своей возлюбленной — лучшая изъ женщинъ, драгоценнѣйшая жемчуга и драгоценныхъ камней, единственная любовь Тамерлана! Твои глаза сіяютъ свѣтлѣе звѣздъ небесныхъ и слаще самой гармоніи твой голосъ. Твой ясный взоръ можетъ разгладить морщины на нахмуренномъ челѣ неба и укротить гнѣвъ самого Юпитера-громовержца“ и т. д. (Act. III. sc. II). Эти восторженные изліянія, которыми полны рѣчи Тамерлана, показываютъ, что въ такой богатой натурѣ всякая страсть разыгрывается поэтичнѣе и грандіознѣе, чѣмъ въ обыденныхъ натурахъ. Между тѣмъ событія идутъ своимъ чередомъ; Баязидъ разбить на голову и взять въ плѣнъ, но его союзники, въ числѣ которыхъ находится египетскій султанъ, отецъ Зенократы, еще разъ хотятъ попытать счастья и, собравъ многочисленныя войска, приближаются къ лагерю Тамерлана. Съ ми-

MB

нута на минуту нужно ждать рѣшительной битвы. Сердце Зенократы разрывается отъ противоположныхъ ощущеній: на одной сторонѣ сражается ея отецъ; на другой — ея возлюбленный. За кого молиться, кому желать успѣха? Послѣ нѣкоторой борьбы любовь одерживаетъ верхъ, и она молитъ бога даровать побѣду Тамерлану, но вмѣстѣ съ тѣмъ пощадить жизнь ея отца. Молитва Зенократы прерывается приходомъ ея прежняго жениха: онъ сражался на сторонѣ ея отца и, смертельно раненный, пришелъ чтобъ взглянуть на нее въ послѣдній разъ и потомъ умереть у ея ногъ. При видѣ своего прежняго жениха, истекающаго кровью, потухшее чувство на мгновеніе проснулось въ душѣ Зенократы и она сказала несчастному юношѣ нѣсколько теплыхъ словъ, усладившихъ его послѣднія минуты. „Теперь, сказалъ онъ, я могу умереть съ удовлетвореннымъ сердцемъ. Я видѣлъ Зенократу и пусть мой духъ отлетитъ въ радостномъ созерцаніи ея красоты, одинъ видъ которой принесъ такое облегченіе моимъ страданіямъ, что я не чувствую больше моей смертельной раны.“ Съ глазами полными слезъ слѣдитъ Зенократа за тѣмъ какъ угасаетъ жизнь въ сердцѣ горячо любившаго ее человѣка, но въ это время за сценой раздаются звуки трубъ и восторженные клики войска. Входитъ побѣдоносный Тамерланъ со свитой, ведя за руку Султана.

Тамерланъ. Иди за мной, счастливый отецъ Зенократы. Въ моихъ глазахъ этотъ титулъ выше всякаго султанскаго титула. Хотя моя рука привела тебя сюда плѣнникомъ, но твоя царственная дочь можетъ даровать тебѣ свободу. И кому же приличнѣе даровать тебѣ свободу какъ не той, которая укротила ярость моего меча, купавшагося прежде въ рѣкахъ человѣческой крови.

Зенократа. О трижды блаженное зрѣлище для моей счастливой души видѣть отца здоровымъ и невредимымъ, послѣ жестокаго сраженія съ моимъ возлюбленнымъ.

Султанъ. Хотя въ этомъ сраженіи я потерялъ Египетъ и корону, все-таки я очень радъ видѣть тебя, дочь моя:

Тамерланъ. Я одержалъ побѣду надъ тобой, и потому не скорби о своемъ пораженіи. Я возвращу тебѣ все завоеванное и даже прибавлю къ твоимъ прежнимъ владѣніямъ новыя страны.

Тронутый великодушіемъ Тамерлана и его любовью къ своей дочери, султанъ благословляетъ ихъ союзъ и соглашается быть вассаломъ Тамерлана. Послѣдній такимъ образомъ уже исполнилъ свое предназначеніе. Непокорный міръ лежитъ теперь у его ногъ, ожидая его приказаній. Нѣтъ болѣе противниковъ, которые бы могли соперничать съ нимъ въ величіи и славѣ. Теперь онъ можетъ насладиться вполне обаяніемъ власти и сознаніемъ своего земнаго могущества. Но странный переворотъ совершился въ душѣ Тамерлана: власть сама по себѣ утратила для него всю свою цѣну, если онъ не можетъ раздѣлить ее съ любимой женщиной. Пьеса оканчивается торжественнымъ коронованіемъ Зенократы, какъ супруги Тамерлана. Великій завоеватель обращается къ ней съ слѣдующими словами: „Взойди же теперь на твой тронъ, божественная женщина, и позволь намъ возложить на тебя, достойную тебя, корону. Привѣтствуемъ тебя, какъ королеву Персіи и повелительницу всѣхъ царствъ и земель, покоренныхъ Тамерланомъ. Подобно Юнонѣ, смотрѣвшей съ высоты небесъ на пораженіе гигантовъ, осмѣлившихся возстать противъ Юпитера, смотришь ты, моя любовь, съ высоты своего трона, и твой торжествующій взоръ, отражающій въ себѣ всѣ мои триумфы, вдохновляетъ меня на новые подвиги. Тебѣ будутъ платить дань и Египтяне и Мавры и народы Азіи, и отъ границъ Африки до береговъ Ганга будетъ простираться твое могущество“. Затѣмъ, обращаясь къ своимъ храбрымъ сподвижникамъ, Тамерланъ приказываетъ имъ сбросить свои тяжелые воинскіе доспѣхи и, облекшись въ пурпурныя мантии, зажить спокойной жизнью въ покоренныхъ провинціяхъ, такъ какъ съ этихъ поръ „Тамерланъ даруетъ миръ всему міру“.

Ободренный успѣхомъ первой части Тамерлана, Марло

въ скоромъ времени поставилъ на сцену вторую, въ которой довелъ событія до смерти своего героя. Долго покоренные народы сносили гнетъ чужеземнаго завоеванія, но наконецъ всеобщее недовольство приняло форму открытаго возстанія. Бывшіе вассалы Баззида, царьки Сиріи, Іерусалима, Анатоліи и т. д. сгруппировались вокругъ сына его, Каллапина, убѣжавшаго изъ заключенія, гдѣ онъ содержался по повелѣнію Тамерлана, и провозгласили его турецкимъ императоромъ. Тамерланъ уже готовился выступить противъ мятежниковъ съ своими тремя сыновьями, но въ это время заболѣваетъ Зенократа. Тамерланъ не отходитъ отъ ея постели. Всѣ тѣ тяжелыя ощущенія, которыя испытываетъ человѣкъ, проводя долгіе, томительные часы у изголовья любимаго существа, обреченнаго на вѣрную гибель, всѣ тѣ внезапные переходы отъ подавляющаго отчаянія къ самымъ несбыточнымъ надеждамъ, происходящіе оттого, что сердце, на зло разсудку, не хочетъ помириться съ неминуемой потерей,—воспроизведены нашимъ авторомъ съ поразительной силой. Поэтическому сердцу Тамерлана кажется, что вся природа надѣла трауръ по его милой: „Потускнѣла — говоритъ онъ—красота сіяющаго дня, померкъ вѣчный свѣтъ неба, радостно игравшій на серебряныхъ волнахъ; нѣтъ болѣе огня, способнаго согрѣть его холодные лучи“ и т. д. То ему чудится, что Зенократа уже умерла, и онъ проситъ ангеловъ, стоящихъ на стражѣ у вратъ неба, радостно привѣтствовать ея безсмертную душу, а херувимовъ и серафимовъ, поющихъ славу Царю Царей, утѣшать ее своими сладкими пѣснями... Пришедши въ себя, онъ съ тоской спрашиваетъ врачей: неужели нѣтъ никакой надежды? И получивъ, какъ водится, неопредѣленный отвѣтъ, обращается къ самой Зенократѣ и умоляетъ ее не оставлять его одного въ этомъ пустынномъ мірѣ. Когда же Зенократа наконецъ умираетъ, то имъ овладѣваетъ не скорбь, не тоска, а какое-то безумное отчаяніе горя: онъ рыдаетъ, мечется, сумасшествуетъ и въ порывѣ ярости грозитъ самому небу.

Тамерланъ. Какъ? Она уже умерла? Вынимай же свой мечъ, Течелль, руби землю, авось дорубимся до сводовъ преисподней, вытащимъ оттуда за косы роковыхъ сестеръ, похитившихъ мою Зенократу и ввергнемъ ихъ въ самую глубокую пропасть ада. Казань и Теридамъ, къ оружію! Насыпайте валы выше облаковъ, ставьте пушки, и мы ими пробьемъ кристальную раму неба, разрушимъ сіяющій дворецъ солнца и потрясемъ весь сводъ небесный... Взгляни на меня, Зенократа, посмотри какъ я тоскую и сумасшествую по тебѣ! Если въ тебѣ есть хоть искра жалости, то сойди съ неба и не оставляй своего Тамерлана.

Теридамъ. Мой добрый государь, ради Бога успокойтесь! Она умерла, и всѣ ваши безумства не въ состояніи оживить ее. Поймите вы, что ни слова, ни слезы, ни скорбь ничего не помогутъ, такъ какъ она умерла.

Тамерланъ. Такъ какъ она умерла! Вотъ эти-то слова и пронизываютъ насквозь мою душу. Не произноси ихъ больше, добрый Теридамъ! Пусть она умерла, но позволь мнѣ воображать, что она еще живетъ, и тѣмъ утѣшать мое сердце, изнывшее отъ разлуки съ нею. Но гдѣ бы ни была душа Зенократы, ты, тѣло ея, не разстанешься со мной. Я тебя велю набальзимировать амброй, миррой и кассіей, и пока я живу, ты не будешь предано землѣ. Когда же я умру—насъ положить въ одной гробницѣ, великолѣпіемъ своимъ напоминающей гробницу Мавзола и напишутъ на ней одну общую эпитафію на языкахъ тѣхъ народовъ, которые я покорилъ моимъ мечомъ. Городъ же, лишившій меня моей милой, я велю сжечь, чтобъ обгорѣлые остовы его домовъ казались носящими вѣчный трауръ по Зенократѣ. На пепелищѣ его я велю поставить ея статую и ежедневно буду обходить ее съ моимъ печальнымъ войскомъ, плача и тоскуя Зенократѣ.

Когда такимъ образомъ Тамерланъ оплакивалъ Зенократу, до него дошли слухи объ успѣхахъ Каллапина и его союзниковъ. Въ одно мгновеніе въ немъ проснулся прежній ве-

*

ликій воинъ. Онъ велитъ сыновьямъ оставить безплодную скорбь и готовится къ походу. Совѣты, которые онъ имъ даетъ, показываютъ, что годы бездѣйствія не убили въ немъ талантовъ полководца. Онъ посылаетъ впередъ Теридама съ приказомъ жечь турецкіе города, чтобъ помѣшать сосредоточенію непріятельскихъ отрядовъ, а самъ ударяетъ на главныя силы Турокъ. Счастье не измѣнило Тамерлану и на этотъ разъ: союзники Каллапина были разбиты на голову и взяты въ плѣнъ, а самъ онъ едва успѣлъ спастись бѣгствомъ. Для попавшихся въ плѣнъ царей Тамерланъ придумалъ казнь, поражающую своей утонченной жестокостью: онъ велѣлъ ихъ заперчь въ свою колесницу и на нихъ пріѣхалъ въ Вавилонъ. Городъ этотъ, не хотѣвшій сдаваться войскамъ Тамерлана, былъ разрушенъ до основанія, а жители его истреблены отъ мала до велика; новая армія, собранная Каллапиномъ и шедшая подъ его начальствомъ на выручку Вавилона, была разсѣяна. Въ припадкѣ гордости и религіознаго фанатизма и желая притомъ выказать пренебреженіе къ религіи побѣжденныхъ, Тамерланъ приказываетъ принести изъ храма магометовъ коранъ и сжигаетъ его въ присутствіи плѣнныхъ царей и всего войска. Пока книга горѣла, Тамерланъ не переставалъ издѣваться надъ безсиліемъ Магомета и призывать его гнѣвъ на себя.

Тамерланъ. Теперь, Магометъ, если ты обладаешь могуществомъ, сойди съ неба и сотвори чудо; въ противномъ случаѣ ты не заслуживаешь почитанія, такъ какъ ты допустилъ, чтобъ огонь сжегъ книгу, заключающую въ себѣ сущность твоего вѣрученія и т. д.

Впрочемъ похвальба молодецкая и кощунство надъ святыней не прошли Тамерлану даромъ: черезъ нѣсколько часовъ б. всякой причины онъ почувствовалъ себя дурно, слегъ въ постель и въ скоромъ времени умеръ. Но и на смертномъ одрѣ Тамерланъ является такимъ же героемъ, какимъ былъ всегда на полѣ битвы. Онъ знаетъ свою близкую кончину, но ему кажется, что сама смерть пугается его.

грознаго взгляда. „Смотри, Течелль, говоритъ онъ одному изъ своихъ приближенныхъ, какъ блѣдная и дрожащая отъ страха смерть направляетъ на меня свое смертоносное копье. Она не можетъ выносить моего взгляда, но стоитъ мнѣ только обернуться въ сторону, какъ она тотчасъ же снова начинаетъ подкрадываться ко мнѣ. Иди прочь, негодная, на поле битвы, и я взвалю тебѣ на плечи души тысячи убитыхъ мною враговъ. Смотри—она ушла! Нѣтъ она возвращается снова. Пойдемъ, Течелль, и заставимъ ее тащить свою добычу въ адъ“. Потомъ, призвавъ къ себѣ своихъ сыновей, Тамерланъ убѣждаетъ ихъ продолжать начатое дѣло завоеванія міра, а старшему изъ нихъ завѣщаетъ свою корону. Покончивъ такимъ образомъ съ земными дѣлами, онъ приказываетъ принести гробъ Зенократы, останавливаетъ на немъ свой потухающій взоръ и умираетъ, оплакиваемый своими сыновьями и войскомъ...

Въ чемъ же состоитъ реформа англійской драмы (подъ именемъ *драмы* мы разумѣемъ исключительно трагедію, такъ какъ комедія получила художественную обработку гораздо раньше, подъ рукою Гейвуда и Юдолла), предпринятая Марло и возвышенная имъ съ такой торжественностью въ прологѣ къ Тамерлану? Неужели заслуга его ограничивается только изгнаніемъ буффонства клоуновъ, да замѣной рифмованныхъ стиховъ бѣлыми? Мы думаемъ иначе. Въ прологѣ къ Тамерлану, который можетъ быть названъ манифестомъ новой школы, Марло перечисляетъ недостатки стариннаго англійскаго театра, которыхъ нужно избѣгать, но ничего не говоритъ о принципѣ, на которомъ должна быть построена новая драма, справедливо предполагая, что онъ долженъ быть угаданъ художественнымъ инстинктомъ каждаго драматурга. А между тѣмъ въ проведеніи этого плодотворнаго принципа въ драматическое искусство и заключается главная заслуга Марло. До него драма была только чередованіемъ кровавыхъ событій, рядомъ потрясающихъ сценъ, связанныхъ между собой чисто внѣшнимъ механическимъ способомъ. Марло первый попы-

тался придать ей болѣе художественную организацію, поставивъ въ центрѣ дѣйствія одну грандіозную личность, одну преобладающую страсть. Основной мотивъ дѣятельности Тамерлана есть его безграничное честолюбіе, жгучая жажда власти, которая, въ соединеніи съ другими второстепенными свойствами его характера, дѣлаетъ изъ него типъ честолюбца и завоевателя. Единство трагедіи (мы говоримъ о первой части Тамерлана) состоитъ въ томъ, что всѣ лица приведены въ соотношеніе съ этой роковой трагической чертой его характера—возвышаются и гибнутъ черезъ нее. Нѣтъ нужды, что въ обрисовкѣ характера своего героя Марло нарушилъ законъ не только исторической, но и психологической вѣроятности, заставивъ восточнаго деспота, ежеминутно топчущаго ногами человѣческую личность, питать рыцарское обожаніе къ женщинѣ и изливаться въ гимнахъ любви и красотѣ, достойныхъ средневѣковаго трубадура, что имѣя дѣло съ публикой, привыкшей къ богатому и разнообразному содержанію, онъ приплелъ къ главному дѣйствію (особенно во второй части пьесы) нѣсколько эпизодовъ, стоящихъ съ нимъ въ весьма отдаленной связи (напр. эпизодъ о войнѣ Оркана съ Сигизмундомъ Венгерскимъ), во всякомъ случаѣ Тамерланъ Марло имѣетъ великое историческое значеніе, какъ первая попытка вывести трагедію изъ хаотическаго состоянія и осмыслить ея содержаніе внутренними мотивами. Прогрессъ въ этой области драматической поэзіи сталъ возможенъ только тогда, когда въ развитіи ея содержанія была выдвинута на первый планъ внутренняя психологическая основа, и въ этомъ отношеніи можно сказать, что съ Тамерлана ведетъ свою эру англійская художественная драма. Вслѣдъ за *Тамерланомъ* Марло поставилъ на сцену своего *Фауста* ²⁹⁹). Содержаніе этой пьесы заимствовано имъ изъ древнѣйшей литературной обработки народныхъ сказаній о Фаустѣ, изданной въ 1587 г., во Франкфуртѣ книгопродавцемъ Шписомъ ³⁰⁰). Смутнымъ порываніямъ средневѣковаго чародѣя проникнуть въ тайны природы, Марло

придалъ глубокий смыслъ, изобразивъ ихъ слѣдствіемъ сознательнаго неудовлетворенія схоластической наукой. Народная книга о Фаустѣ напоминаетъ волшебную сказку; пьесу же англійскаго драматурга можно назвать философской поэмой, въ которой сказались муки, томившія бѣдное челоѣчество въ ту эпоху, когда оно, на половину утративъ вѣру въ средневѣковые идеалы и не успѣвъ еще выработать себѣ новыхъ, изнивало въ скептицизмъ и мучительномъ раздвоеніи съ самимъ собою. Чтобъ понять всю бездну, отдѣляющую Фауста легенды отъ Фауста драмы, стоитъ сравнить начало легенды, гдѣ описывается паденіе Фауста, съ вступительной сценой трагедіи Марло. По словамъ легенды, отецъ Фауста былъ бѣдный крестьянинъ, который, не будучи въ состояніи воспитывать сына, отдалъ его къ богатому родственнику въ Виртембергъ. Здѣсь Фаустъ поступилъ въ университетъ съ цѣлю посвятить себя изученію богословія, но его „дерзкій и дурно направленный умъ отвращался отъ этой цѣли и предавался другимъ занятіямъ, за что дядя неоднократно журилъ Фауста“. Далѣе легенда рассказываетъ, что по выходѣ изъ университета со степенью доктора богословія, Фаустъ началъ задумываться до того сильно, что многіе смѣялись надъ нимъ, а студенты прозвали его *Созерцателемъ* (Speculator), потомъ предался распутной жизни и снова погрузился въ тайныя науки, просиживалъ ночи за волшебными книгами, творилъ чары, заклинанія, лечилъ народъ разными травами и наконецъ, пришедши въ уединенное мѣсто, вызвалъ дьявола и продалъ ему свою душу. Вотъ и все объясненіе. Оказывается, что всему виною былъ дерзкій, дурно направленный умъ, не хотѣвшій изучать богословія. Правда, легенда даетъ намъ догадываться о переломѣ, происходившемъ въ душѣ Фауста, по его глубокой задумчивости, смѣняемой разгуломъ, въ которомъ онъ, повидимому, хотѣлъ утопить грызшую его тоску, но въ чемъ состоялъ этотъ переломъ, что было причиной душевныхъ мукъ Фауста — остается неизвѣстнымъ. Поставимъ же въ параллель съ этимъ наив-

нымъ разсказомъ величественный монологъ Фауста, которымъ открывается трагедія Марло. Авторъ вводитъ насъ въ рабочій кабинетъ Фауста, заваленный книгами, химическими ретортами, анатомическими препаратами и т. п. Потративъ много лѣтъ на изученіе различныхъ наукъ, преподаваемыхъ въ нѣмецкихъ университетахъ, Фаустъ убѣдился въ бесплодности человѣческаго познанія. Въ философіи онъ видитъ только искусство словопренія; въ богословіи—безысходный лабиринтъ противорѣчій; юридическія науки представляются ему сборникомъ ни на что негодныхъ казуистическихъ формулъ. Даже къ медицинѣ, оказавшейся въ его глазахъ состоятельнѣе другихъ наукъ, онъ подступаетъ съ такими требованіями, которымъ она не можетъ удовлетворить. Но мы считаемъ не лишнимъ привести этотъ характеристическій монологъ вполнѣ.

Фаустъ. Сосредоточь твои занятія, Фаустъ, и старайся исчерпать до дна науку, избранную тобой. Такъ какъ ты началъ съ теологін, то будь богословомъ для виду, но старайся проникнуть въ сущность всякой науки, живи и умирай, не выходя изъ твореній Аристотеля. (Раскрываетъ книгу). Благородная аналитика, ты просто обворожила меня! *Vene disserere est finis logices*. Неужели высшая цѣль логики состоитъ въ томъ, чтобъ хорошо диспутировать? Неужели эта наука не можетъ дать ничего болѣе чудеснаго? Въ такомъ случаѣ, Фаустъ, ты можешь преспокойно отложить ее въ сторону, такъ какъ ты уже достигъ желаемого. Духъ Фауста стремится къ познаніямъ болѣе плодотворнымъ. Философія! прощай! Теперь твоя очередь, Галенъ. *Ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus*. (Раскрываетъ другую книгу). Будь медикомъ, Фаустъ, копи золото и прославь свое имя какимъ-нибудь необыкновеннымъ цѣлебнымъ средствомъ. *Summum bonum medicinae sanitas*. Здоровье есть высшая цѣль медицины. Но развѣ ты уже не достигъ этой цѣли? Развѣ твои слова не стали афоризмами? Развѣ твои рецепты, избавлявшіе цѣлые города отъ чумы и отъ тысячи другихъ зарази-

тельныхъ болѣзней, не хранятся бережно, какъ дорогіе памятники? И при всемъ томъ, ты не больше, какъ Фаустъ, не больше, какъ человѣкъ! Если бы ты могъ сдѣлать людей безсмертными или по крайней мѣрѣ оживлять мертвыхъ, тогда твоя наука была бы достойна удивленія. И такъ, медицина, тоже прощай! Но гдѣ же мой Юстиніанъ? (Беретъ со стола книгу и читаетъ). *Si una eademque res legatur duobus, alter rem, alter valorem rei etc.* А! Это несчастный законъ о наследствѣ. (Читаетъ дальше). *Exhereditari filium non potest pater nisi etc.* Таково содержаніе институтовъ Юстиніана и всего свода законовъ. Нѣтъ, эта наука можетъ удовлетворить развѣ какого-нибудь жалкаго наемщика, который бьется изъ за матеріальныхъ выгодъ, но для меня она слишкомъ низменна. Теперь, когда пройденъ весь кругъ знанія, нужно снова возвратиться къ теологіи, лучшей изъ наукъ. Передъ тобой, Фаустъ, библія въ переводѣ Іеронима. Изучи ее хорошенько. (Раскрываетъ книгу и читаетъ). *Stipendium peccati mors est.* Смерть есть воздаяніе за грѣхи. Ну, это немного жестоко! (продолжая читать). *Si peccasse negamus, fallimur et nulla est in nobis veritas.* Отрицая наши прегрѣшенія, мы обманываемъ самихъ себя, и нѣтъ истины въ насъ. Какъ же это? Мы должны грѣшнить и не смотря на это все-таки осуждены на смерть, на вѣчную смерть. Какъ назвать такое ученіе? Нѣтъ, будь что будетъ! Съ богомъ, теологія! (Отбрасываетъ книгу въ сторону).

При такомъ безотрадномъ взглядѣ на науку, выходъ въ магію представляется дѣломъ весьма естественнымъ, и разговоръ Фауста съ дьяволомъ, который въ легендѣ кажется чѣмъ-то случайнымъ и неожиданнымъ, въ драмѣ находитъ себѣ разумное оправданіе. Слабое мерпаніе протеста и жажды знанія, выражающееся въ легендѣ дѣтскимъ рассказомъ о томъ, какъ Фаустъ привязалъ себѣ орлиныя крылья, съ цѣлью узнать тайны неба и земли, разгорается въ драмѣ яркимъ пламенемъ, освѣщающимъ тайники мятежной души Фауста и сообщающимъ всей его личности великое истори-

✓ чesкое значеніе. Вторымъ мотивомъ, опредѣлившимъ собою обращение Фауста къ магіи была жажда жизни и ея наслажденій, удовлетвореніе которой тайныя науки всегда обѣщаютъ своимъ адептамъ. Въ народныхъ сказаніяхъ этотъ второй мотивъ рѣшительно преобладаетъ надъ первымъ ³⁰¹); въ драмѣ они сливаются и пополняютъ другъ друга. Фаустъ Марло не любитъ науку ради ея самой, но, подобно Бэкону, смотритъ на нее съ практической точки зрѣнія, видитъ въ ней вѣрное средство расширить власть чловѣка надъ природой и тѣмъ увеличить сумму земнаго благосостоянія. Это реальное отношеніе къ наукѣ и жизни, такъ свойственное XVI вѣку, составляетъ характеристическую черту, отличающую Фауста Марло отъ Фауста Гете. Изъ первыхъ словъ, произносимыхъ Фаустомъ Гете, видно, что этой души, томимой чувствомъ безконечнаго, не можетъ наполнить никакое конечное наслажденіе, никакая земная радость. Когда Мефистофель предлагаетъ ему рядъ наслажденій, отъ которыхъ закружилась бы голова у обиденнаго чловѣка, Фаустъ отвѣчаетъ съ грустью:

„Пойми, что я ищущу не радости одной,
Нѣтъ, жизни жажду я, хочу страстей угара,
Мукъ ревности, любви безумной жара;
Хочу упиться я слезами и тоской,
Чтобъ, исцѣленная отъ жажды знанья,
Была открыта грудь моя,
Для каждой радости, для cadaго страданья...
Чтобъ все, что послано на долю бытія
Въ даръ чловѣчеству—прочувствовать глубоко;
Постигнуть все что въ немъ прекрасно и высоко.
Всѣ наслажденія, весь грузъ его скорбей,
Вмѣстить въ душѣ, носить въ груди моей,
И, слившись духомъ съ нимъ и личностью моею,
Жить жизнью его и истребится съ нею“ ³⁰²).

Такъ говоритъ Фаустъ Гете. Фаустъ Марло не задается такими идеальностями, не стремится летѣть на встрѣчу

всѣму, гдѣ слышится хоть слабый голосъ человѣческаго духа.
Какъ натура глубоко реальная, онъ довольствуется благами,
достижимыми для человѣка съ помощью магіи, и изъ за нихъ,
онъ съ полнымъ убѣжденіемъ продаетъ свою душу дьяволу.

„Мнѣ эта мысль покоя не даетъ,
Она меня приводитъ въ упоенье,
Что могъ бы я духами управлять,
Ихъ заставляя дѣлать безпрестанно,
Все, все, что только пожелаю я.
Загадки всѣ мнѣ будутъ разрѣшима,
И нѣтъ такихъ безумныхъ предпріятій,
Которыя, при помощи духовъ,
Мнѣ будутъ невозможными казаться,
Я захочу—и въ Индію тѣ духи
За золотомъ слетаютъ для меня;
Я прикажу—переплывутъ моря,
Чтобъ мнѣ доставить рѣдкости Востока,
Они проникнутъ смѣло въ новый свѣтъ
И явятся съ сладчайшими плодами
И съ чудесами новыхъ, чудныхъ странъ.
Раскрыть передъ собой я ихъ заставлю
Всю глубину безвѣстныхъ мудрыхъ книгъ,
И тайны всѣхъ властителей узнаю.
По моему желанью сонмъ духовъ
Мгновенно стѣну мѣдную воздвигнетъ
Вокругъ родной Германіи, и Рейномъ,
Какъ лентою блестящей, опояшетъ
Мой милый Виртембергъ. Я прикажу
Талантами наполнить наши школы,
Чтобъ ожилъ и воскресъ народный духъ.
На золото, которымъ овладѣю,
Я сформирую армію большую,
Чтобъ разомъ принца Пармскаго прогнать
Изъ нашихъ мѣстъ, и самъ царить останусь
Надъ всѣми областями... ³⁰³).

исполн.
желан.

32.41.
Когда же Мефистофель обѣщаетъ ему исполнить всѣ эти желанія, Фаустъ, восхищенный проносящейся предъ его воображеніемъ картиной власти и могущества, въ восторгѣ говоритъ: „о еслибъ у меня было столько душъ, сколько звѣздъ на небѣ, я всѣ бы ихъ отдалъ Мефистофелю“. Что же касается до самого Мефистофеля, то характеръ его также мало схожъ у обоихъ поэтовъ, какъ и характеръ Фауста. Мефистофель Гете—это продуктъ отрицательной философіи XVIII в., истинный „духъ отрицанья и сомнѣнья“, осмѣивающій всякое святое побужденіе человѣческой души; между тѣмъ какъ марловскій Мефистофель есть падшій ангелъ легенды, горюющій объ утраченномъ блаженствѣ и до того подавленный сознаниемъ своего несчастья, что внушаетъ сожалѣніе самому Фаусту, который однажды принимается даже ободрять его.

Мефистофель. Неужели ты думаешь, что я, который удостоился лицезрѣть самого Бога, я, вкусившій вѣчныхъ радостей неба, не ношу въ своей груди тысячу адовъ, лишась этого блаженства. О, Фаустъ! оставь свои пустые вопросы, вселяющіе ужасъ въ мою изнемогающую душу.

Фаустъ. Какъ? Великій Мефистофель огорченъ тѣмъ, что не вкушаетъ болѣе небеснаго блаженства? Въ такомъ случаѣ бери примѣръ съ меня и отвернись съ презрѣніемъ отъ тѣхъ радостей, которыми тебѣ не суждено наслаждаться и т. д. Признавая излишнимъ излагать содержаніе англійскаго Фауста послѣ того какъ онъ въ прошломъ году былъ переведенъ на русскій языкъ, приступаемъ прямо къ разбору отношеній драмы Марло къ ея литературному источнику. Откуда бы ни почерпнулъ Марло содержаніе своей пьесы—изъ нѣмецкаго ли подлинника, или англійскаго перевода—несомнѣнно, что онъ держался народной легенды довольно близко, и если иногда, въ интересахъ художественныхъ, онъ позволялъ себѣ отступать отъ своего источника, то число такихъ отступленій весьма незначительно. Для примѣра попробуемъ сличить эпизодъ о договорѣ съ дьяволомъ въ драмѣ

и въ легендѣ. И здѣсь, и тамъ, Фаустъ идетъ въ густой лѣсъ и вызываетъ Мефистофеля, который является ему сначала въ видѣ огненнаго челоуѣка, потомъ звѣря и наконецъ, по требованію Фауста, принимаетъ образъ, „наиболѣе приличный дьяволу“, францисканскаго монаха. Разница въ томъ, что, вступая въ союзъ съ дьяволомъ, Фаустъ легенды, начавшій заниматься чернокнижіемъ еще на студенческой скамьѣ, не нуждается въ наставникѣ, между тѣмъ какъ Фаустъ драмы посвящается въ тайны магіи своими друзьями, Корнелиусомъ и Вальдесомъ, которые научаютъ его, какъ творить заклинанія и снабжаютъ его необходимыми для этой цѣли книгами. Самая формула заклинанія (*Sint mihi Dei Acherontis propitii etc.*) не находится въ народной легендѣ, и вѣроятно заимствована Марло изъ какой-нибудь чародѣйственной книги. Вызвавъ Мефистофеля силою магическихъ заклинаній, Фаустъ приказываетъ ему всюду слѣдовать за собой и исполнять все, что ему будетъ приказано. Въ отвѣтъ на это Мефистофель возражаетъ, что онъ подчиненъ великому Люциферу и не можетъ ничего дѣлать безъ его позволенія. Подобный же отвѣтъ и почти въ тѣхъ же выраженіяхъ даетъ Мефистофель Фаусту и въ народной книгѣ. Заключение договора обставлено и въ драмѣ и въ легендѣ однѣми и тѣми же подробностями, указывающими на прямое заимствование. Запродажная записъ, писанная Фаустомъ его же собственной кровью, есть ничто иное какъ сокращеніе подобной же записи въ народной книгѣ ³⁰⁴). Продолжая далѣе наше сличеніе, мы пришли бы къ заключенію, что, за исключеніемъ шутовскихъ сценъ, которыми изобилуетъ пьеса Марло, почти всѣ внѣшніе факты, словомъ весь остовъ драмы, заимствованъ авторомъ изъ книги Шписа. Но заимствуя содержаніе своей драмы изъ народной легенды, Марло поступалъ, какъ истинный художникъ, подкладывая подъ внѣшніе факты внутренніе мотивы и осмысливая ими поступки своего героя. Примѣръ такого художественнаго обращенія съ матеріаломъ мы видѣли въ вступительной сценѣ, гдѣ

Марло нѣсколькими мастерскими штрихами очертилъ причины неудовлетворенія Фауста совершенной наукой и такимъ образомъ сдѣлалъ для насъ понятнымъ обращеніе его къ магіи. Укажемъ еще на нѣсколько подобныхъ примѣровъ. Составитель народной книги подробно описываетъ занятія Фауста тайными науками, его первыя заклинанія, появленіе Мефистофеля и договоръ съ нимъ, но онъ не упоминаетъ ни однимъ словомъ о внутренней борьбѣ, которая должна была происходить въ сердцѣ Фауста, прежде чѣмъ онъ рѣшился на такой роковой и безвозвратный шагъ. Напротивъ того Марло аллегорически изобразилъ душевныя колебанія Фауста въ видѣ двухъ ангеловъ добраго и злаго, изъ которыхъ первый убѣждаетъ его бросить магическія книги, угрожая за непослушаніе гнѣвомъ Божиимъ, а послѣдній искусно разжигаетъ въ немъ запретную жажду знанія и могущества, увѣряя, что магія дастъ ему возможность проникнуть въ тайны природы и сдѣлаться властелиномъ міра. Увѣщаніе злаго духа находитъ болѣе отголоска въ сердцѣ Фауста, и онъ посылаетъ Вагнера за Вальдесомъ и Корнелиусомъ, которые и посвящаютъ его въ тайны чародѣйства. Заключивъ союзъ съ дьяволомъ, Фаустъ легенды прежде всего требуетъ отъ Мефистофеля золота, роскошныхъ одеждъ, лакомыхъ блюдъ и тонкихъ винъ и, вдоволь пресытившись этими благами, начинаетъ мимоходомъ, какъ бы не хотя, спрашивать его о тайнахъ неба и земли. Такимъ образомъ отпаденіе Фауста отъ Бога теряетъ всякій смыслъ, и Фаустъ легенды является пошлымъ эпикурейцемъ, продавшимъ свою душу и будущую жизнь за чувственныя наслажденія. Не такъ поступаетъ Фаустъ Марло. Томимый неудовлетворенной жаждой знанія, побудившей его къ занятію магіей, онъ тотчасъ же по заключеніи договора начинаетъ докучать Мефистофелю своими обстоятельными распросами объ устройствѣ вселенной, небѣ, адѣ, Люциферѣ и т. д., выказывая при этомъ самое настоящее любопытство. Но нигдѣ, можетъ быть, не выступаетъ такъ ярко художественное превосходство Фауста Марло не-

редъ его литературнымъ источникомъ, какъ въ заключительной сценѣ драмы, изображающей душевную агонію Фауста въ ту ужасную ночь, когда истекалъ срокъ условія, заключеннаго съ дьяволомъ, и Мефистофель долженъ былъ придти за его душой. Не чувствуя себя въ силахъ передать глубокий драматизмъ и трогательную поэзію этой сцены, мы отсылаемъ читателя къ прекрасному переводу ея, сдѣланному Михайловымъ³⁰⁵⁾ и просимъ сличить ее съ соотвѣствующимъ мѣстомъ въ народной книгѣ.

Въ драматическомъ отношеніи Фаустъ значительно уступаетъ Тамерлану. Въ немъ много прекрасныхъ монологовъ, чудныхъ лирическихъ мѣстъ, но нѣтъ никакого драматическаго движенія, нѣтъ ни одной мастерски вѣденной сцены. Сосредоточивъ весь интересъ дѣйствія на изображеніи душевнаго состоянія Фауста, волнуемаго страхомъ и надеждой, поминутно переходящаго отъ самыхъ смѣлыхъ порывовъ духа къ самому малодушному отчаянію, Марло до того увлекся этой психологической проблемой, что изъ за нея совершенно пренебрегъ задачами чисто-драматическими. У него не хватило искусства слить вмѣстѣ двѣ драмы, психологическую и жизненную, заставить своего героя принимать участіе и въ той и другой, какъ это сдѣлалъ напр. Гёте. Единственная женщина которую мы встрѣчаемъ въ драмѣ Марло—Елена Троянская, — не живой человѣкъ, но аллегорія, тѣнь, вызываемая Фаустомъ по просьбѣ студентовъ. Внушивъ Фаусту высоко-поэтический монологъ, она исчезаетъ чтобъ уже болѣе не появляться. Весьма жаль, что Марло не послѣдовалъ указаніямъ народной книги, которая рассказываетъ, что Фаустъ не только вызвалъ Елену по просьбѣ своихъ учениковъ, но жилъ съ нею и даже имѣлъ отъ нея сына, который послѣ смерти Фауста исчезъ съ матерью неизвѣстно куда.

Ни одна пьеса Марло не имѣла рѣшительнаго успѣха на сценѣ, какъ Фаустъ; по свидѣтельству Филиппа, писателя XVII в. этимъ успѣхомъ она была обязана не своимъ драматическимъ достоинствамъ, но трагическимъ сценамъ съ

чертами, которые очень нравились народу.³⁰⁶⁾ Фаустъ Марло раздѣлилъ участь всѣхъ популярныхъ пьесъ XVI в. именно — дошелъ до насъ въ страшно искаженномъ видѣ. Когда пьеса игралась часто и подъ конецъ начинала приглядываться публикѣ, ловкіе антрепренеры переставали нѣкоторое время ее давать, потомъ возобновляли и ставили на сцену съ новыми прибавленіями, что всегда привлекало массу публики. Такой приемъ былъ употребленъ и относительно марловскаго Фауста. Чтобы привлечь начинавшую охладѣвать публику его передѣлывали и дополняли два раза: первый разъ меньше, второй — больше; первый разъ въ 1597 г.³⁰⁷⁾, второй въ 1602. Должно полагать, что послѣдніе прибавленія были весьма значительны, такъ какъ за нихъ было заплачено четыре фунта стерл., что составляло примѣрно половину гонорарія, получаемого въ то время писателями за новую пьесу³⁰⁸⁾. Древнѣйшее изъ дошедшихъ до насъ изданій Фауста (editio princeps) относится къ 1604 г. За нимъ слѣдуютъ изданія 1609, 1611, 1616 и др. Мэлонъ полагалъ что editio princeps напечатано съ подлинной рукописи Марло, но Дейсъ давно уже опровергнулъ это предположеніе и доказалъ, что изданіе 1604 г. не чуждо позднѣйшихъ прибавокъ³⁰⁹⁾ Самъ Дейсъ первоначально держался мнѣнія, что editio princeps представляетъ подлинную рукопись Фауста съ тѣми незначительнымъ измѣненіями, за которыя въ 1597 г. Деккеру было заплачено двадцать шиллинговъ, но болѣе внимательное изученіе изданій 1604 и 1616, какъ наиболѣе разнящихся между собою, привело его къ заключенію, что ни одно изъ нихъ не можетъ претендовать на подлинность, такъ какъ передѣлки и дополненія марловскаго Фауста начались раньше 1597 г. (310). Не имѣя притязаній на рѣшеніе вопроса надъ которымъ до сихъ поръ тщетно ломали голову лучшіе европейскіе шекспирологи, мы считаемъ себѣ въ правѣ предложить нѣсколько данныхъ, которыя можетъ быть будутъ способствовать его болѣе правильной постановкѣ. По нашему мнѣнію, центр тяжести вопроса лежитъ не въ томъ, какое изъ дошедшихъ

до насъ изданій Фауста заключаетъ въ себѣ подлинный текстъ Марло (вопросъ, при существующихъ средствахъ науки, положительно неразрѣшимый), но какое изъ нихъ стоитъ ближе къ нему. Если поставить такимъ образомъ вопросъ, то вѣсы видимо склоняются на сторону Editio princeps. Во *первыхъ*, оно явилось раньше другихъ, стало быть могло быть напечатано съ болѣе древней рукописи; во *вторыхъ*, оно много короче изданія 1616 г. заключающаго въ себѣ много лишнихъ сценъ и дополненій, за которыя вѣроятно и было заплачено четыре фунта въ 1602 г.; въ *третьихъ*, оно ближе держится своего литературнаго источника, чѣмъ изданіе 1616 г.³¹¹). Многія мѣста въ изданіи 1604 г. становятся понятными только тогда, когда мы ихъ сопоставимъ съ соотвѣтствующими мѣстами въ народной книгѣ. Задумавъ жениться, Фаустъ обращается къ Мефистофелю съ просьбой добыть ему для этой цѣли прекраснѣйшую дѣвушку въ Германіи. Но Мефистофель (въ Editio Princeps) и слышать не хочетъ о женитьбѣ. „Какъ? жену? говоритъ онъ; умоляю тебя, Фаустъ, перестань и говорить объ этомъ“ и только послѣ усиленныхъ просьбъ Фауста соглашается вызвать ему какую-то вѣдьму. Откуда же явилось у Мефистофеля такое печоринское отвращеніе къ браку? отвѣтъ на этотъ вопросъ даетъ намъ народная книга, гдѣ Мефистофель подробно объясняетъ причину своего нежеланія видѣть Фауста женатымъ. „Ты не можешь жениться, точно также какъ не можешь служить двумъ господамъ. Бракъ есть важнѣйшее изъ учреждений божіихъ, и такъ какъ ты обѣщалъ намъ ненавидѣть все божественное и подтвердилъ это обѣщаніе своею кровью, то въ силу этого ты долженъ презирать и бракъ“. Въ изданіи 1616, гдѣ встрѣчается больше отступленій отъ народной книги, вѣроятно потому, что въ началѣ XVII в. она уже начала утрачивать свою популярность, Мефистофель тотчасъ же соглашается исполнить просьбу Фауста, но обманываетъ его и вызываетъ вѣдьму. Сравнивая изданія 1604 и 1616 г. съ народной книгой о Фаустѣ и между собою, мы приходимъ къ заключенію, что

Editio princeps носить на себѣ на каждомъ шагѣ слѣды близкаго знакомства съ своимъ источникомъ, чего никакъ нельзя сказать объ изданіи 1616 г.

Наконецъ, въ четвертыхъ: изданіе 1604 г. гораздо меньше испещрено шутовскими сценами, чѣмъ *Quarto* 1616 г. ³¹²⁾. Зная отвращеніе Марло къ выходкамъ клоуновъ, выраженное имъ съ такой рѣшительностью въ прологѣ къ *Тамерлану*, легко понять, почему сравнительно-меньшая доза шутовства можетъ служить важнымъ свидѣтельствомъ въ пользу большей древности текста. Сопоставивъ вмѣстѣ всѣ указанные нами признаки, мы позволяемъ себѣ утверждать, что текстъ *Editio princeps*, если и не представляетъ собою подлинной рукописи Марло, то во всякомъ случаѣ стоитъ ближе къ ней, чѣмъ *Quarto* 1616 г. и что вслѣдствіе этого, онъ непременно долженъ быть положенъ въ основу будущаго критическаго изданія Фауста. X

Наибольшей зрѣлостью драматическій талантъ Марло достигаетъ въ его трагедіи *Мальтійскій Жидъ*, написанной около 1590 ³¹³⁾ и, подобно Фаусту, имѣвшей громадный успѣхъ на сценѣ. Сюжетъ трагедіи, по всей вѣроятности заимствованный изъ народной баллады или какой-нибудь старинной пьесы, вполне достоинъ мрачной кисти Марло; это—мщеніе еврея за всѣ гоненія и несправедливости, претерпѣнныя отъ христіанъ, какъ имъ самимъ, такъ и его соотечественниками. Пьеса открывается монологомъ мальтійскаго негодяя, еврея Барабаса (Вараввы), который сидитъ въ своей конторѣ, окруженный мѣшками съ золотомъ, и мысленно перебираетъ всѣ свои богатства. Барабасъ—Ротшильдъ Мальты; торговые обороты его громадны; онъ не имѣетъ соперниковъ на биржѣ; онъ захватилъ въ свои руки торговлю съ Востокомъ, и со дня день ждетъ прибытія двухъ кораблей, нагруженныхъ персидскими шелками, золотомъ и жемчугомъ. Два купца приносятъ извѣстіе, что ожидаемые корабли благополучно вошли въ гавань. При этой вѣсти Барабасъ не можетъ скрыть своей радости; изъ его груди не-

вольно вырывается крикъ гордости и самоудовлетворенія. „Такимъ образомъ, говоритъ онъ, идутъ къ намъ земныя блага и сушей и моремъ, и богатства наши отовсюду прибываютъ. Вотъ въ чемъ состоитъ обѣтованіе, данное Израилю; вотъ въ чемъ состоитъ счастье стараго Авраама! Въ чемъ же иначе можетъ выражаться благоволеніе неба къ жителю земли, какъ не въ томъ, что оно осыпаетъ его изобиліемъ, вскрываетъ для него нѣдра земли, заставляетъ море быть его слугою и повелѣваетъ вѣтрамъ гнать къ нему сокровища попутнымъ дыханіемъ? За что же меня ненавидятъ, если не за мое богатство? Или, лучше сказать, развѣ въ настоящее время кого-нибудь уважаютъ за что-нибудь другое, кромѣ богатства? Что до меня, я скорѣе предпочитаю быть богатымъ и ненавидимымъ всѣмъ жидомъ, чѣмъ бѣднымъ христіаниномъ, возбуждающимъ участіе своей нищетою, потому что я не вижу, чтобъ ихъ религія приносила бы какіе-нибудь другіе плоды, кромѣ ненависти, вѣроломства и чрезмѣрной гордости, которая, по моему, противорѣчитъ сущности ихъ ученія. Они говорятъ, что мы народъ ничтожный, разбѣяно по всему свѣту; я объ этомъ ничего не знаю, но я знаю, что мы сумѣли сосредоточить въ своихъ рукахъ больше богатствъ, чѣмъ тѣ, которые хвастаются своей религіей“. Размышленія Барабаса прерваны приходомъ его соплеменниковъ, привыкшихъ съ нимъ совѣтоваться въ затруднительныхъ обстоятельствахъ. Дѣло въ томъ, что многочисленный турецкій флотъ прибылъ въ Мальту за просроченной данью. (Мальтійскіе рыцари считались тогда данниками турецкаго султана). Не имѣя чѣмъ выплатить слѣдующую туркамъ громадную сумму, рыцари рѣшили собрать ее съ евреевъ. Чтобъ объявить имъ состоявшееся рѣшеніе, ихъ и призвали въ сенатъ. Евреи поражены этимъ рѣшеніемъ, какъ громомъ. Одинъ Барабасъ не теряетъ присутствія духа и старается убѣдить коменданта Мальты въ несправедливости его требованій. Сцена эта такъ типична, такъ ярко рисуетъ средневѣковой фанатизмъ и нетерпимость, что, надѣмся,

*

читатели не посѣтуютъ на насъ, если мы приведемъ ее въ исполнѣ.

Комендантъ. Жиды, приблизьтесь ко мнѣ. Извѣстно вамъ, что въ нашъ городъ прибылъ Селимъ Калимать, сынъ его величества, султана, съ цѣлью взять съ насъ дань за десять истекшихъ лѣтъ. Вотъ дѣло, которое касается всѣхъ насъ.

Барабасъ. Я думаю, ваше лордство, чтобъ быть спокойнѣе, нужно постараться поскорѣй ее выплатить.

Комендантъ. Это легче пожелать, чѣмъ исполнить. Притомъ же раззорительныя войны до того истощали нашу казну, что мы рѣшились прибѣгнуть къ вашей помощи.

Барабасъ. Увы, мой лордъ! Мы не солдаты, да къ тому же, что значить наша помощь противъ такого могущественнаго государя?

Первый рыцарь. Потихе, жидъ; мы очень хорошо знаемъ, что ты не воинъ, а купецъ и денежный человѣкъ. Намъ нужны твои деньги, Барабасъ, и ничего больше.

Барабасъ. Какъ? Мои деньги?

Комендантъ. Да, деньги твои и остальныхъ жидовъ. Короче—мы рѣшили взыскать требуемую сумму съ васъ.

Первый еврей. Увы, мой лордъ! Большая часть изъ насъ—бѣдные люди.

Комендантъ. Тогда пусть богатые заплатятъ больше.

Барасъ. Позвольте васъ спросить, справедливо-ли заставлять иностранцевъ платить вашу дань?

Второй рыцарь. Развѣ иностранцы не здѣсь приобрѣли свои богатства? А если здѣсь, то они должны вмѣстѣ съ нами участвовать въ уплатѣ дани.

Барабасъ. Какъ? платить поровну съ вами?

Комендантъ. Вотъ чего захотѣлъ, жидъ; нѣтъ, вы должны платить, какъ невѣрные, потому что мы, щадя вашу, проклятую небомъ, жизнь, навлекли на себя это несчастье. Вслѣдствіе чего мы рѣшили... Секретарь, прочтите статьи нашего декрета.

Секретарь (читаетъ). Во-первыхъ: дань, слѣдующая тур-

камъ, должна быть взыскана съ жидовъ; каждый изъ нихъ долженъ внести сумму, равную половинѣ его имущества,

Барабасъ. Что я слышу? Половину всего имущества? (Въ сторону). Надѣюсь, что тутъ идетъ дѣло не о моемъ имуществѣ.

Комендантъ. Читайте дальше.

Секретарь. Во-вторыхъ—всякій, отказывающійся платить, долженъ принять христіанскую вѣру.

Барабасъ. Какъ? Сдѣлаться христіаниномъ? (Въ сторону). Что тутъ дѣлать?

Секретарь. Всякій же, отказывающійся креститься, лишается всего состоянія.

Евреи. Мы даемъ половину.

Барабасъ. О презрѣнныя созданія! Вы—не евреи. Неужели вы униженно согласитесь допустить ихъ распоряжаться вашимъ имуществомъ?

Комендантъ. Ну что, Барабасъ, ты хочешь креститься?

Барабасъ. Не имѣю пока этого желанія.

Комендантъ. Въ такомъ случаѣ отдавай половину своего состоянія?

Барабасъ. Знаете-ли вы, чего вы отъ меня требуете? Вѣдь половина моего состоянія равняется богатству цѣлаго города. Мое состояніе, г. комендантъ, не легко досталось мнѣ, чтобъ я могъ такъ скоро разстаться съ нимъ.

Комендантъ. Половина твоего состоянія—это пеня, наложенная на тебя въ силу нашего декрета; если ты не заплатишь ее, мы возьмемъ все.

Барабасъ. *Corpo di Dio!* Вы получите половину; я согласенъ заплатить, наравнѣ съ моими братьями.

Комендантъ. Нѣтъ, жидъ, теперь ужъ поздно. Ты возражалъ противъ нашего декрета, и теперь не имѣешь права ссылаться на него.

Барабасъ. Что же вы хотите совсѣмъ ограбить меня? Развѣ воровство есть основаніе вашей религіи?

Комендантъ. Нѣтъ, жидъ; мы беремъ только твое иму-

щество, чтобъ спасти отъ раззоренія массу народа. Пусть лучше одинъ пострадаетъ для общаго блага, нежели всѣ погибнуть ради одного. Впрочемъ, Барабасъ, мы не изгоняемъ тебя изъ нашего города; оставайся здѣсь, и если можешь, наживи еще больше.

Барабасъ. Христіане, изъ чего же я могу нажить? Изъ ничего не будетъ ничего.

Первый рыцарь. Вѣдь прежде же изъ ничего ты нажилъ маленькую сумму, изъ маленькой—большую и т. д. Если же проклетіе лежащее на вашемъ племени обрушилось на твою голову и сдѣлало тебя презираемымъ всѣми бѣднякомъ, то обвиняй въ этомъ не насъ, а свой прирожденный грѣхъ.

Барабасъ. Зачѣмъ подкрѣпляете вы авторитетомъ Св. Писанія ваши несправедливости? Отнимите у меня мое состояніе, но по крайней мѣрѣ избавьте меня отъ вашихъ наставленій. Я очень хорошо знаю, что есть нечестивые евреи, равно какъ есть и порочные христіане, но если даже племя, къ которому я принадлежу, развѣяно по міру за свой грѣхъ, то развѣ я отвѣчаю за грѣхи моего народа? Человѣкъ, ведущій дѣла свои честно, имѣетъ право жить, а кто изъ васъ можетъ укорить меня въ противномъ?

Комендантъ. Вонъ отсюда, презрѣнная тварь! Стыдись оправдывать себя такимъ образомъ. Развѣ намъ неизвѣстна твоя профессія? Если же ты увѣренъ въ своей правотѣ, то имѣй терпѣніе и ты скоро опять разбогатѣешь. Чрезмѣрное богатство порождаетъ любостяжаніе, а любостяжаніе, о, это ужасный грѣхъ!

Барабасъ. Я думаю, воровство еще ужаснѣе. Слушайте же, рыцари: не отнимайте у меня, моего имуществва, потому что это будетъ чистое воровство; а если вы меня обворуете, я тоже принуженъ буду воровать и еще больше копить.

Первый рыцарь. Почтенный комендантъ, не слушайте его жалобъ, а лучше прикажите взять его домъ подъ монастырь. Въ немъ можно будетъ помѣстить много святыхъ отшельницъ.

Комендантъ. Пусть будетъ такъ.

Барабасъ уходитъ изъ сената съ сердцемъ подавленнымъ горемъ и безсильной злобой. Онъ холодно выслушиваетъ утѣшенія своихъ соотечественниковъ, приводящихъ ему въ примѣръ Іова и убѣждающихъ его терпѣливо переносить свое несчастіе. „Вы—говорить они имъ—сами не были никогда богаты, и потому вамъ не понять моего горя. Я похожъ на полководца, у котораго всѣ солдаты убиты, самъ онъ обезоруженъ и не видитъ никакихъ средствъ къ спасенію. Оставьте меня одного горевать на свободѣ и повторять въ припадкѣ ярости: великія обиды не такъ-то легко забываются“.— И потомъ, когда они удаляются, Барабасъ произноситъ имъ вслѣдъ: „неужели эти люди въ самомъ дѣлѣ считаютъ меня кускомъ глины, способной превратиться въ грязь отъ одной капли воды. Нѣтъ, Барабасъ рожденъ для лучшей участи и созданъ не изъ такого хрупкаго матеріала, какъ другіе люди“. На пути къ дому Барабасъ встрѣчаетъ дочь свою, Абигайль. Она шла къ отцу, чтобъ извѣстить его о томъ, что ихъ домъ уже занятъ подъ монастырь, и они лишены крова. Едва дочь успѣла выговорить эту страшную новость, какъ изъ груди Барабаса вырвался вопль скорби и отчаянія; въ этомъ домѣ, подъ половицею одной изъ верхнихъ комнатъ, предусмотрительный Барабасъ скрылъ нѣсколько мѣшковъ съ золотомъ и драгоценными каменьями. Теперь все это можетъ попасть въ руки христіанъ—и тогда прости мщеніе, ибо что можетъ предпринять нищій, парія, противъ могущественнаго коменданта и его сообщниковъ? Но тутъ-то и сказывается вся энергія этой необыкновенной натуры. Чѣмъ тяжелѣе обрушивается на нее несчастіе, тѣмъ эластичнѣе она выпрямляется, тѣмъ скорѣе она сосредоточивается въ самой себѣ, въ сознаніи своей несокрушимой силы. На зло преслѣдующей судьбѣ, Барабасъ хочетъ жить, хотя бы для того, чтобъ жестоко отомстить врагамъ своимъ. „Несправедливое небо, чѣмъ я заслужилъ эту кару? А вы, злосчастныя звѣзды, знающія, какъ я нетерпѣливо переношу всякое не-

счастіе, зачѣмъ вы преслѣдуете меня? Неужели вы думаете, что я до того обезумѣлъ, что повѣшусь съ горя или просто исчезну съ лица земли, не оставивъ никакихъ слѣдовъ своего существованія? Нѣтъ, я буду жить; мнѣ еще не опротивѣла жизнь и такъ какъ вы меня бросили въ океанъ одного, предоставивъ мнѣ полную свободу утонуть или плыть, то я употреблю всѣ мои силы, чтобъ не утонуть“. Онъ тотчасъ же придумываетъ планъ возвращенія своихъ сокровищъ: убѣждаетъ дочь притвориться желающей принять христіанскую вѣру и поступить въ монастырь, учреждаемый въ ихъ бывшемъ домѣ, потомъ научаетъ ее, какъ отыскать мѣшки, какъ передать ихъ ему. Послѣ нѣкотораго колебанія, въ которомъ имѣетъ случай выказаться ея благородная натура, она изъ любви къ отцу соглашается на все. Абигаиль обращается въ христіанство, поступаетъ въ монастырь и проситъ позволенія у аббатиссы занять ту же комнату, которую она прежде занимала. Аббатисса охотно соглашается на ея просьбу. Абигаиль отыскиваетъ скрытыя сокровища и выжидаетъ удобной минуты, чтобъ передать ихъ отцу. Самый пламенный любовникъ едва-ли шелъ на заранѣе условленное свиданіе съ такимъ замираніемъ сердца, съ какими старый Барабасъ подкрадывался ночью къ завѣтному балкону, откуда дочь должна была выбросить ему драгоценныя мѣшки.

Барабасъ. Подобно зловѣщему ворону, чье хриплое карканье предвѣщаетъ смерть больному, чьи черныя крылья отряхаютъ съ себя заразу въ безмолвномъ сумракѣ ночи, идетъ бѣдный Барабасъ, измученный и разбитый, проклиная ненавистныхъ христіанъ. Измѣнчивыя радости быстро-текущаго времени умчались, погрузивъ меня въ отчаяніе, и отъ моихъ прежнихъ богатствъ осталось одно воспоминаніе.... О Ты, что нѣкогда въ столпѣ огненномъ велъ дѣтей Израиля по мрачнымъ пустынямъ, освѣти путь потомку Авраама, направь въ эту ночь руку моей Абигаили и затѣмъ преврати день въ вѣчную ночь. Сонъ бѣжитъ отъ моихъ бодрствующихъ очей, нѣтъ покоя моимъ взволнованнымъ мыслямъ, по-

ка я не получу отвѣта отъ моей Абигайли.“ Но вотъ на балконѣ показалась Абигайль. Перекинувшись нѣсколькими словами съ отцомъ, она бросаетъ ему подъ ноги мѣшки, и исчезаетъ какъ привидѣніе. Въ порывѣ восторга, Барабасъ начинаетъ цѣловать свои сокровища и благословляетъ руку, возвратившую ему ихъ. „О моя дочь, мое золото, мое счастье, мое блаженство! Твердыня моей души и смерть враговъ моихъ! Привѣтствую тебя, виновница моего счастья! Для полноты блаженства мнѣ недостаетъ только тебя, но я тебя выручу отсюда, непременно выручу“. „Теперь, продолжаетъ онъ, Фебъ, открой рѣсницы дня, и вмѣсто ворона разбуди жаворонка, чтобы я могъ, подобно ему, рѣять въ утреннемъ воздухѣ и пѣть надъ моими сокровищами ту же радостную пѣснь, которую онъ поетъ надъ своими птенцами“. Сдѣлавшись съ помощью возвращенныхъ сокровищъ почти такимъ же богачемъ, какимъ онъ былъ прежде, Барабасъ не оставилъ однако своего намѣренія отомстить христіанамъ и въ особенности коменданту Мальты; напротивъ того, мщеніе дѣлается съ этихъ поръ идее fixе его жизни. „Я не изъ колѣна левіина, говоритъ онъ, и не такъ то скоро забываю обиды. Мы евреи, можемъ ласкаться, какъ собаки, но когда разсердимся, съумѣемъ также больно укунить“. Онъ покупаетъ домъ, великолѣпнѣе своимъ не уступающій дому коменданта, возвращаетъ изъ монастыря дочь и на этотъ разъ снова дѣлаетъ ее слѣпымъ орудіемъ своихъ черныхъ замысловъ. Дѣло въ томъ, что сынъ коменданта, донъ Лодовико, влюбленъ въ Абигайль, которая съ своей стороны чувствуетъ склонность къ другу его, донъ Матиасу, и взаимно любима имъ. Барабасъ знаетъ это, нарочно зазываетъ къ себѣ донъ Лодовико и умоляетъ дочь быть съ нимъ какъ можно любезнѣе. „Поступай съ нимъ, какъ съ филистимляниномъ, притворяйся, лги, объясняйся ему въ любви—вѣдь онъ не изъ племени авраамова“.

Абигайль. Повѣрь отецъ, что ради тебя и ради его самого, я буду съ нимъ ласкова.

Барабасъ. Нѣтъ, этого мало. Дочь, слушай меня: кокетничай съ нимъ, цалуй его, словомъ поступай такъ, чтобы онъ тебѣ сегодня же сдѣлалъ предложеніе.

Абигайль. Но, отецъ, вѣдь я люблю донъ-Матіаса.

Барабасъ. Я знаю это и однакоже умоляю тебя полюбозничать съ нимъ. Пожалуйста сдѣлай такъ; для меня это очень нужно.

Абигайль не хотя подчиняется желѣзному характеру своего отца и кокетничаетъ съ сыномъ коменданта... Въ то время, какъ они, обмѣниваясь любезностями, ходили рука объ руку по саду, входитъ въ комнату донъ Матіасъ, и видя изъ окна эту сцену, не можетъ скрыть своего негодованія. Не малаго труда стоило Барабасу убѣдить его не дѣлать скандала и уйти изъ дому. Матіасъ уходитъ, но клянется отомстить вѣроломному другу. Барабасъ замѣчаетъ его гнѣвъ и заранѣе торжествуетъ побѣду. Теперь ему остается настроить другаго соперника. Донъ-Лодовико видѣлъ, какъ Матіасъ уходилъ изъ дому, и ему хочется знать причину такого поспѣшнаго удаленія.

Д. Лодовико. Барабасъ, кто это сейчасъ ушелъ отъ тебя? Мнѣ показалось, что донъ-Матіасъ.

Барабасъ. Да, это онъ, но только Бога ради будьте осторожны, потому что онъ поклялся убить васъ.

Д. Лодовико. Меня? Что онъ, не сошелъ-ли съ ума?

Барабасъ. Нѣтъ, но, быть можетъ, онъ опасается того, о чемъ вы даже и не воображаете..... Впрочемъ, все дѣло въ этой глупой дѣвчкѣ.

Д. Лодовико. Какъ? Развѣ она любитъ донъ-Матіаса?

Барабасъ. Развѣ эта улыбка не служитъ вамъ лучшимъ отвѣтомъ на вашъ вопросъ?

Абигайль. (въ сторону). Да, сердце мое принадлежитъ ему. Я улыбаюсь не по своей волѣ.

Д. Лодовико. Барабасъ, ты, вѣдь, знаешь, что я уже давно люблю твою дочь.

Барабасъ. И она васъ также чуть не съ самаго дѣтства.

Д. Лодовико. Я не могу подавлять дольше моихъ чувствъ.

Барабасъ. Равно какъ и я не могу больше скрывать привязанности, которую питаю къ вамъ.

Д. Лодовико. Скажи же мнѣ прямо, могу-ли я назвать своимъ этотъ алмазъ?

Барабасъ. Возьмите и носите его. Но можетъ быть ваше лордство сочтетъ униженіемъ для себя жениться на дочери жида? Въ такомъ случаѣ я дамъ за ней много золотыхъ крестовниковъ съ христіанскими надписями по краямъ.

Д. Лодовико. Я люблю ее, а не твое богатство. Мнѣ нужно только твое согласіе.

Барабасъ. Что до меня, то я согласенъ; только позвольте мнѣ сказать нѣсколько словъ моей дочери. (Тихо). Слушай, этотъ потомокъ Каина, никогда не вкушавшій пасхальнаго агнца, этотъ пустой франтъ, который никогда не увидитъ Ханаанской земли, словомъ, этотъ болванъ Лодовико, долженъ быть обманутъ. Скажи, что ты согласна отдать ему свою руку, но сердце свое береги для донъ-Матіаса.

Абигайль. Какъ? Я должна быть помолвлена за Лодовико?

Барабасъ. Нѣтъ никакого грѣха обмануть христіанина. Они сами слѣдуютъ тому принципу, что обѣщаніе, данное еретику, не имѣетъ никакой силы. Для насъ же съ тобой, всѣ не евреи еретики; вслѣдствіе этого ничего не бойся, дочь моя. (обращаясь къ д. Лодовико). Я говорилъ съ ней, и она согласна.

Д. Лодовико. Теперь, милая Абигайль, дай мнѣ обѣтъ быть вѣрной женой.

Абигайль. Я не смѣю противорѣчить желанію моего отца, Только смерть разлучитъ меня съ моимъ возлюбленнымъ.

Д. Лодовико. Теперь я достигъ того, чего такъ пламенно желала душа моя.

Барабасъ. (въ сторону). А я, хотя еще и не достигъ, но надѣюсь скоро достигнуть.

Абигайль. О, несчастная Абигайль, что ты сдѣлала!

Д. Лодовико. Отчего ты такъ вдругъ поблѣднѣла, милая Абпгайлъ?

Абпгайлъ. Не знаю. Впрочемъ, прощайте, я пойду къ себѣ.

Барабасъ. Поддержите ее, но не говорите съ ней ни слова.

Д. Лодовико. Она совершенно онѣмѣла. Какая внезапная перемѣна!

Барабасъ. Не удивляйтесь этому. У насъ, евреевъ, есть обычай, что невѣста всегда должна немного поплакать. Оставьте ее въ покоѣ. Прощай, благородный Лодовико и помни, что она твоя жена, а ты мой наслѣдникъ.

Тактика Барабаса увѣнчивается полнымъ успѣхомъ: соперники начинаютъ подозрѣвать и ненавидѣть другъ друга и ждутъ только случая встрѣтиться съ оружіемъ въ рукахъ. Разумѣется, Барабасъ не прочь употребить всѣ усилія, чтобы роковая встрѣча произошла какъ можно скорѣе. Съ этой цѣлью онъ посылаетъ своего слугу и сообщника Итамора, отъявленнаго мерзавца, купленнаго имъ на рынкѣ, гдѣ продавались турецкіе невольники, къ Лодовико съ письменнымъ вызовомъ будто бы отъ Матіаса, и часъ спустя такой же вызовъ получаетъ и Матіасъ. Противники сходятся въ условленномъ мѣстѣ и убиваютъ другъ друга. Барабасъ видитъ съ своего балкона всю эту сцену, и его мстительное сердце радуется. Даже Итаморъ не можетъ скрыть своего удовольствія, что такъ ловко обдѣлалось дѣльцо само собою и съ торжествующимъ видомъ сообщаетъ Абпгайли о поединкѣ между донъ Матіасомъ и донъ Лодовико. Изъ разсказа Итамора Абпгайлъ узнаетъ, какую предательскую роль игралъ во всемъ этомъ дѣлѣ ея отецъ и рѣшается навсегда покинуть родительскій домъ, ставшій для нея съ этихъ поръ ненавистнымъ, и поселиться въ монастырѣ, чтобы тамъ всю жизнь оплакивать своего возлюбленнаго. Пользуясь отсутствіемъ отца, она уходитъ изъ дому, въ монастырь, и уже оттуда письменно извѣщаетъ отца о своемъ рѣшеніи и убѣ-

ждаетъ его покаяться. Барабасъ вѣдѣя себя отъ ярости. Дочь которую онъ, по его словамъ, любилъ какъ Агамемнонъ Ифигенію, теперь безъ сожалѣнія оставила его одного, измѣнила вѣрѣ своихъ отцовъ и перешла въ лагерь его заклятыхъ враговъ. Отнынѣ у него нѣтъ уже дочери. Съ этой минуты для Барабаса порваны всѣ узы, связывавшія его съ міромъ; родъ человѣческій окончательно ему опротивѣлъ, и для него осталось только одно наслажденіе—мстить и мстить христіанамъ. Къ чувству негодованія присоединилось еще опасеніе, что Абигайль знаетъ, кто былъ виновникомъ смерти Матіаса и Лодовико (иначе, какой же смыслъ имѣютъ ея слова о необходимости раскаянія?) и можетъ каждую минуту выдать его христіанамъ. Въ его озлобленной душѣ мгновенно созрѣлъ адскій планъ мщенія. Въ Мальтѣ существовалъ старинный обычай наканунѣ дня св. Іакова посылать въ монастырь разные жизненные припасы. Для того, чтобы никто не видѣлъ руку дающаго, слуги оставляли приношенія въ темномъ корридорѣ, а на утро монахини приходили за ними. Барабасъ посылаетъ Итамора отнести въ монастырь блюдо отравленной рисовой каши. Всѣ монахини, попробовавшія этого кушанья, умираютъ и въ томъ числѣ Абигайль. Передъ смертью она открываетъ на исповѣди преступленіе отца и умоляетъ духовника держать все сообщенное ею въ глубочайшей тайнѣ. Духовникъ отвѣчаетъ, что онъ очень хорошо знаетъ свои обязанности, что каноническое право строго запрещаетъ открывать кому бы то ни было признанія умирающихъ, что неисполненіе этого правила вѣдетъ за собой для священника потерю сана, но лишь только Абигайль успѣла закрыть глаза, какъ Фра Бернардино (такъ звали духовника) рассказываетъ довѣренную ему на духу тайну Фра Джьякомо, и они сговариваются вмѣстѣ хорошенько напугать жида. Между тѣмъ Барабасъ не чувствуетъ грозящей ему бѣды и бесѣдуетъ съ своимъ сообщникомъ о томъ, какъ имъ удалось схоронить концы въ воду. На вопросъ Итамора, жалѣетъ-ли онъ сколько нибудь свою по-

койную дочь, Барабасъ отвѣчаетъ, что если онъ жалѣетъ о чемъ, такъ это о томъ, что она долго жила—„еврейка, принявшая христіанство .. Cazzo, diavolo!“ Въ это время входятъ въ комнату Фра Джьякомо и Фра Бернардино. Съ первыхъ словъ, сказанныхъ ему монахами, Барабасъ понялъ, что имъ извѣстно многое и тщетно старался притвориться непонимающимъ. Видя же, что это ему не удастся, онъ, чтобы склонить ихъ на свою сторону, изъясняетъ желаніе покаяться и принять христіанство.

Фра Бернардино. Стой, проклятый жидъ, стой, я говорю, и покайся.

Фра Джьякомо. Ты согрѣшилъ, слѣдовательно ты долженъ быть осужденъ.

Барабасъ (въ сторону). Боюсь, не знаютъ ли они чего-нибудь о посланной нами рисовой кашѣ.

Итаморъ. Весьма возможно, и потому, господинъ, будьте съ ними любезны.

Фра Бернардино. Барабасъ, намъ извѣстно, что ты имѣешь...

Фра Джьякомо (перебивая его). Мнѣ извѣстно, что ты имѣешь...

Барабасъ. Что я имѣю деньги. Справедливо. Что же еще я имѣю?

Фра Бернардино. Намъ извѣстно, что ты...

Фра Джьякомо. Мнѣ извѣстно, что ты...

Барабасъ. Къ чему вы это? Я очень хорошо знаю, что я жидъ.

Фра Бернардино. Твоя дочь...

Фра Джьякомо. Да, именно, твоя дочь...

Барабасъ. О не говорите о ней, ради Бога, потому что я умру съ горя.

Фра Бернардино. Помни, что ты...

Барабасъ. Помню и сознаюсь, что я былъ ростовщикомъ.

Фра Бернардино. Ты совершилъ...

Барабасъ. Знаю—прелюбодѣяніе, но это случилось въ

другой странѣ, да и потерпѣвшая дѣвушка давно уже умерла.

Фра Бернардино. Нѣтъ, не то, Барабасъ. Я тебя прошу вспомнить о донѣ Матіасѣ и донѣ Лодовико.

Барабасъ. Ну, что же? Чтò же я долженъ помнить о нихъ?

Фра Бернардино. Я не хочу сказать сказать, что они погубили другъ друга вслѣдствіе мнимаго вызова, но...

Барабасъ (тихо Итамору). Она созналась во всемъ на исповѣди—и мы погибли. Сердце мое кипитъ, но я долженъ притворяться. (Громко) О, святые отцы! Бремя прегрѣшеній гнететъ мою душу; скажите, не поздно мнѣ еще раскаяться и принять христіанскую вѣру? Я былъ ревностнымъ евреемъ, жестокосердымъ къ бѣднымъ и корыстолюбивымъ человекомъ; я бралъ сто на сто, теперь мое состояніе равно соединеннымъ состояніямъ всѣхъ евреевъ Мальты. Но что толку въ богатствѣ? Я жидъ, и долженъ быть осужденъ. Если искреннимъ раскаяніемъ можно загладить прежнія прегрѣшенія, я позволилъ бы забивать себя до смерти; я готовъ поститься и молиться и на колѣняхъ доползти до Іерусалима. А между тѣмъ состояніе мое громадно: оно состоитъ въ винныхъ погребахъ, магазинахъ съ разнымъ товаромъ, сундукахъ, наполненныхъ золотомъ и драгоценными камнями; я имѣю должниковъ по всему міру и кромѣ того у меня есть большія суммы денегъ, хранящіяся въ банкахъ, и все это я отдамъ тому монастырю, когорый послѣ крещенія приметъ меня въ свою святую обитель.

Монологъ Барабаса былъ рассчитанъ необыкновенно вѣрно; монахи таяли, слушая эти рѣчи, гдѣ больше говорилось о деньгахъ и винахъ, чѣмъ о покаяніи, и каждый изъ нихъ старался перетащить Барабаса на свою сторону. Они даже вошли въ такой азартъ, что передрались изъ за Барабаса. Наконецъ послѣ долгихъ препирательствъ, въ которыхъ Барабасъ поочередно увѣрялъ cadaго изъ нихъ въ своемъ расположеніи, порѣшили на томъ, что Фра Бернардино

останется въ домѣ Барабаса, а Фра Джьякомо, приготовивъ все нужное для крещенія, придетъ за новообращеннымъ въ часъ ночи. Когда Джьякомо удалился, а Итаморъ увелъ Фра Бернардино въ приготовленную для него комнату, Барабасъ вздохнулъ свободнѣе.

Барабасъ. Теперь страхъ прошелъ, и я чувствую себя въ безопасности. Духовникъ моей дочери находится въ моемъ домѣ. Ну что, если я его отправлю на тотъ свѣтъ прежде чѣмъ придетъ Фра Джьякомо? Въ моей головѣ начинается созрѣвать такой планъ, который никогда не приходилъ въ голову ни жиду, ни христіанину. Одинъ обратилъ мою дочь въ христіанство, слѣдовательно онъ долженъ умереть; у другаго въ рукахъ моя жизнь, стало быть нѣтъ особой причины желать, чтобъ онъ остался въ живыхъ. Ну, нечего сказать, умны же они, когда могли повѣрить, что я оставлю мой домъ, мое состояніе, словомъ все, и для чего же? Для того, чтобъ поститься и быть высѣченнымъ. Нѣтъ, слуга покорный! Теперь, Фра Бернардино, я иду къ тебѣ; я тебя угощу, пригрѣю, успокою ласковыми словами, а потомъ я и мой вѣрный турокъ... Ни слова больше—это должно быть сдѣлано и будетъ сдѣлано.

Свить петлю и затянуть ее вокругъ шеи спящаго монаха было дѣломъ одного мгновенія. Покончивъ съ Фра Бернардино, Итаморъ и Барабасъ, приставили трупъ его къ стѣнѣ и стали ждать прибытія Фра Джьякомо. Тотъ не заставилъ себя долго ждать. Увидя своего соперника, ставшаго у входа съ палкой въ рукѣ и какъ бы преграждавшаго ему путь къ сокровищамъ Барабаса, Фра Джьякомо ударилъ его палкой. Трупъ Фра Бернардино тяжело рухнулъ на землю. Въ это время выбѣжали изъ дому Барабасъ и Итаморъ, захватили Фра Джьякомо на мѣстѣ преступленія и не смотря на его просьбы, сдали начальству. Фра Джьякомо былъ казненъ, какъ убійца. Казалось бы, что со смертью Фра Джьякомо и Фра Бернардино некому будетъ уличать Барабаса

преступленіяхъ, но ударъ послѣдовалъ отсюда, откуда онъ всего менѣе могъ ожидать его.

Наперсникъ Барабаса, Итаморъ, знакомится съ куртизанкой Белламирой и чтобы задать пику, начинаетъ хвастаться своей близостью къ Барабасу, увѣряетъ, что стоитъ ему сказать слово, намекнуть на одно дѣло—и жидъ, не смотря на свою скупость, тотчасъ же пришлетъ ему сто кронъ. Белламира подбиваетъ его написать Барабасу такое письмо, а любовникъ ея, Пилія-Борза, берется доставить его по адресу. Дѣйствительно, не прошло и полчаса, какъ посланный возвратился съ деньгами. Ободренный успѣхомъ перваго посланія, Итаморъ пишетъ второе и на этотъ разъ требуетъ вручить его посланному уже не сто, а пятьсотъ кронъ, угрожая, въ случаѣ отказа, все открыть властямъ. Барабасъ видитъ, что Итаморъ служить только орудіемъ въ рукахъ ловкой куртизанки и ея любовника и очень хорошо знаетъ, что пока эти люди будутъ существовать, требованія Итамора будутъ постоянно возрастать. Да при томъ, развѣ можно надѣяться на Итамора, который позволилъ себя опутать такимъ образомъ? Кто поручится, что онъ уже не разболталъ имъ всего? Для Барабаса не остается ничего другого, какъ известить ихъ всѣхъ. Чувство самосохраненія подсказываетъ ему отчаянный планъ. Барабасъ переодѣвается странствующимъ французскимъ музыкантомъ и съ лютней въ рукахъ и съ букетомъ отравленныхъ цвѣтовъ за шляпой, отправляется въ лагерь враговъ своихъ, въ жилище Белламиры. Подгулявшіе сообщники принимаютъ мнимаго музыканта съ восторгомъ и щедро награждаютъ его взятыми у него же деньгами. Замѣтивъ, что Белламирѣ понравился его букетъ, Барабасъ подноситъ его ей, и поспѣшно уходитъ. По уходѣ Барабаса, Белламира и ея возлюбленный, заранѣе выпытавъ у охмѣлѣвшаго Итамора подробности объ отравленіи монахини, убійствѣ фра-Бернардино и т. п., идутъ и сообщаютъ все это коменданту, который тотчасъ же велитъ арестовать Барабаса и Итамора и подвергнуть ихъ строгому допросу.

Итаморъ сознается во всемъ, а Барабаса, какъ упорствующаго, вѣрно подвергнуть пыткѣ, а въ случаѣ если онъ ее не выдержитъ и умереть, то трупъ его выбросить за городскія ворота на сѣденіе собакамъ. Передъ пыткой Барабасъ принимаетъ усыпительный порошокъ и палачи, думая, что онъ умеръ отъ страха, выбрасываютъ его за городскую ограду. Барабасъ просыпается, идетъ къ туркамъ, осаждавшимъ въ то время Мальту, и открываетъ имъ потаенный ходъ, по которому можно ночью войти въ городъ. Мальта взята, и турки, въ благодарность за оказанную Барабасомъ услугу, назначаютъ его правителемъ города. Зная, какую непримиримую ненависть питаетъ Барабасъ къ гонителямъ своимъ, христіанамъ, можно было ожидать, что комендантъ Мальты, ставшій теперь плѣнникомъ Барабаса, дорого заплатитъ за свою несправедливость по отношенію къ нему, но къ немалому удивленію читателей Марло придумалъ развязку, вовсе не соответствующую мстительному характеру Барабаса. Поэтъ заставляетъ Барабаса не только отпустить коменданта, но даже вступить съ нимъ въ заговоръ противъ турокъ, оказавшихъ ему такое довѣріе. За извѣстную сумму денегъ Барабасъ соглашается измѣнить туркамъ и снова передать Мальту во владѣніе рыцарей. Онъ хочетъ пригласить къ себѣ на ужинъ фельдмаршала турецкихъ войскъ и главныхъ пашей и посредствомъ особаго механизма устроить такъ, чтобы полъ столовой провалился и гости упали бы въ резервуаръ, наполненный кипящей жидкостью. Исполненіе этого плана Барабасъ поручаетъ коменданту, который, зная коварство Барабаса, открываетъ все дѣло туркамъ, и Барабасъ, попавъ въ приготовленную имъ для другихъ ловушку, умираетъ въ страшныхъ мукахъ и съ проклятіемъ на устахъ.

Мы остановились нѣсколько подробнѣе на Мальтійскомъ Жидѣ, потому что въ этой пьесѣ выступаютъ съ особенною яркостью всѣ достоинства равно какъ и всѣ недостатки Марло, какъ драматурга. Къ достоинствамъ его драматическаго стиля несомнѣнно должно отнести—умѣнье завязать интригу, об-

ліе дѣйствія, мастерское веденіе сценъ, наконецъ разнообразіе выводимыхъ имъ типовъ, изъ которыхъ каждый имѣетъ свою опредѣленную, вѣрно очерченную, нравственную физиономію; къ недостаткамъ—отсутствіе художественной окончанности, невыдержанность характеровъ, отзывающихся сверхъ того преувеличеніемъ, сказочность мотивовъ, неумѣные свести концы съ концами, погоня за внѣшнимъ трагизмомъ и т. п., короче сказать—исполненіе не соотвѣтствуетъ величію замысла. Первые четыре акта превосходны, но пятый способенъ разрушить все впечатлѣніе, произведенное предыдущими. Если судить по первому акту, заключающему въ себѣ превосходную экспозицію дѣйствія, задачей Марло было изобразить постепенное нравственное одичаніе человѣка подъ влияніемъ обрушившихся на него гоненій и несправедливостей. Въ началѣ пьесы сочувствіе зрителя рѣшительно на сторонѣ Барабаса, потому что на его сторонѣ и право, потому что мы видимъ въ немъ члена угнетенной народности, жертву религіознаго фанатизма и національной вражды. Въ самомъ характерѣ его еще не замѣтно никакихъ отталкивающихъ свойствъ: даже корыстолюбіе не особенно выдается; повидимому, онъ любитъ богатство не ради его самого, но потому что въ его глазахъ оно возвышаетъ еврея надъ его угнетателями. Съ чувствомъ національной гордости, Барабасъ говоритъ самому себѣ, что не смотря на то, что евреи разбѣяны по всему свѣту и поработены христіанами, они все-таки съ помощью своего золота фактически владѣютъ міромъ. Питая ненависть къ христіанамъ, ненависть, нужно сознаться, вполне заслуженную ими, Барабасъ тѣмъ не менѣе любитъ свой народъ и горюетъ объ его униженномъ состояніи. У него есть два кодекса нравственности: одинъ для чужихъ; другой—для своихъ. Относительно первыхъ онъ считаетъ всѣ средства дозволенными: обманъ, лицемеріе, даже убійство. „Нѣтъ никакого грѣха обмануть христіанина“, говоритъ онъ своей дочери, убѣждая ее согласиться на бракъ съ донъ Лодовико. „Вѣдь они сами держатся того правила.“

*

что обѣщаніе, данное еретичу, ни къ чему не обязываетъ. Для насъ же еретики всѣ тѣ, кто не евреи". Относительно же своихъ соплеменниковъ онъ держится иной политики и является горячимъ патриотомъ, принимающимъ на свою грудь удары, слѣдуемые имъ. Евреи считаютъ его своимъ естественнымъ заступникомъ и обращаются къ нему въ затруднительныхъ случаяхъ за совѣтомъ и помощью. Въ сенатѣ онъ одинъ осмѣливается возвысить голосъ за себя и своихъ соотечественниковъ. Когда же, за смѣлый протестъ противъ несправедливости и насилія, его лишаютъ всего имущества, евреи идутъ толпой утѣшать его. Пока Барабасъ является суровымъ мстителемъ за себя и за свой угнетенный народъ, личности его нельзя отказать въ нѣкоторомъ трагическомъ величій; даже самыя преступленія его—какъ они ни ужасны сами по себѣ—если не оправдываются, то объясняются фанатизмомъ, жаждой мести, наконецъ чувствомъ самохраненія, естественнымъ въ каждомъ преступникѣ желаніемъ скрыть слѣды своихъ черныхъ дѣлъ, хотя бы это пришлось сдѣлать путемъ новыхъ злодѣйствъ. Но когда онъ изъ за денегъ вступаетъ въ союзъ съ своимъ злѣйшимъ врагомъ и замышляетъ погубить людей, великодушно довѣрившихъ ему управленіе городомъ, онъ не только измѣняетъ самому себѣ, но перестаетъ внушать къ себѣ всякій интересъ и становится отвратителенъ. Ошибка? Марло состоитъ въ томъ, что въ послѣднемъ актѣ онъ неожиданно сдѣлалъ мелкую корысть преобладающей чертой въ характерѣ своего героя и подчинилъ этой гнусной страсти его вѣковую, святую ненависть къ христіанамъ. Едва-ли стоитъ долго останавливаться на мнѣніи тѣхъ критиковъ, которые утверждаютъ, что Марло, поступая такимъ образомъ, дѣйствовалъ подъ влияніемъ ненависти ко всему еврейскому, свойственной его грубому вѣку. Если бы Марло дѣйствительно хотѣлъ польстить предрасудкамъ невѣжественной толпы и бросить грязью въ ненавистное ей еврейское племя, то, во-первыхъ, онъ выставилъ бы христіанъ въ болѣе привлекательномъ свѣтѣ,

чѣмъ они являются въ драмѣ, а во-вторыхъ — это самое главное — онъ не далъ бы еврею такой дочери, какъ Абигаиль. Плѣнительный образъ этой юной еврейки, скорбящей о томъ, что „нѣтъ любви на землѣ, нѣтъ жалости ни между евреями, ни между турками“ и рѣшающейся навсегда удалиться въ монастырь, чтобъ быть вѣрной памяти своего возлюбленного, служить лучшимъ оправданіемъ Марло отъ упрековъ въ зелотизмъ, такъ не свойственномъ его просвѣщенному уму. Мы скорѣе склонны думать съ Дейсомъ, что какъ народность своего героя, такъ и внѣшніе факты своей трагедіи, Марло заимствовалъ изъ какой-нибудь старинной пьесы или новеллы, гдѣ жидамъ обыкновенно приписываютъ всевозможныя злодѣйства. Вѣроятно на счетъ этого источника должны быть отнесены и всѣ тѣ несообразности, которыми полна пьеса Марло (напр. продѣлка съ трупомъ убитого монаха; усыпительный порошокъ Барабаса и т. п.), которыя въ немалой степени разрушаютъ сценическую иллюзію. Не смотря однако на всѣ эти недостатки, мы понимаемъ, почему эта пьеса имѣла такой громадный успѣхъ на сценѣ, особливо когда роль Барабаса исполнялъ любимецъ лондонской публики, знаменитый Эдвардъ Аллейнъ. Разъ начавши читать ее, мы не могли оторваться отъ нея до конца и слѣдили за всѣми перипетіями судьбы Барабаса съ тѣмъ напряженнымъ участіемъ, съ тѣмъ лихорадочнымъ любопытствомъ, которое долженъ испытывать человѣкъ, слѣдя за ходомъ поединка или азартной игры, гдѣ каждый ударъ, каждая ставка равняется жизни человѣческой или, по крайней мѣрѣ, потерѣ всего состоянія.

Оставляя въ сторонѣ историческую пьесу *Парижскія Убійства* (The Massacre at Paris), не отличающуюся особыми художественными достоинствами, да къ тому же дошедшую до насъ въ крайне искаженномъ видѣ, мы переходимъ теперь къ послѣднему произведенію Марло, трагедіи *Эдвардъ II*, написанной имъ незадолго до его трагической смерти³¹⁴). Собственно говоря, пьеса Марло принадлежитъ

къ разряду такъ называемыхъ, *Histories*, т. е. драматизированныхъ историческихъ хроникъ, которыя съ легкой руки епископа Бэля, сильно вошли въ моду на англійской сценѣ. Не говоря уже о Горбодукѣ Саевилля, стоящемъ особнякомъ въ исторіи англійской драмы, мы встрѣчаемъ до Марло много пьесъ съ содержаніемъ, заимствованнымъ изъ національной исторіи—*The Chronicle History of Leir, King of England, The Troublesom Reign of King John, The Famous Victories of Henry the Fifth* и т. д. На возникновеніе этого рода произведеній оказала огромное вліяніе знаменитая историческая поэма *The Mirror for Magistrates*, содержащая въ себѣ стихотворныя біографіи знаменитыхъ историческихъ дѣятелей, заимствованныя изъ хроникъ и народныхъ сказаній ³¹⁵).

Содержаніе пьесы Марло обнимаетъ въ себѣ всѣ главнѣйшія событія несчастливаго царствованія Эдуарда II, его борьбу съ могущественными баронами изъ за своихъ, ненавидимыхъ народомъ, любимцевъ, Гавестона и Спенсера, (къ которымъ король питаетъ неразумную привязанность, можетъ быть инстинктивно видя въ нихъ единственный оплотъ противъ властолюбія аристократіи), низверженіе съ престола и наконецъ смерть отъ руки подосланныхъ убійцъ. Пьеса начинается восшествіемъ Эдуарда II на престолъ. Первымъ дѣломъ новаго короля было возвратить изъ изгнанія своего любимца Гавестона, изгнаннаго баронами еще при прежнемъ королѣ. Это рѣшеніе встрѣчено лордами съ негодованіемъ. По своему обыкновенію, одной мастерской сценой Марло вводитъ насъ въ самое сердце дѣйствія и превосходно рисуетъ отношенія юнаго и слабаго короля къ гордой феодальной аристократіи.

Эдуардъ. Неужели вы мнѣ этого не уступите? На зло вамъ я поставлю на моемъ, и эти два Мортимера скоро узнаютъ, что значить раздражать меня.

Мортимеръ Младшій. Мой дядя, графъ Уоррикъ и я поклялись отцу вашему передъ смертью, что онъ никогда не возвратится въ Англію. И знайте, государь, что прежде

чѣмъ я нарушу эту клятву, мой мечъ, предназначенный карать враговъ вашихъ, будетъ покоиться въ ножнахъ. Отнынѣ пусть кто хочетъ идетъ сражаться подъ вашими знаменами, такъ какъ Мортимеръ сложилъ съ себя свое оружіе.

Эдуардъ. Хорошо, Мортимеръ, я тебя заставлю раскаяться въ произнесенныхъ тобою словахъ. Развѣ тебѣ прилично прекословить твоему королю? Нечего хмуриться, гордый Ланкастеръ! Мечъ расправить складки на твоемъ челѣ и согнетъ эти колѣни, которыя не хотятъ склониться предъ королемъ.

Ланкастеръ. Государь, зачѣмъ раздражать вашихъ пировъ, которые васъ любятъ и уважаютъ, изъ за такой гнусной твари, какъ Гавестонъ?

Кентъ (братъ короля). Графы и бароны! Дерзость вашей рѣчи на первое время сдѣлала меня нѣмымъ, но теперь я буду говорить и, надѣюсь, вразумительно. Я помню однажды, еще при моемъ покойномъ отцѣ, лордъ Перси съ Сѣвера, сильно раздраженный, оскорбилъ Мубери въ присутствіи короля; за что—если бы король менѣ любилъ его—онъ, навѣрное, поплатился бы головой, но достаточно было одного взгляда, брошеннаго королемъ, чтобы гордый духъ Перси смирился, и чтобы онъ самъ тотчасъ же примирился съ Мубери. Теперь вы осмѣливаетесь говорить королю дерзости въ глаза. Братъ, накажи ихъ за это, и пусть ихъ головы возвѣстятъ съ позорныхъ столбовъ о распущенности ихъ языка.

Уоррикъ. Ого! наши головы!

Эдуардъ. Да, ваши; вотъ почему мнѣ бы *хотѣлось*, чтобы вы уступили мнѣ.

Уоррикъ. Укrotи свой гнѣвъ, милый Мортимеръ.

Мортимеръ Младшій. Не могу, да и не желаю. Я долженъ говорить. Я надѣюсь, кузень, что наши руки сдѣлаютъ защитить наши головы и даже отрубить голову тому, кто намъ угрожаетъ этой казнью. Пойдемъ, дядя, оставимъ этого слабоумнаго короля и, обнаживши мечи, поведемъ иную рѣчь.

Мортимеръ Старшій. Въ Вэльтширѣ найдется не мало людей, готовыхъ отстоять наши головы.

Уоррикъ. Весь Уоррикширъ отпадетъ отъ него и перейдетъ на мою сторону.

Ланкастеръ. А на сѣверѣ у Ланкастера не мало друзей. Прощай же, король, или переимѣни свое рѣшеніе, или приготовься видѣть твой тронъ, плавающимъ въ крови, и помни, что вслѣдъ за лъстивой головой твоего безчестнаго фаворита, падетъ и твоя безразсудная голова (лорды уходятъ).

Эдуардъ. Я не могу выносить дальше этихъ высокомерныхъ угрозъ. Король ли я въ самомъ дѣлѣ, если я позволяю до такой степени управлять собою. Братъ, выступай въ походъ; я сражусь съ моими баронами, и либо умру, либо буду жить съ Гавестономъ.

Кто же этотъ Гавестонъ, внушившій къ себѣ такую восторженную любовь, что король скорѣй предпочитаетъ обогрѣть государство кровью междоусобной войны, нежели разлучиться съ нимъ? Это типъ королевскаго фаворита феодальныхъ временъ, ловкаго, лъстиваго, своекорыстнаго, но питающаго къ королю ту любовь, которую средневѣковые вассалы питали къ своему сюзерену. Едва ступивъ на берегъ Англіи, Гавестонъ уже придумываетъ какъ бы ~~забрать~~ въ руки короля. Монологъ этотъ тѣмъ замѣчательнъ, что въ немъ перечислены всѣ придворныя увеселенія временъ Елисаветы: „Я непремѣнно, говоритъ Гавестонъ, заведу себѣ поэтовъ, шутовъ и музыкантовъ, которые звуками своихъ инструментовъ могутъ склонить слабаго короля въ ту сторону, куда я пожелаю. Я знаю, что онъ любитъ до страсти поэзію и музыку; вслѣдствіе этого у меня будутъ по вечерамъ итальянскія маски, комедія и другія забавныя зрѣлища, а днемъ, мои пажы, одѣтые лѣсными нимфами будутъ сопровождать его на прогулку, и т. д. „Свиданіе короля съ Гавестономъ принадлежитъ къ лучшимъ мѣстамъ пьесы. Дѣйствительно, есть нѣчто поэтическое и трогательное въ этой восторженной, дѣтской привязанности короля къ своему другу.

Эдуардъ. Какъ, это ты, Гавестонъ? Не цѣлуй моей руки, лучше обними меня вотъ такъ, какъ я тебя обнимаю. Зачѣмъ же ты становишься на колѣни? Развѣ ты не знаешь кто я? Вѣдь я твой другъ, второй ты, другой Гавестонъ и т. д.

Радость его не имѣетъ предѣловъ. Онъ назначаетъ Гавестона государственнымъ секретаремъ, министромъ двора, дѣлаетъ его графомъ Корнвалемъ и лордомъ Мэномъ, и когда осторожный Кэнтъ замѣчаетъ, что каждой изъ этихъ милостей было бы слишкомъ довольно даже для человѣка высшаго происхожденія, король нетерпѣливо прерываетъ его:

Эдуардъ. Перестань, братъ, я не могу выносить подобныхъ выраженій. (Къ Гавестону). Достоинства твои далеко превосходятъ все то, чѣмъ я могу наградить тебя, а потому, взаимъ недостающаго, возьми мое сердце. Если же милости, которыми я тебя осыпалъ, внушаютъ другимъ зависть, то на зло имъ я награжу тебя еще больше. Королевская власть имѣетъ на столько цѣны въ моихъ глазахъ, насколько она даетъ мнѣ средства возвышать тебя. Воишься ты за свою безопасность? Окружи себя стражей. Нужны тебѣ деньги? Бери изъ моей казны. Хочешь, чтобы тебя любили или боялись? Возьми мою королевскую печать, казни и милуй, словомъ—дѣлай моимъ именемъ все, что тебѣ вздумается.

Эти слова прекрасно рисуютъ характеръ Эдуарда и вмѣстѣ съ тѣмъ даютъ намъ понять, почему лорды такъ упорно противились возвращенію Гавестона. Они очень хорошо знали, что у такого слабого и безхарактернаго короля, какъ Эдуардъ, ловкій фаворитъ тотчасъ же заберетъ въ руки всю власть, и тогда горе странѣ, горе царю! А король, обрадованный прибытіемъ Гавестона, и не думаетъ о предстоящей грозѣ; напротивъ того, своей дѣтской безпечностью и неблагоразуміемъ, еще больше подливаетъ масла въ огонь, лишивъ сана епископа коventрійскаго, давнишняго недруга Гавестона, и подаривъ все его имуществу своему любимцу. Это послѣднее безразсудство производить давно подготов-

7 | ленный взрывъ: лорды собираются у архіепископа кентербэрійскаго и рѣшаютъ подать королю коллективное прошеніе объ изгнаніи Гавестона. Сначала король и слушать не хочетъ объ этомъ дѣлѣ: онъ употребляетъ всѣ средства, чтобъ отклонить ихъ отъ принятаго рѣшенія: просить, грозить, обѣщаетъ разныя милости, старается разжалобить—все напрасно. Лорды остаются непреклонны и въ случаѣ дальнѣйшаго упорства угрожаютъ ему самому низложеніемъ. Тогда, со слезами на глазахъ, король подписываетъ приказъ объ изгнаніи Гавестона и впадаетъ въ глубокое отчаяніе. Въ это время входитъ королева. Со времени возвращенія Гавестона Эдуардъ все больше и больше удаляетъ ее отъ себя и не называетъ ее иначе, какъ французской куртизанкой. Между тѣмъ Изабелла искренно любитъ мужа и глубоко скорбитъ о происшедшемъ въ немъ охлажденіи. Видя горе короля, она забываетъ ежедневно наносимыя ей оскорбленія и идетъ къ лордамъ хлопотать о возвращеніи Гавестона „Смотри же, говоритъ ей вслѣдъ король—если ты не успѣешь, то не смѣй мнѣ показываться на глаза“. Съ помощью своего вліянія на молодаго Мортимера, который питаетъ къ ней чувство болѣе нѣжное, чѣмъ вѣрноподданническую преданность, королевѣ удается убѣдить лордовъ взять назадъ свое требованіе. Съ радостнымъ лицомъ она приходитъ къ королю и сообщаетъ ему, что лорды согласны на возвращеніе Гавестона. Эдуардъ виѣ себя отъ восторга; онъ не вѣритъ такому неожиданному счастью. „Эта новость—говоритъ онъ, слишкомъ хороша, чтобъ быть справедливой“, но убѣдившись въ истинности извѣстія, принесеннаго королевой, онъ нѣжно обнимаетъ ее и проситъ забыть прошлые недочеты, горячо благодаритъ лордовъ и осыпаетъ ихъ милостями. Тотчасъ же посылаютъ гонца за Гавестономъ въ Ирландію. Король съ нетерпѣніемъ ждетъ его возвращенія, считаетъ часы и минуты.

Эдуардъ. Вѣтеръ, кажется, попутный. Не понимаю отчего онъ медлитъ. Боюсь, не случилось ли съ нимъ на морѣ какого нибудь несчастія.

Королева. Смотри, Ланкастеръ, какъ онъ томится безпокойствомъ. Онъ только и думаетъ, что о Гавестонѣ.

Ланкастеръ. Ваше величество?

Эдуардъ. Ну что? Какія вѣсти? Гавестонъ пріѣхалъ?

Мортимеръ Младшій. Ни о чемъ, кромѣ Гавестона. Государь, у васъ есть дѣла по важнѣе, на которыя слѣдуетъ обратить вниманіе. Знаете ли вы, что французскій король вторгнулся въ Нормандію?

Эдуардъ. Пустяки! мы выгонимъ его оттуда, когда намъ вздумается. Нѣтъ, ты мнѣ лучше скажи, какой будетъ твой новый девизъ на предстоящихъ турнирахъ?

Наконецъ Гавестонъ пріѣзжаетъ, но въ ироническихъ привѣтствіяхъ, которыми его встрѣчаютъ лорды, слышна прежняя, хотя и нѣсколько сдержанная, ненависть. Гавестонъ отвѣчаетъ на насмѣшки дерзостью, и дѣло чуть не доходитъ до свалки. Король и королева тщетно стараются успокоить разъяренныхъ перовъ. Въ это время получаютъ печальныя извѣстія изъ Шотландіи: англійское войско, посланное для покоренія Шотландіи, разбито и самъ предводитель его, Мортимеръ Старшій, взятъ въ плѣнъ шотландцами, которые требуютъ за него пять тысячъ фунтовъ выкупа. Мортимеръ скорбитъ объ участи дяди; другіе лорды утѣшаютъ его, обѣщая сложиться и внести необходимую для выкупа сумму. Мортимеръ на это не соглашается: „Онъ попался въ плѣнъ на королевской службѣ, стало бытъ его долженъ выкупить король“, говоритъ онъ и убѣждаетъ лордовъ отправиться съ нимъ вмѣстѣ къ королю. Но благодаря Гавестону, королевская казна оказывается пуста; лорды получаютъ отказъ, и высказавъ королю много горькихъ истинъ по поводу его позорнаго управленія, удаляются, обѣщая, впрочемъ, скоро встрѣтиться съ нимъ въ чистомъ полѣ, съ распушенными знаменами. Пока король теряетъ время на пирахъ и турнирахъ, устроенныхъ по случаю свадьбы Гавестона съ его племянницей, лорды берутъ приступомъ замокъ Тинмаутъ, и, застигнутый върасплохъ, король принужденъ спастись

бѣгствомъ. Королева извѣщаетъ лордовъ, что Гавестонъ отдѣлился отъ короля, сѣлъ на корабль и поплылъ въ Скорборо. Лорды слѣдятъ за нимъ по пятамъ, настигаютъ его и берутъ въ плѣнъ. Узнавъ о судьбѣ своего любимца, Эдуардъ посылаетъ графа Аронделя къ лордамъ съ просьбой отпустить Гавестона проститься съ нимъ. Лорды сначала не соглашались, но когда Арондель изъявляетъ желаніе остаться въ качествѣ заложника до возвращенія Гавестона, они наконецъ уступаютъ. Рѣшено отправить Гавестона къ королю подъ конвоемъ. Гавестона уводятъ, но Уоррикъ, боясь, чтобы онъ опять какъ нибудь не увернулся, на дорогѣ отнимаетъ его у стражей и тутъ же приказываетъ отрубить ему голову. Король клянется землею и небомъ жестоко отмстить лордамъ за смерть своего друга. Какъ натура слабая, лишенная всякой инициативы, Эдуардъ не можетъ оставаться безъ опекуна и мѣсто Гавестона занимаетъ другой фаворитъ, Спенсеръ, столь же преданный королю, но столь же расточительный и безсовѣстный. Между тѣмъ война короля съ лордами идетъ своимъ чередомъ, обогняя кровью Англію, разнося ужасъ и опустошеніе по всей странѣ. Въ одномъ изъ сраженій счастье склонилось на сторону Эдуарда: Ланкастеръ, Уоррикъ и Мортимеръ Младшій были разбиты на голову превосходными силами короля и попались въ плѣнъ. Эдуардъ тотчасъ же первыхъ двухъ велитъ вести на плаху, а Мортимера заключить въ Тоуеръ. Безхарактерность короля, его слѣпая привязанность къ своимъ фаворитамъ, расточительность и преступное небреженіе къ интересамъ страны сдѣлали то, что королева и самъ преданный королю Кентъ переходятъ на сторону недовольныхъ. Изабелла, посланная королею во Францію, чтобы уладить возникшія между дворами недоразумѣнія, остается во Франціи и собираетъ войско, чтобы съ помощью его низвергнуть съ престола слабого Эдуарда и посадить на тронъ Англіи своего сына. Къ ней присоединяется Мортимеръ, убѣжавшій изъ Тоуера при содѣйствіи Кента и самъ Кентъ. Союзники собираютъ своихъ приверженцевъ, полу-

чаютъ помощь изъ Бельгiи и дѣлаютъ высадку на берега Англіи. Раздраженный непомерными налогами, народъ всюду принимаетъ сторону королевы и ея сына. Въ происшедшей затѣмъ битвѣ король терпитъ полное пораженіе и обращается въ бѣгство. Преслѣдуемые по пятамъ посланной за нимъ погоней, Эдуардъ съ Спенсеромъ, который остается ему вѣренъ въ несчастіи, просятъ убѣжища въ монастырѣ. Какимъ то миромъ и тишиной вѣетъ отъ всей этой сцены, составляющей рѣзкій контрастъ съ сценами насилія и убійствъ, которыя наполняютъ собой всю пьесу. Лишь только благодатная атмосфера монастырскаго уединенія проникла въ истерзанную душу Эдуарда, какъ завѣса тотчасъ же спала съ его глазъ: тревоги жизни, приманки честолюбія, мишурное величіе власти—все это ему показалось такъ ничтожно и мелко въ сравненіи съ этимъ величавымъ покоемъ, съ этимъ блаженствомъ отреченія.

Аббатъ. Не сомнѣвайтесь, милордъ, не бойтесь ничего. Мы будемъ молчаливы и осторожны и постараемся уберечь и васъ и друзей вашихъ отъ внезапнаго нападенія людей преслѣдующихъ васъ, такъ заботливо, какъ того требуютъ наши смутныя времена.

Эдуардъ. Святой отецъ! Твое лицо внушаетъ довѣріе. О если бы ты былъ королемъ, твое сердце было бы тронуту моими несчастіями и ты не могъ бы иначе какъ съ глубокимъ участіемъ относиться къ моему положенію. Я былъ могучъ и гордъ, имѣлъ много богатствъ и былъ окруженъ блескомъ и великолѣпіемъ. Да развѣ есть хоть одинъ человѣкъ, котораго бы власть и могущество не сдѣлали несчастнымъ при жизни или послѣ смерти? Иди ко мнѣ, Спенсеръ, и ты, Бальдокъ; садитесь ближе ко мнѣ. Теперь время испытать на дѣлѣ принципы той философіи, которую вы почерпнули въ нашихъ славныхъ расадникахъ науки, изъ твореній Платона и Аристотеля. Отецъ, созерцательная жизнь—вѣдь это рай! О если бы мнѣ можно было вести съ вами эту безмятежную жизнь. Но, увы! я забылъ, что насъ преслѣдуютъ. Они хотятъ ва-

шей жизни, друзья мои, и моего позора. Кроткіе иноки! не выдавайте меня и друзей моих ни за какія сокровища.

Первый монахъ. Если никто кромѣ насъ не знаетъ вашего убѣжища, то можете быть совершенно спокойны.

Эдуардъ. Святой отецъ, позволь мнѣ склонить на твою грудь эту голову, отягченную безпокойствомъ и опасеніемъ. О если бы мнѣ не пришлось болѣе открывать этихъ глазъ и поднимать этого поникшаго чела! О если бъ мое истомленное сердце заснуло также вѣчнымъ сномъ!

Король засыпаетъ, но въ это время входитъ Лейстеръ и др. съ погоней. Именемъ королевы, онъ арестуетъ Спенсера и Бальдока, обвиненныхъ въ государственной измѣнѣ. Слѣдуетъ трогательная сцена прощанія короля съ своими друзьями. По приказанію Мортимера, короля уводятъ въ замокъ Кенильвортъ, а Бальдока и Спенсера въ противоположную сторону. Послѣдніе знаютъ готовящуюся имъ участь, но встрѣчаютъ ее съ твердостью.

Спенсеръ. Онъ ушелъ отъ насъ, ушелъ благородный Эдуардъ; мы никогда не увидимъ его, никогда! О распались же на части небесный сводъ, померкли солнце, расплавилась земля. Ушелъ, мой повелитель, ушелъ, чтобъ никогда уже болѣе не возвращаться.

Бальдокъ. Спенсеръ, я чувствую, наши души уже направляютъ крылья, чтобъ улетѣть отсюда. Солнце нашей жизни потухаетъ—возродимся же къ новой жизни, другъ; возведемъ очи свои къ нему и прильнемъ сердцемъ и руками къ престолу небеснаго Отца. Уплатимъ съ улыбкой послѣдній долгъ природѣ. Сведемъ всѣ наши познанія къ одному искусству—умирать. Вѣдь мы живемъ только для того, чтобъ умереть, равно какъ и возвышаемся только для того, чтобъ пасть.

Послѣдній актъ переноситъ насъ въ Кенильвортъ—мѣсто заключенія короля. Оставленный всѣми, лишенный власти и свободы, Эдуардъ переживаетъ мучительную пытку нравственнаго униженія. Лейстеръ, тронутый его страданіями, пытается его утѣшать, но, конечно, безуспѣшно.

Лейстеръ. Будьте же терпѣливы, мой добрый государь, перестаньте томиться, вообразите, что Кенильвортъ вашъ загородный замокъ, и что вы тутъ живете по своей охотѣ, а не по принужденію.

Но рана короля слишкомъ глубока, чтобъ она могла быть залѣчена дружескими словами. Мысль, что его, короля, держать въ заключеніи, гложетъ его душу. „Когда я припоминаю (говорить онъ), что я король, мнѣ кажется, что я долженъ отомстить за это униженіе Мортимеру и королевѣ. Но впрочемъ, что я говорю? Что значать короли безъ власти? Вѣдь это тѣже тѣни, набѣгающія въ солнечный день и потомъ исчезающія“.

Сѣтованія короля прерваны приходомъ епископа винчестерскаго и спикера палаты общинъ, Тросселя. Они требуютъ отъ имени парламента чтобъ король отрекся отъ престола въ пользу своего сына и возвратилъ бы свою корону. Душевные муки развѣчаннаго короля, усиливаемые опасеніемъ, что корона фактически перейдетъ къ ненавистному Мортимеру, который будетъ управлять Англіей именемъ его сына, воспроизведены Марло съ неподражаемымъ искусствомъ ³¹⁶). Но съ отреченіемъ отъ престола не кончились страданія несчастнаго Эдуарда. По приказанію Мортимера, которому королева давно уже отдалась всей душой, гуманный Лейстеръ замѣненъ болѣе строгимъ тюремщикомъ; когда же и этотъ показался при дворѣ слишкомъ мягкимъ, его замѣнили двумя извергами, Матревисомъ и Горнэ, получившими отъ Мортимера тайную инструкцію обращаться съ Эдуардомъ какъ можно хуже, чтобъ суровымъ обращеніемъ свести его поскорѣе въ могилу. Все, что только могла придумать утонченная жестокость этихъ злодѣевъ, было употреблено въ дѣло: Эдуарда посадили въ какой-то сырой и вонючій погребъ, морили голодомъ, томили бессонницей и т. д.; когда же здоровый организмъ короля не сломился подъ тяжестью этой ежедневной пытки и въ то же время до королевы и Мортимера стали доходить слухи о попыткахъ осво-

бодить Эдуарда, то они рѣшили отдѣлаться отъ него убійствомъ. Самая сцена убійства полна глубокаго трагизма и, по удачному выраженію Вильмена, напоминаетъ стоянъ жертвы подъ занесеннымъ на нее ножемъ. — Мы приводимъ ее въ прекрасномъ переводѣ г. Гербеля³¹⁷).

Король остается одинъ съ Лейтборномъ, убійцей.

Эдуардъ. Кто тамъ? Что тамъ за свѣтъ?

Зачѣмъ пришелъ ты?

Лейтборнъ. Успокоить васъ

И передать вамъ радостную вѣсть.

Эдуардъ. Не много радости въ твоихъ глазахъ

Для бѣднаго страдальца Эдуарда.

Злодѣй, я знаю—ты пришелъ

Убить меня.

Лейтборнъ. Убить васъ, государь?

Мнѣ и на умъ не приходило съ роду —

Не то убить—вредить вамъ. Королева

Меня прислать изволила сюда —

Развѣдать, какъ обходятся съ милордомъ:

Она смягчилась тотчасъ, услыхавъ

О положеніи вашемъ.... о несчастьяхъ..

О! чьи глаза удержатся отъ слезъ,

Увидя государя своего

Въ такомъ ужасномъ положеніи?

Эдуардъ. Ты тронуть, плачешь. Выслушай меня,

И—будь твое безчувственное сердце,

Какъ сердце Матревиса или Горнъ,

Изсѣчено изъ твердаго гранита

Кавказскихъ горъ,— оно растаетъ прежде,

Чѣмъ доскажу правдивый мой рассказъ.

Знай, этотъ склепъ, гдѣ я томлюсь теперь,

Есть стокъ, куда сбѣгаютъ нечистоты

Со всѣхъ дворовъ и ямъ помойныхъ замка.

Лейтборнъ. Злодѣи!

Эдуардъ. Вотъ ужъ десять долгихъ сутокъ
Я въ сырости и смрадѣ. Безпрестанно
Бьютъ въ барабанъ, чтобъ я ни на минуту
Не могъ заснуть, вздремнуть... меня, монарха,
Содержать здѣсь на хлѣбѣ, на водѣ!
Отъ недостатка въ отдыхѣ и пищѣ
Мой умъ померкъ, а тѣло цѣпенѣтъ —
И я уже не знаю, есть-ли члены,
Иль умерли—и нѣтъ ихъ у меня.
О Боже! дай, чтобъ кровь моя сочилась
Изъ каждой жилы, какъ теперь сочится
Вода съ моей изодранной одежды.
Скажи ты Изабеллѣ, королевѣ,
Что не таковъ я былъ, когда въ Парижѣ
Изъ за нея сражался на турнирахъ,
И тамъ однажды герцога Клермонта
Ссадилъ съ коня.

Лейтборнъ. О, перестаньте, сэръ!
Не надрывайте сердца моего!
Прилягте здѣсь, немного отдохните;
Вамъ нуженъ сонъ.

Эдуардъ. Увы! твои глаза
Вѣщаютъ смерть! Въ твоихъ бровяхъ сомкнутыхъ
Начертана трагедія моя.
Но погоди, на время удержи
Свою въ крови омоченную руку,
Дай мнѣ ударъ увидѣть прежде,
Чѣмъ онъ сразитъ меня, чтобъ, разставаясь съ
жизнью,
Моя душа тѣмъ крѣпче уповала
На Господа.

Лейтборнъ. Но отчего вы, сэръ,
Такъ недовѣрчивы ко мнѣ?

Эдуардъ. Къ чему лукавить?

Лейтборнъ. Эти руки никогда

Не обагралась кровью неповинной —
Ужель теперь начать мнѣ съ короля?

Эдуардъ. Прости меня за эту мысль. Еще
Одинъ алмазь остался у меня —
Возьми его. Но все мнѣ что-то страшно
И каждый нервъ трепещеть у меня,
Когда его тебѣ я отдаю.
О, если ты убійство кроешь въ сердцѣ,
Да отворотить твой замыселъ мой даръ,
Спасеть твою отверженную душу.
Я государь, — ты помни — а межъ тѣмъ
Я цѣлый адъ испытываю скорби
При этомъ словѣ. — Гдѣ моя корона?
Ушла, ушла!... а я — я остаюсь!

Лейтборнъ. Бессонница измучила васъ, сэръ;
Прилягте, отдохните.

Эдуардъ. Я бѣ заснулъ,
Да вотъ тоска все будить. Эти вѣки
Не опускались цѣлыхъ десять сутокъ.
Теперь они смыкаются, но страхъ
Ихъ будить вновь. Зачѣмъ сидишь ты здѣсь?

Лейтборнъ. Когда вы мнѣ не вѣрите, милордъ,
Я удалюсь.

Эдуардъ. Нѣтъ, нѣтъ! Когда рѣшился
Меня убить, ты можешь воротиться,
А потому ужъ лучше оставайся.

Лейтборнъ (тихо). Онъ спитъ.

Эдуардъ. Постой! Не убивай меня!

О, погоди еще, еще немного!

Лейтборнъ. Что съ вами, сэръ?

Эдуардъ. Да вотъ все кто-то шепчетъ
Мнѣ на ухо, что если я засну,
То никогда ужъ больше не проснуся.
Скажи, зачѣмъ пришелъ ты?

Лейтборнъ. Чтобъ избавить

Тебя отъ жизни. Мотривись, сюда!

Эдуардъ. Я слишкомъ слабъ и боленъ: не могу

Противиться. О, Боже правосудный!

Прими мой духъ, спаси мя и помилуй!

Впрочемъ Мортимеръ и королева недолго наслаждались плодами своего преступленія. Вѣсть о насильственной смерти Эдуарда возбудила негодованіе народа и сгруппировала вокругъ юнаго короля сильную партію перовъ; когда же участіе Мортимера и его преступной сообщницы въ убійствѣ Эдуарда было обнаружено показаніемъ бѣжавшаго Горнэ, — Мортимеръ былъ казнень, а королева заключена въ Тоуеръ.

Изложивъ возможно полно содержаніе пьесы Марло, перейдемъ теперь къ оцѣнкѣ ея выдающихся личностей. Съ наибольшей тщательностью поэтъ обрисовалъ характеры четырехъ лицъ—Эдуарда II, королевы Изабеллы и ея любовника Мортимера и брата короля, герцога Кента, на которыхъ главнымъ образомъ и сосредоточивается весь интересъ дѣйствія. Начнемъ съ Эдуарда, поставленнаго если не личными качествами, то самымъ положеніемъ своимъ въ центрѣ изображаемыхъ въ драмѣ кровавыхъ событій. Изъ всѣхъ лицъ пьесы Эдуардъ менѣе всѣхъ способенъ къ той высокой роли, на которую его опредѣлила судьба. Обладая нѣкоторыми хорошими свойствами частнаго человѣка, онъ положительно лишенъ качествъ, необходимыхъ для управленія страной. Слова—народное благо, государственный интересъ и т. п. не имѣютъ въ его глазахъ никакого значенія; онъ вполне убѣжденъ, что все въ государствѣ существуетъ только для того, чтобъ удовлетворять прихотямъ его и его любимцевъ. Подобно всѣмъ слабымъ людямъ, желающимъ увѣрить и себя и другихъ въ присутствіи въ нихъ характера и силы воли, Эдуардъ замѣняетъ недостатокъ характера страшнымъ упрямствомъ, не терпящимъ никакихъ возраженій, глухимъ къ самымъ разумнымъ доводамъ; но извѣстно, что на такихъ хохорящихся людей стоитъ только прикрикнуть, чтобы они

*

тотчасъ же осли. Такъ и поступаютъ бароны съ королемъ. Видя, что ни просьбы, ни разумныя убѣжденія на него не дѣйствуютъ, бароны угрожаютъ ему низложеніемъ — и Эдуардъ сдается и тотчасъ же подписываетъ изгнаніе Гавестона. Вообще въ сценахъ съ Гавестономъ и баронами ничтожная личность короля внушаетъ сожалѣніе, смѣшанное съ презрѣніемъ. Послѣдующій ходъ событій не только не ослабляетъ, но скорѣе усиливаетъ это чувство въ читателѣ. Лишь подъ конецъ драмы, когда несчастія одно за другимъ обрушиваются на голову короля, личность его начинаетъ просвѣтлѣться и лучшія стороны его нравственной природы выступаютъ мало по малу на свѣтъ Божій. Преслѣдуемый своими врагами, онъ ясно видитъ, что шель всю жизнь по ложной дорогѣ, гоняясь за призраками власти и могущества, и сознавая всю поэзію созерцательной жизни, желаетъ только одного, чтобы ему дозволено было, не разставаясь съ своими друзьями, искупить свои прежнія ошибки уединеніемъ и молитвой. Но судьба готовитъ для него новыя и еще болѣе тяжкія испытанія. Разлученный съ своими друзьями, участь которыхъ онъ заранѣе знаетъ, пройдя черезъ пытку насильственного отреченія, несчастный король отданъ въ руки двухъ безжалостныхъ тюремщиковъ, которые изощряютъ всю свою жестокость, чтобы сократить его дни. Тамъ, среди жесточайшихъ оскорбленій, когда либо испытанныхъ развѣнчаннымъ монархомъ, задыхаясь отъ смирада, томимый голодомъ и бессонницей, онъ утѣшаетъ себя мыслью, что терпѣть муку за друзей своихъ и, испивъ до дна назначенную ему горькую чашу, безропотно, какъ истинный праведникъ, протягиваетъ свою шею подъ ножъ убійцы.

Совершенную противоположность слабому и безхарактерному Эдуарду представляетъ его энергическій противникъ, глава партіи недовольныхъ, Мортимеръ Младшій. Онъ весь — огонь, порывъ, энергія. Даже среди такихъ личностей, какъ Ланкастеръ и Уоррикъ онъ замѣтно выдается своей необыкновенной смѣлостью. Не стѣсняясь присутствіемъ короля,

Мортимеръ говоритъ такіа вещи, за которыя, если бы король былъ нѣсколько энергичнѣе, онъ навѣрное поплатился бы головой. Уоррику стоитъ не малаго труда удержать его гнѣвъ и негодование. Когда король противится подписать данное ему прошеніе объ изгнаніи Гавестона, Мортимеръ первый произноситъ страшное слово—низложеніе. Какъ личность выдающаяся, Мортимеръ пользуется большимъ вліяніемъ въ кругу своей партіи и можно сказать ворочаетъ всѣми перами. Кто бы другой могъ такъ скоро уладить дѣло о возвращеніи Гавестона изъ Ирландіи? Услуга, оказанная королевѣ Мортимеромъ, еще тѣснѣе сближаетъ ихъ другъ съ другомъ. Мортимеръ давно уже любитъ королеву, давно уже принимаетъ горячее участіе въ ея судьбѣ, и когда королева пришла просить его ходатайствовать о возвращеніи Гавестона, опытный Уоррикъ не даромъ прозаекладываетъ свою голову, что Мортимеръ не устоитъ. Впрочемъ, и сама королева догадывается объ его чувствахъ; иначе она не обратилась бы къ нему съ такой щекотливой просьбой. Что до ея чувствъ, то первое время она не чувствуетъ къ Мортимеру ничего, кромѣ глубокой благодарности за оказанное ей участіе; впослѣдствіи же, оскорбленная пренебреженіемъ Эдуарда, какъ женщина и королева, она начинаетъ думать о Мортимерѣ, но и тутъ еще разъ рѣшается попытать возвратить къ себѣ любовь мужа (Act. II, Sc. V). Окончательное сближеніе съ Мортимеромъ происходитъ уже тогда, когда она видитъ въ немъ горячаго защитника правъ своего сына. Побѣдивъ съ помощью Мортимера войско короля, Изабелла отдается Мортимеру всей душой; отнынѣ она думаетъ только о томъ, чтобъ упрочить свое положеніе въ качествѣ регентши и даже сама подстрекаетъ Мортимера къ убійству Эдуарда. Нельзя сказать, чтобъ и въ чувствахъ Мортимера къ Изабеллѣ политика не играла никакой роли. Мортимеръ былъ всегда страшно честолюбивъ, и мысль, что онъ стоитъ во главѣ управленія, распоряжается наслѣднымъ принцемъ и вертитъ какъ угодно королевой, доставляла не мало наслаж-

денія его властолюбивому сердцу (Act. V, Sc. IV). Но, подобно многимъ честолюбцамъ, онъ жестоко обманулся въ своихъ расчетахъ. Онъ считалъ юнаго короля пѣшкой и обращался съ нимъ свысока и крайне презрительно, не подозревая сколько энергіи таилось въ этомъ отроцѣ. — Съ своей стороны Эдуардъ III чувствовалъ себя какъ-то чужою въ присутствіи высокомернаго пера, а послѣ казни Кента, это чувство перешло въ рѣшительную ненависть. Разумѣется противники Мортимера, недовольные его невыносимой гордостью, не дремали и всячески старались выставить Мортимера въ дуриномъ свѣтѣ. Въ это время пришло извѣстіе о насильственной смерти короля; народная молва не замедлила приписать это гнусное дѣло Мортимеру. Наступила минута кроваваго расчета. Въ присутствіи большого числа перовъ король сталъ обвинять Мортимера въ убійствѣ отца. Доказательства были на лицо, а Мортимеръ былъ не изъ такихъ лицъ, чтобъ прибѣгать къ какимъ либо просьбамъ или изворотамъ. Заранѣе зная свою участь, онъ не только не унизился до просьбы о помилованіи, но даже запретилъ королевѣ ходатайствовать объ этомъ у сына. Онъ умеръ, какъ жилъ, гордый и непреклонный и съ презрѣніемъ смотрѣлъ въ глаза смерти. „Низкая фортуна (сказалъ онъ, идя на казнь), теперь я вижу, что въ твоёмъ колесѣ есть точка, дойдя до которой люди катятся внизъ. Я достигъ этой точки, и такъ какъ нельзя подниматься выше, то стоитъ-ли горевать о паденіи? Прощай, прекрасная королева, не плачь о Мортимерѣ, который презираетъ міръ и, подобно путешественнику, идетъ открывать неизвѣстныя страны“. (Act. V, Sc. VI).

Съ личностью брата короля, графа Кента, мы знакомимся въ первый разъ въ знаменитой сценѣ столкновенія короля съ баронами изъ за Гавестона. — Незная, что за челоуѣкъ Гавестонъ, Кентъ безусловно стоитъ на сторонѣ брата; онъ до того возмущенъ рѣзкими рѣчами Мортимера и Ланкастера, что совѣтуетъ королю жестоко наказать бароновъ за ихъ дерзость. Но мало по малу глаза его начинаютъ

раскрываться. Уже въ слѣдующей сценѣ, по поводу множества милостей, посыпавшихся на Гавестона, онъ замѣчаетъ, что послѣдняя изъ данныхъ ему наградъ совершенно достаточна для человѣка гораздо болѣе знатнаго происхожденія. Впослѣдствіи убѣдившись, что Гавестонъ есть настоящая причина всѣхъ бѣдствій въ королевствѣ, Кентъ съ свойственною ему прямою рѣшается высказать всю правду королю и просить его изгнать Гавестона. Въ отвѣтъ на это король обзываетъ его измѣнникомъ и запрещаетъ показываться себѣ на глаза. Какъ ни любить Кентъ брата, но благо Англіи дороже для него личныхъ отношеній; онъ оставляетъ короля и переходитъ на сторону недовольныхъ перовъ. Зная преданность Кента къ королю, лорды сомнѣваются въ искренности его обращенія, но Мортимеръ, въ характерѣ котораго при всѣхъ его недостаткахъ было много рыцарственнаго, принимаетъ сторону Кента. „Нечего сомнѣваться -- говорить онъ лордамъ: никогда Плантагенеты не измѣняли данному слову, и поэтому мы тебѣ вѣримъ, Кентъ.“ Кентъ оправдалъ довѣріе бароновъ, участвовалъ во всѣхъ битвахъ противъ короля и наконецъ, разбитый, попался въ плѣнъ вмѣстѣ съ Ланкастеромъ, Уоррикомъ и Мортимеромъ. Когда плѣнныхъ привели къ королю, первымъ дѣломъ Кента было просить брата во имя народа удалить отъ себя временщика. Послѣ казни Уоррика и Ланкастера, Кентъ, изгнанный братомъ изъ Англіи, помогъ Мортимеру уйти изъ Тоуера и вмѣстѣ съ нимъ бѣжалъ во Францію къ королевѣ. — Дальнѣйшія событія извѣстны: собравъ значительныя силы во Франціи, Мортимеръ и Изабелла сдѣлали высадку на берега Англіи, разбили короля и обратили его въ бѣгство. — Пробывъ нѣсколько мѣсяцевъ съ Изабеллой и Мортимеромъ, Кентъ имѣлъ случай покороче узнать ихъ и увидѣлъ, что они преслѣдуютъ только свои личные цѣли, для достиженія которыхъ не остановятся ни передъ чѣмъ, даже передъ убійствомъ короля. Ему стало жаль своего несчастнаго, оставленнаго всѣми, брата, и онъ рѣшился употребить всѣ средства для его спасенія. Узнавъ, гдѣ содер-

жится король, Кентъ сдѣлалъ попытку освободить его, но попытка не увѣнчалась успѣхомъ; Кентъ былъ взятъ и отведенъ къ Мортимеру, который тотчасъ же велѣлъ казнить его.

Личность Кента есть безспорно самая привлекательная личность, созданная гениемъ Марло. Его честная и правдивая натура, безкорыстная преданность королю и горячая любовь къ родинѣ производятъ отрадное впечатлѣніе среди повсемѣстнаго господства своекорыстныхъ интересовъ, расчетовъ честолюбія и мелкаго эгоизма. Нужно-ли говорить, что нѣкоторыми чертами своего характера, въ особенности своей прямою, доходящей до рѣзкости, Кентъ напоминаетъ своего знаменитаго соименника, вѣрнаго слугу короля Лира?

Намъ остается сказать нѣсколько словъ о характерѣ королевы Изабеллы, которую нѣкоторые критики считаютъ чѣмъ-то въ родѣ второй лэди Макбетъ, но только еще болѣе тонкой, еще лучше умѣющей притворяться и т. д. Трудность пониманія этого характера заключается въ его сложности. Преобладающая черта въ характерѣ лэди Макбетъ — это ея громадное, ненасытное честолюбіе. Возложить корону на голову своего мужа, быть супругой короля—вотъ завѣтная цѣль ея жизни, вотъ главный мотивъ ея преступной дѣятельности. Для достиженія этой цѣли она не остановится ни передъ чѣмъ и своими руками готова задушить всякаго, преграждающаго ей путь къ престолу. Такого хладнокровія, такой энергіи, равно какъ и такой преобладающей страсти, мы тщетно стали бы искать въ характерѣ жены Эдуарда.—Изабелла натура слабая, пассивная и притомъ глубоко женственная. Въ началѣ пьесы она является любящей женой, которая не можетъ переносить холодности мужа и жалуется всѣмъ и каждому на свою жестокую судьбу. — Дѣлать постороннихъ людей участниками своей скорби, позволять имъ заглядывать въ свою истерзанную душу—есть признакъ характера слабого. Гордая и сильная натура (эти качества почти всегда встрѣчаются вмѣстѣ) выплечетъ свое горе наединѣ или повѣритъ его другу, но ни въ какомъ случаѣ

не сдѣлаеть изъ своей скорби вывѣски, не будетъ вызывать участіе своими заплаканными глазами. О томъ, что королева несчастна, что мужъ ее не любитъ—скоро узнаеть весь дворъ, и лорды наперерывъ спѣшатъ выразить ей свое участіе. Въ особенности печальная судьба королевы возбуждаетъ участіе въ гордомъ и рыцарственномъ Мортимерѣ, хотя нужно сказать, что это участіе не совсѣмъ безкорыстно, такъ какъ Мортимеръ давно уже любитъ королеву. Впрочемъ сама королева вначалѣ не подозрѣваетъ съ его стороны такой дерзости; она пытается къ Мортимеру дружеское чувство и повѣряетъ ему всѣ скорби своей отверженной любви. Что королева въ это время искренно любила мужа и нисколько не думала о Мортимерѣ—это всего лучше видно изъ слѣдующаго происходившаго между ними разговора:

Королева. Ахъ, Мортимеръ, что мнѣ дѣлать? Король прямо говоритъ, что меня не любитъ.

Мортимеръ. Въ такомъ случаѣ совѣтую вамъ не оставаться въ долгу и въ свою очередь перестать его любить.

Королева. Нѣтъ, я скорѣе готова перенести тысячу смертей. И при всемъ томъ я сама сознаю, что люблю безнадежно, такъ какъ онъ меня никогда не полюбитъ.

Что же дѣлаеть король? Подстрекаемый Гавестономъ, онъ поминутно оскорбляетъ королеву самыми недостойными подозрѣніями относительно Мортимера. Королева знаетъ, кто виной ея разлада съ мужемъ, но она настолько любитъ Эдуарда, что по первому его требованію идетъ къ лордамъ просить ихъ о возвращеніи Гавестона. Благодаря посредничеству Мортимера, дѣло это улаживается, и нужно видѣть съ какимъ восторгомъ замѣчаетъ она возвращеніе нѣжности Эдуарда къ себѣ. Впрочемъ счастье королевы продолжалось недолго. Возвращенный по ея ходатайству, Гавестонъ тотчасъ же успѣваетъ поселить въ сердцѣ слабаго короля прежнее недовѣріе къ женѣ. И вотъ тогда уже, вторично отвергнутая мужемъ, Изабелла невольно начинаетъ думать о благородномъ и безстрашномъ Мортимерѣ, который не разъ

доказывалъ ей свою преданность, но и тутъ она не даетъ воли своему зарождающемуся чувству и хочетъ еще разъ попытаться возвратитъ себѣ любовь мужа. Можно догадываться, что и на этотъ разъ попытка ея была неудачна, потому что, отправившись съ дипломатическимъ порученіемъ во Францію, она уже не захотѣла больше возвращаться къ мужу. Всякое чувство ея къ мужу умерло, и она думаетъ только о томъ, чтобъ съ помощью Франціи низвергнуть Эдуарда и доставитъ престолъ своему сыну, на которомъ съ этихъ поръ сосредоточиваются всѣ ея привязанности.—Въ это время пріѣзжаетъ во Францію человекъ, когда-то оказавшій ей столько услугъ и притомъ пріѣзжаетъ съ цѣлью содѣйствовать осуществленію ея завѣтныхъ желаній.—Хотя Марло скупъ на подробности, но остальное легко угадать. Королева страстно привязывается къ Мортимеру и идетъ съ нимъ въ Англію завоевывать престолъ для своего сына. Отнынѣ они становятся не только друзьями, но и сообщниками.—Эту новую роль королева разыгрываетъ такъ ловко, что приводитъ въ восторгъ самого Мортимера. Но положеніе королевы и ея фаворита непрочно, пока живъ король. Королева первая рѣшается наметнуть Мортимеру о необходимости устранить короля, но когда тотъ прямо спрашиваетъ ее: ну чтожь, онъ долженъ умереть сейчасъ? она, какъ натура слабая, тотчасъ ступенывается, боится отвѣтственности за убійство и отвѣчаетъ уклончиво. „Я желала-бы, но только, чтобъ это сдѣлалось не черезъ меня.“ Когда преступленіе открыто, Изабелла умоляетъ сына пощадитъ Мортимера; Эдуардъ остается непреклоненъ. Ей даже отказано проститься съ нимъ передъ казнью. Но самая казнь Мортимера не была такимъ ударомъ для ея сердца, какъ мысль о томъ, что ея сынъ, котораго она любила больше всего на свѣтѣ, сынъ, для котораго она не задумалась сдѣлаться сообщницею ужаснаго преступленія, теперь отвергаетъ ее.

Королеви. Онъ забылъ меня! но, вѣдь я его мать.

Лордъ. Это ничего не значитъ. Пойдемъ.

Королева. О, смерть, избавительница, пріиди ко мнѣ и избавь меня отъ этого послѣдняго горя.

Черта глубоко человѣческая! Даже въ такой преступной ^{а Кингсменсбуръ} душѣ какъ Изабелла, чувство матери пережило всѣ остальные чувства!

Выше было замѣчено, что Эдуардъ- II принадлежитъ къ многочисленному разряду пьесъ, носившихъ названіе *Исторій*. Количественное преобладаніе этого рода драматическихъ произведеній надъ всѣми другими, засвидѣтельствованное Томасомъ Нашемъ, легко объясняется изъ сознанія національнаго достоинства, которымъ была преисполнена грудь каждаго англичанина въ счастливую эпоху царствованія Елисаветы. Историческія пьесы особенно размножились во время борьбы Англіи съ Испаніей, окончившейся истребленіемъ непобѣдимой армады Филиппа II. Патріотическому чувству англійскаго народа, окрыленному славной побѣдой надъ мрачнымъ геніемъ католицизма, было въ высшей степени пріятно видѣть на сценѣ блестящіе подвиги предковъ, прославившихъ англійское имя во всѣхъ концахъ міра. Драматурги умно воспользовались этимъ возбужденнымъ настроеніемъ общественнаго сознанія стали взапуски обрабатывать національно-историческіе сюжеты, и тѣмъ сразу приобрѣли себѣ симпатіи народныхъ массъ. Въ полемикѣ своей съ юританами, актеры и драматическіе писатели особенно налегали на то, что театръ служить патріотическимъ цѣлямъ, выводя на свои подмостки, въ укоръ современному изнѣженному поколѣнію, могучіе образы Эдуардовъ и Тальботовъ. „Во первыхъ—говоритъ Т. Нашъ, возражая людямъ, упрекавшимъ театръ въ безнравственности—содержаніе большей части нашихъ пьесъ заимствовано изъ національной исторіи, изъ нашихъ англійскихъ хроникъ; во вторыхъ—посредствомъ ихъ славные подвиги нашихъ предковъ, погребенные въ изнѣденныхъ червями хартіяхъ, воскресаютъ изъ могилы забвенія на свѣтъ Божій, чтобы служить живымъ укоромъ нашему изнѣженному поколѣнію. О, какъ бы обрадовался храбрый Тальботъ, наводившій ужасъ на Францію, если бы могъ предчувствоватьъ, что послѣ двухъ вѣковаго могильнаго сна, онъ снова воскреснетъ на сценѣ, что его святые кости будутъ вновь орошены слезами десяти

тысячъ зрителей его подвиговъ ³¹⁸). Такимъ образомъ, по собственному сознанію драматурговъ, первоначальное назначеніе драматическихъ хроникъ было скорѣ патриотическое, нежели художественное; онѣ призваны были удовлетворять чувству національной гордости и достоинства, вызывая у патриотически-настроенной публики славныя воспоминанія прошедшаго, но впоследствии, когда патриотическое чувство вошло въ свои предѣлы, возбужденный имъ историческій интересъ не охладѣлъ, обычай обрабатывать для сцены историческіе сюжеты сохранился, и ему мы главнымъ образомъ обязаны цѣлымъ рядомъ историческихъ пьесъ, назначеніе которыхъ, по словамъ Т. Гейвуда состоитъ въ томъ чтобы знакомить съ національною исторіей тѣхъ, которые сами не могутъ читать хроники.

Пьеса Марло, какъ по своему сюжету, такъ и по самому способу своей обработки принадлежитъ къ разряду историческихъ пьесъ вторичной формаціи. Самое пристальное изученіе едва ли откроетъ въ ней особое патриотическое одушевленіе или проблескъ современнаго шовинизма. Эпоха, избранная Марло, всего менѣе способна питать чувство національной гордости; это время внутреннихъ усобицъ, интригъ, борьбы своекорыстныхъ интересовъ, словомъ полнѣйшей деморализаціи общества. Если Марло рѣшился перенести на сцену эту печальную страницу англійской исторіи, то очевидно, что онъ руководствовался не патриотическими, а чисто художественными побужденіями. Двадцатилѣтняя борьба короля съ своими вассалами, осложненная кровавыми эпизодами казни Гавестона, Уоррика и Ланкастера, любовь Изабеллы и Мортимера, низложеніе Эдуарда и его трагическая смерть—всѣ эти событія представляли собою весьма благодарный сюжетъ для драматурга. Внѣшніе факты своей драмы и нѣкоторыя мѣстныя краски Марло заимствовалъ изъ хроники Фабіана ³¹⁹), но пользовался ею съ полной свободой, безъ всякаго колебанія отступая отъ своего источника во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда это было нужно для его драматиче-

скихъ цѣлей. Такъ напр. хроника ничего не знаетъ о посредничествѣ Мортимера въ дѣлѣ возвращенія Гавестона изъ изгнанія, а между тѣмъ въ драмѣ это обстоятельство имѣетъ большое значеніе, потому что это была первая важная услуга, оказанная Мортимеромъ королевѣ. О братѣ короля, благородномъ Кентѣ, хроника упоминаетъ въ первый разъ только послѣ высадки королевы въ Англію, когда онъ былъ посланъ захватить Спенсера Старшаго и т. д. Однимъ словомъ хроника Фабіана ничего не могла дать Марло кромѣ сухаго перечня фактовъ, да нѣсколькихъ, ничего не говорящихъ, именъ. Но держась за эти факты, сопоставляя между собой событія, видимому не имѣющія никакой связи, великій драматургъ сумѣлъ проникнуть въ тайники человѣческой души, и открыть намъ истинные мотивы человѣческихъ дѣйствій. Изъ неясныхъ намековъ и темныхъ указаній, онъ создалъ характеры, порождающіе своей рѣзко очерченной индивидуальностью и глобокой внутренней правдой. Что напр. можно извлечь изъ того, что Мортимеръ былъ одинъ изъ первыхъ лордовъ, которые убѣжали во Францію къ королевѣ и что по его наущенію былъ убитъ Эдуардъ, а между тѣмъ изъ этихъ единственныхъ упоминаній о Мортимерѣ въ хроникѣ Фабіана, Марло создалъ цѣлую поэму любви и честолубія, въ которой ярко рисуются характеръ Изабеллы и Мортимера. Хотя въ пьесѣ Марло нѣтъ ни одного вымышленнаго лица, но можно сказать, что всѣ лица принадлежать ему, потому что только пройдя черезъ его творческую фантазію они получали опредѣленную физіономію и изъ тѣней и скелетовъ стали живыми людьми. Пользуясь скудными указаніями хроники и не имѣя подъ рукой ни какихъ другихъ данныхъ, Марло, однако, сумѣлъ такъ проникнуть въ характеръ Гавестона, что вызвалъ невольную дань удивленія со стороны современнаго историка ³²⁰).

Ничто не въ состояніи намъ дать болѣе точнаго понятія о художественныхъ достоинствахъ и историческомъ значеніи пьесы Марло, какъ сопоставленіе ея съ современной ей пье-

сой Пиль³²¹). Пиль былъ талантъ далеко не дюжинный; онъ обладалъ живымъ воображеніемъ и поэтическимъ чувствомъ; онъ такъ прекрасно владѣлъ стихомъ, что современники называли его первымъ виртуозомъ слова (*primus verborum artifex*—выраженіе о Пилѣ Т. Наша), а при всемъ томъ его Эдуардъ I нисколько не выше *The Famous Victories of Henry the Fifth* и т. п. произведеній, представляющихъ собою разбитыя на сцены хроники, пересыпанныя шутовскими эпизодами, вставленными ни къ селу, ни къ городу и до большой части не имѣющими никакой связи съ главнымъ дѣйствіемъ. Относительно порядка событій, изображенныхъ въ его пьесѣ, Пиль держался хроники Голиншеда, но не сумѣлъ осмыслить дѣйствія внутренними мотивами, не создалъ ни одного характера. Оттого Эдуардъ I въ строгомъ смыслѣ слова не можетъ быть названъ драмой: это рядъ сценъ, связанныхъ между собою внѣшнимъ хронологическимъ образомъ, но не вытекающихъ одна изъ другой въ силу внутренней необходимости. Не мало также повредила пьесѣ патріотическая тенденція автора, выразившаяся въ смѣшномъ желаніи хоть въ прошедшемъ насолить Испаніи. Руководимый этой тенденціей и рассчитывая на одобреніе народной толпы, готовый вѣрить всему дурному, что рассказывалось о ненавистныхъ испанцахъ, Пиль наперекоръ исторіи изобразилъ добродѣтельную супругу Эдуарда I, Элеонору, въ силу одного того, что она была родомъ испанка, какимъ-то извергомъ человѣческаго рода, успѣвшимъ впрочемъ внушить къ себѣ страстную привязанность со стороны рыцарственнаго Эдуарда I. Обращикомъ патріотическаго усердія и вмѣстѣ съ тѣмъ и дѣтскихъ пріемовъ автора, можетъ служить слѣдующая небылица, взведенная имъ на королеву. Однажды Элеонора встрѣтила на улицѣ жену лорда-мэра, которая была одѣта лучше ея. Это до того взорвало королеву, что она зазвала ее къ себѣ, тиранила и наконецъ умертвила, припустивъ къ ея груди двухъ змѣй. Невѣроятное всего то, что Элеонора до тѣхъ поръ не выказывала никакихъ звѣрскихъ

наклонностей; все это сдѣлалось ех abrupto и мотивировано самымъ невѣроятнымъ образомъ. Такимъ же сказочнымъ характеромъ отличается и наказаніе Божіе, постигшее королеву. Когда она увѣряла дочь въ своей правотѣ, клялась, что она невиновна въ смерти жены лорда-мэра и призывала въ свидѣтели небо и землю, вдругъ подъ ея ногами разступилась земля, и Элеонора провалилась въ бездну, но провалилась только затѣмъ, чтобъ снова къ удовольствію публики вынырнуть въ другомъ концѣ Лондона. Вотъ какія пьесы выдавались за историческія и даже имѣли значительный успѣхъ на сценѣ ³²²), когда Марло ставилъ своего Эдуарда!

Но если съ одной стороны появленіе Эдуарда II сдѣлало успѣхъ подобныхъ сценъ весьма сомнительнымъ на будущее время, то съ другой стороны оно-же положило основы новому художественному направленію исторической драмы, въ которомъ исторія сливалась съ поэзіею и одухотворялась ею, направленію, вѣнцомъ котораго служатъ драматическія хроники Шекспира. (Хотя вліяніе драматическаго стиля Марло можно прослѣдить во многихъ произведеніяхъ Шекспира, но нигдѣ оно не проявилось съ такой силой, какъ въ Ричардѣ II.) Въ самомъ характерѣ героя есть черты, невольно заставляющія думать, что при созданіи его Шекспиръ пристально изучалъ характеръ Эдуарда II) и старался расположить внѣшнія событія драмы по тому же плану, по которому они расположены у Марло. Оба драматурга разрабатываютъ одну и ту же основную тему—искаженіе добрыхъ задатковъ въ нравственномъ характерѣ короля подъ вліяніемъ льстецовъ и низкихъ клеветовъ, развращавшихъ его сердце пустыми и суетными забавами и отвлекавшихъ его умъ отъ заботъ по управленію государствомъ. Замѣчательно, что средство развращенія въ обоихъ драмахъ почти одни и тѣже; музыка, сладострастные напѣвы, итальянскія маски, шутовскія сцены и т. д. (Ср. Эдуардъ II, Act. I, Sc. I и Ричардъ II, Act. II, Sc. I). Продолжаемъ далѣе наше сравненіе. И Ричардъ и Эдуардъ терпятъ одинаковое наказаніе за преступное нера-

дѣніе объ общемъ благѣ, но лишь только постигаетъ ихъ выполнѣ заслуженная ими кара, какъ мы уже начинаемъ сочувствовать ихъ судьбѣ, потому что несчастіе, такъ тяжело обрушившееся на нихъ, пробуждаетъ въ ихъ душѣ дремавшіе инстинкты благородства и самоотверженія. Прежде, находясь на вершинѣ счастья и могущества, они слушали только льстивыя рѣчи своихъ клеветовъ и гнали отъ себя людей правды и долга (Кентъ въ Эдуардѣ II и Гаунтъ въ Ричардѣ II); теперь же они съ мучительной болью прислушиваются къ голосу осужденія, немолчно раздающемуся въ ихъ душѣ и смиренно сознаютъ себя виноватыми. Но кромѣ общаго плана, (въ Ричардѣ II есть не мало подробностей, эффектныхъ сценъ, благодарныхъ драматическихъ положеній, которыя возникли подъ несомнѣннымъ вліяніемъ пьесы Марло.) Такова напр. глубоко-знаменательная сцена отреченія Ричарда предъ парламентомъ, которая напоминаетъ подобную же сцену отреченія Эдуарда въ Кенильвортѣ. Даже самое поведеніе Ричарда въ эту трудную для него минуту, воспоминаніе о своемъ королевскомъ санѣ, проблески повелительнаго духа, смѣняемые горестнымъ сознаніемъ своего безсилія, поразительно схоже съ поведеніемъ Эдуарда. Укажемъ еще на одну сцену въ Эдуардѣ II (Act. II, Sc. II), когда лорды высказываютъ королю горькія истины по поводу его позорнаго правленія, которая вызвала соотвѣтственную сцену въ Ричардѣ II (мы разумѣемъ разговоръ лордовъ Росса, Виллоуби и Норсомберленда о бѣдственномъ положеніи страны во II дѣйствіи); наконецъ вліянію Марло мы должны безъ всякаго сомнѣнія приписать то обстоятельство, что въ Ричардѣ II Шекспиръ, наперекоръ господствующему вкусу, не помѣстилъ шутовскихъ сценъ, которыя считались тогда необходимой приправой всякаго сценическаго представленія. Самъ Марло не былъ впрочемъ безусловнымъ врагомъ комическаго элемента: въ своихъ трагедіяхъ онъ иногда допускалъ комическіе характеры (напр. монахи Мальтійскомъ Жидѣ) и цѣлые комическіе эпизоды (напр. встрѣча Тамер-

лана съ персидскимъ царемъ, Мицетомъ, или пребываніе Итамора въ домѣ куртизанки Белламыры), но только подѣ непремѣннымъ условіемъ, чтобы они вытекали изъ хода дѣйствія, а не были бы приплетены къ нему извнѣ для потѣхи публики. Исключеніе изъ этого составляютъ шутовскія сцены, которыми не въ мѣру переполненъ Фаустъ, но текстъ этой драмы дошелъ до насъ въ такомъ искаженномъ видѣ, что выводить изъ него какія бы то ни было заключенія о личныхъ вѣусахъ Марло было бы по меньшей мѣрѣ дѣломъ слишкомъ рискованнымъ.

Познакомивъ читателей съ главнѣйшими произведеніями Марло, мы теперь считаемъ возможнымъ опредѣлить мѣсто, занимаемое имъ въ исторіи англійской драмы.

Марло обладалъ въ значительной степени всѣми качествами, необходимыми для драматурга—чутьемъ поэтической стороны извѣстнаго жизненнаго факта, способностью переноситься во всякое данное положеніе и чувствомъ художественной формы, инстинктивной потребностью создавать стройное цѣлое. Уже въ первомъ своемъ произведеніи онъ являлся рѣшительнымъ реформаторомъ драматическаго искусства. Выше мы указали въ чемъ состоитъ произведенная имъ реформа и какой былъ ея основной принципъ (Марло первый попытался осмыслить содержаніе трагедіи внутренними мотивами, первый сообщилъ ей цѣльность и единство, поставивъ въ центрѣ дѣйствія одну преобладающую, роковую страсть. Вліяніе сдѣланнаго имъ шага на драматическое искусство было громадно. Можно сказать, что (Марло открылъ англійскимъ драматургамъ невѣдомый имъ дотолѣ міръ трагическаго пафоса.) Отнынѣ не кровавыя событія, не ужасы, а потрясенный страстью духъ становится главнымъ содержаніемъ трагедіи. Сдѣлавъ этотъ принципъ исходной точкой своего творчества, Марло неуклонно держался его въ Тамерланѣ, Фаустѣ и Мальтійскомъ Жидѣ. Но всякая страсть есть нѣчто отвлеченное; чтобы сдѣлаться факторомъ драматическаго дѣйствія ей нужно стать конкретною, воплотиться въ какой нибудь характеръ, и чѣмъ

этотъ характеръ жизненнѣе и реальнѣе, тѣмъ драматичнѣе будетъ самая страсть. Въ этомъ отношеніи произведенія Марло заставляютъ желать многаго. Какъ человѣкъ страстный, экзальтированный³²³) лишенный жизненной опытности, Марло, увлекаемый порывами своей необузданной фантазіи, иногда слишкомъ преувеличивалъ значеніе страсти въ жизни человѣка, придавалъ ей колоссальные размѣры съ цѣлю усилить сценическій эффектъ, но въ послѣднемъ своемъ произведеніи онъ уже вступилъ на истинную дорогу. Какъ ни слѣпа и безумна привязанность короля къ Гавестону, мы однако видимъ, что источникъ ея лежитъ въ слабомъ характерѣ Эдуарда, лишенномъ всякой инициативы и постоянно нуждающемся во внѣшней опорѣ, ибо лишь только Гавестонъ погибъ, мѣсто его тотчасъ же было занято Спенсеромъ. Вообще въ Эдуардѣ II, который изъ всѣхъ произведеній Марло кажется намъ наиболѣе законченнымъ, недостатки его драматическаго стиля значительно смягчены, а достоинства выступаютъ ярче; дѣйствіе развивается не скачками, а правильно и естественно, сцены сгруппированы превосходно, а нѣкоторые характеры достигаютъ скульптурной очерченности, которую можно встрѣтить развѣ у одного Шекспира. Самый языкъ Марло отличается достоинствами весьма рѣдкими въ драматургѣ XVI в. — онъ чуждъ литературныхъ блесковъ краснорѣчія и полонъ строгой художественной простоты. Вѣроятно всѣ эти качества были по достоинству оценены Шекспиромъ, который — какъ мы сейчасъ видѣли — не поколебался взять пьесу Марло за образецъ для одного изъ своихъ лучшихъ созданий.

Въ реформѣ англійскаго театра, предпринятой Марло, не малую роль призванъ былъ играть бѣлый стихъ, (blank verse) которымъ написаны всѣ его произведенія. Извѣстно, что бѣлый стихъ былъ введенъ въ драму гораздо раньше Марло Саквилемъ въ его трагедіи *Горбодукъ*, но благодаря крайней непопулярности классической школы, благодаря въ особенности тому, что ложно-классическія пьесы игрались только при дворѣ и не проникали на народную сцену,

бѣлый стихъ почти совершенно вышелъ изъ употребленія, такъ что когда Марло въ своемъ Тамерланѣ рѣшился замѣнить однообразное паденіе риѣмъ, стѣснявшее свободу фантазій поэта, этимъ гибкимъ и плавнымъ размѣромъ, одинаково способнымъ передавать возвышенный пафосъ трагической рѣчи, и тонкіе оттѣнки комическаго діалога, нововведеніе это было принято публикой съ живѣйшимъ сочувствіемъ. Можно сказать даже, что это обстоятельство послужило не малымъ подспорьемъ для Марло въ его намѣреніи дать англійской трагедіи художественную организацію, потому что сразу приобрѣло ему симпатію большинства театральной публики. До какой степени бѣлый стихъ, съ легкой руки Марло, сдѣлался обязательной формой для всякаго театрального представленія, можно судить изъ того, что въ нѣкоторыхъ пьесахъ, написанныхъ первоначально риѣмованными стихами, риѣма была замѣнена нериѣмованными окончаніями бѣлаго стиха. Такъ напр. случилось съ трагедіей *Tancred and Gismund*, съ комедіей *Three ladies of London* и др.

Современники высоко цѣнили Марло, какъ поэта, и не разъ восторженнымъ образомъ высказывали свое удивленіе къ его таланту. Томасъ Гейвудъ въ предисловіи къ своему изданію Мальтійскаго Жиды называетъ Марло первымъ поэтомъ своего времени. Бенъ-Джонсонъ разсыпается въ похвалахъ его могучему стиху. Даже самъ Шекспиръ, не любившій вспоминать о современныхъ ему поэтахъ, заплатилъ дань уваженія таланту Марло, заимствуя одинъ стихъ изъ его поэмы *Hero and Leander* ³²⁴). За то новѣйшая критика, руководимая побужденіями, чуждыми искусству, если и не отказываетъ ему вовсе въ талантѣ, то всячески старается умалить его значеніе. Гервинусъ напр. ставитъ Грина выше Марло и утверждаетъ, что у одного Ричарда Борбеджа Шекспиръ могъ большому научиться, чѣмъ у десяти Марло. Ульрици, не умѣющій или не желающій отдѣлать личность поэта отъ его произведеній, всюду ищетъ въ нихъ слѣдовъ той нравственной распущенности, которою, по его мнѣнію, былъ

проникнуть Марло. Онъ не въ силахъ себѣ представить, чтобъ скептикъ въ религіозныхъ вопросахъ могъ видѣть въ мірѣ что-либо другое, кромѣ игры случая и разнузданныхъ страстей, чтобъ поклонникъ теорій Макиавелли могъ сочувствовать какому-нибудь безкорыстному побужденію. „Понятіе о долгѣ и справедливости (говоритъ Ульрици) не извѣстны героямъ Марло. Во всѣхъ его произведеніяхъ не найдется ни одного характера, который бы въ своихъ поступкахъ руководствовался нравственными побужденіями; о раздвоеніи нравственной природы человѣка, о борьбѣ нравственныхъ началъ съ чувственностью и своекорыстіемъ, нигдѣ нѣтъ и рѣчи: слѣпая страсть и увлеченіе исключительно господствуютъ во всемъ ходѣ человѣческихъ дѣлъ и судебъ“ ³²⁵). Если бы все это было такъ, какъ увѣряетъ Ульрици, то мы не потратили бы ни одного слова на защиту Марло, но дѣло въ томъ, что почтенный критикъ приступаетъ къ Марло съ заранѣе составленнымъ убѣжденіемъ въ его злокозненности, довольствуется тѣмъ, что находитъ иногда подтвержденіе своей теоріи и затѣмъ преспокойно закрываетъ глаза на факты противоположнаго свойства. Мы съ своей стороны желали бы, чтобъ Ульрици объяснилъ намъ, какими побужденіями руководствуется Олимпія (въ Тамерланѣ), когда она предпочитаетъ лучше умереть чѣмъ сдѣлаться любовницей своего побѣдителя Теридама? Что заставило еврейку Абигайль оставить миллионы своего отца и навсегда удалиться въ монастырь, какъ не желаніе остаться вѣрной памяти своего возлюбленнаго? Какого рода противообщественная страсть бушевала въ честномъ сердцѣ Кента, когда онъ на всякомъ шагу рѣзалъ королю правду въ глаза и тѣмъ навлекъ на себя его немилость? Что кромѣ долга удержало, преступную впослѣдствіи, Изабеллу отдаться Мортимеру, котораго она уже начинала любить? ³²⁶) Подобныхъ примѣровъ можно привести вдвое больше, но и приведенныхъ, думаемъ, достаточно, чтобы видѣть до какой степени неосновательны обвиненія новѣйшихъ піетистовъ, не давшихъ себѣ даже труда хоро-

шенъко ознакомиться съ произведеніями осуждаемаго ими писателя. Не споримъ—въ произведеніяхъ Марло найдется не мало недостатковъ, не мало преувеличеній въ обрисовкѣ страсти, не мало промаховъ въ мотивированіи дѣйствія, но развѣ совершенно свободенъ отъ этихъ недостатковъ самъ Шекспиръ? Развѣ мало критика ломала голову, чтобъ осмыслить несообразности, попадающіяся даже въ такихъ зрѣлыхъ созданіяхъ, какъ король Лиръ, Макбетъ и др.? Указывать на недостатки Марло слѣдуетъ, но не нужно также забывать, чѣмъ обязана ему англійская драма, которую онъ возвелъ на степень психологическаго этюда, которой онъ придалъ впервые истинно-художественную организацію и тѣмъ приготовилъ путь для самого Шекспира.

Оцѣнкой дѣятельности Марло заканчивается первая половина нашей задачи. Мы прослѣдили судьбы англійской драмы отъ ея скромныхъ зачатковъ въ мистеріяхъ и народныхъ празднествахъ до той поры, когда подъ рукой Марло она является намъ во всеоружіи своихъ великихъ задачъ и своеобразной художественной формы. Обзоръ дѣятельности другихъ членовъ знакомаго намъ литературнаго кружка, развившихся подъ вліяніемъ Марло, составитъ вторую половину задачи и вмѣстѣ съ тѣмъ второй и послѣдній томъ нашего труда.



ПРИМѢЧАНІЯ.

¹⁾ *Uhland's Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage* т. III, стр. 23. Як. Гриммъ предполагаетъ, что въ старину *Лѣта* читлось какъ божество, ибо обожествленіе лѣта, какъ начала жизни и плодородія, было въ духѣ германской древности (*Deutsche Mythologie. Dritte Ausgabe.* В. II, с. 740). Въ Эддѣ *Sumar* и *Vetr* являются исполнителями и даже сообщается ихъ родословная.

²⁾ *Ibid.* стр. 724—726 и 744. Древность этого обряда видна между прочимъ изъ того, что уже въ VI в. о немъ упоминаетъ римскій историкъ Кассіодоръ (*Du Méril, Origines latines du théâtre moderne, Introduction* р. 27). Древнѣйшая литературная обработка его приписывается то Бедѣ, то Алкуину. Въ XIV в. встрѣчаются еще двѣ другія литературныя обработки его: одна голландская, а другая—старо-французская. (*Uhland's Schriften.* III. 21—22).

³⁾ Grimm, *Deutsche Mythologie* II. 730—732. О драматическомъ характерѣ славянскихъ обрядовъ, связанныхъ съ чествованіемъ лѣта и изгнаніемъ зимы, см. также статью г. Тихонравова *Начало Русскаго Театра* въ *Лѣтописяхъ Русской Литер. и Древн.* т. III.

⁴⁾ Grimm, D. M. II. 735—736. Freytag, *De initiis scenicae poesis apud Germanos* р. 13. Berol. 1838.

⁵⁾ См. статью Маннгардта *Das Bruckenspiel* въ *Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde*, IV Band с. 301—320. Въ той же книгѣ читатель найдетъ нѣсколько любопытныхъ дѣтскихъ игръ, записанныхъ Фейфаликомъ въ разныхъ мѣстностяхъ Моравіи.

⁶⁾ Чосеръ въ заключительныхъ стансахъ своей поэмы *Court of Love* такъ описываетъ пришедшія въ его время майскія празднества:

Fourth goeth al the Court, both most and lest
To fetche the flouris fresh and braunch and blome,
And namely hauthorn brought both page and grome
And then rejoisen in their great delite и т. д.

(Chaucer's Works, London 1721, in folio p. 571). Лѣтописецъ Edward Hall сообщаетъ, что въ 1516 въ майскомъ поѣздѣ участвовалъ король Генрихъ VIII съ своею супругою Катериной Аррагонской (Nares, Glossary, illustrating English authors, particularly Shakspeare and his Contemporaries. New Edition by Halliwell and Wright, sub voce).

⁷⁾ На этомъ мотивѣ основано содержаніе одной изъ самыхъ граціозныхъ балладъ Теннисона (The May Queen), — поэта, умѣющаго откликаться на все поэтическое въ прошедшемъ своего народа.

⁸⁾ Она издана Ритсономъ въ его сборникѣ народныхъ балладъ о Робинѣ-Гудѣ. (Robin Hood. A Collection of Poems, Songs and Ballads, relative to that celebrated english outlaw. New Edition. L. 1869. p. 106—108).

⁹⁾ *Notices, illustrative of the Drama and other popular amusements chiefly in 16 and 17 centuries*, by W. Kelly. London 1865 p. 69. Въ 14 стол. шотландскій лѣтописецъ Fordun упоминаетъ о народно-драматическихъ представленіяхъ, сюжеты которыхъ были заимствованы изъ жизни и приключеній Робинѣ-Гуда: «Nos in tempore (т. е. въ царствованіе Генриха III) de exhaeredatis surrexit et caput erexit ille famosissimus sicarius Robertus Hode et Litell Johanne cum eorum complicibus, de quibus stolidum vulgus hianter in comœdiis et tragediis (?) prurientes festum faciunt et super caeteras romancias, mimos et bardanos cantitare delectantur. (Scotichron ed. by Hearne. Oxford 1722 p. 774).

¹⁰⁾ Kelly, *Notices, illustrative of the Drama* etc. p. 60.

¹¹⁾ *ibid.* p. 60—69 и 97—112.

¹²⁾ *ibid.* p. 62 Ср. Taine, *Histoire de la littérature anglaise* Tome I p. 140.

¹³⁾ Nares, Glossary, подъ словомъ Morris-dance.

¹⁴⁾ См. сочиненіе Дрэка—*Shakspeare and his Times*. Baudry's Edition. Paris 1838—настоящій кладъ для исторіи быта и нравовъ средневѣковой Англіи.

¹⁵⁾ О священныхъ огняхъ упоминаютъ Гриммъ (D. M. 1. 569 и слѣд.) и Кунъ (*Die Herabkunft des Feuers*. Berlin 1859, стр. 43 и слѣд.) О древности этого обряда можно судить изъ того, что уже капищія Карломана запрещаютъ illos sacrilegos ignes, quos *niedfyr* vocant. (Grimm, D. M: 1. 570. Ср. также Freytag, *De initiis Scenicae Poesis apud Germanos* p. 14—15.

¹⁶⁾ Grimm, D. Mythologie I. 280.

¹⁷⁾ Édélstand du Méril, *Histoire de la Comédie* T. I. p. 88. При-
мѣчаніе 2-е.

¹⁸⁾ Изъ описанія ея, сдѣланнаго въ 16 в. епископомъ упсальскимъ
Олаемъ Великимъ (Olaï Magni, *Gentium Septentrionalium Historiae
Breviarium*, Lib. XV, cap. VI. Amstel. 1669), видно, что для участія
въ ея сложныхъ и постепенно ускоряемыхъ движеніяхъ нужны были
большое умѣнье и ловкость.

¹⁹⁾ Drake, *Shakspeare and his Times*. Paris 1838. p. 66—67.

²⁰⁾ Sharp, *A dissertation on the Pageants or dramatic Mysteries,
anciently performed at Coventry by the Trading Companies of that
city*. Coventry 1825. p. 125 et sequ. и Drake, *Shakspeare and his
Times* p. 72—73.

²¹⁾ Drake, *Shakspeare and his Times* p. 94 и слѣд. Nares, *Glossary*
подъ словомъ Yule-log.

²²⁾ Warton, *History of English Poetry* L. 1840. vol. III. p. 129.
У Англосаксовъ-язычниковъ кабанья голова была любимой жертвой
богамъ и находилась въ тѣснѣйшей связи съ культомъ Фрейра; вслѣд-
ствие этого она часто изображалась на шлемахъ у воиновъ, о чемъ
упоминается не разъ въ поэмѣ Беовульфъ (Benno Tschischwitz, *Nach-
klänge germanischer Mythe in den Werken Shakspeare's*. Zweite Aus-
gabe. Halle 1868. s. 94—95).

²³⁾ Polydori Virgilii Urbinatis. *Anglicae Historiae*. Basileae 1570.
L. XIII f. 215. Hoc tempore (т. е. на Рождество 1170) dum alii lu-
dos qui semper id temporis apud Anglos multo magnificentissimi ap-
paratissimique fiunt, frequentes spectabant, quando tunc fas habent
honestis voluptatibus operam dare etc.

²⁴⁾ Warton, *History of English Poetry*, vol. II. p. 21.

²⁵⁾ ibid. p. 22. This Christmas J saw no disguysings bat *right few
Plays*. But there was an Abbot of Misrule, that made much sport and
did right well his office.

²⁶⁾ Они обстоятельно описаны у Disraeli, *Curiosities of Literature*.
Routledge Edition. L. 1867. p. 273—275 Cp. Warton, *History etc.* vol.
II. p. 523—537.

²⁷⁾ См. подробное исчисленіе этихъ любопытныхъ памятниковъ
народно-бытовой драматургіи у Édélstand du Méril, *Histoire de la
Comédie* T. I. p. 88, прил. 6-е. Tusser—писатель 16-го в.—въ своей
дидактической поэмѣ о занятіяхъ фермеровъ говорить, что у нихъ
необходимую принадлежность рождественскихъ святокъ составляютъ:
веселое расположеніе духа и фарсъ (Warton, vol. III p. 254). Толпы
народныхъ комедіантовъ, извѣстныхъ въ средніе вѣка подъ различ-
ными именами мимовъ, гистріоновъ, жонглеровъ и др. то и дѣло
бродили по Англіи и не пропускали ни одной ярмарки, ни одного

*

сельскаго праздника. Они давали свои представленія вездѣ—и въ замкахъ вельможъ, и въ ярмарочныхъ балаганахъ и въ залахъ питейныхъ домовъ. Въ концѣ XII в. Іоаннъ Салисбѣрійскій въ своемъ сочиненіи *Polycraticus, sire de Nugis Curialium*, осуждаетъ бывшія въ его время въ большой модѣ представленія жонглеровъ. (Klein, *Geschichte des Dramas*. IV Band, s. 105). Въ XIV ст. ваганты или голіарды, увеселявшіе прежде своими латинскими пѣсенками епископовъ и аббатовъ, смѣшиваются съ уличными пѣвцами и скоморохами и разыгрываютъ свои сцены на англійскомъ языкѣ. Стротъ (*Manners of English etc.* London 1775. p. 94), рассказываетъ, что въ 6-й годъ царствованія Эдуарда III была изгнана изъ Лондона толпа людей, *called vagrants*, которые представляли различныя скандальныя сцены въ распивочныхъ (little alehouses) и другихъ мѣстахъ, гдѣ любилъ собираться народъ. (Ср. Hüllman, *Städtewesen des Mittelalters*. IV Theil, s. 238). Изъ одного мѣста Чосера (*The Frankeleynes Tale v. 11450—11463*), можно заключить, что ярмарочныя представленія жонглеровъ и другихъ уличныхъ комедіантовъ (Чосеръ называетъ ихъ однимъ общимъ именемъ *tregetoures*) отличались замѣчательнымъ для того времени совершенствомъ постановки, нисколько не уступавшей сценической постановкѣ мистерій.

²⁸⁾ They many years of joy did see

And led their lives at Coventry (Kelly, *Notices* p. 39).

²⁹⁾ Sandy's, *Christmas Tide, its History, Festivities and Carols*. New Edition p. 174. и. Édelstand du Mériel, *Histoire de la Comédie*. Tome 1. p. 428, Appendice IV.

³⁰⁾ Опровергая мнѣніе Гофмана, выводившаго нѣмецкую драму единственно изъ обрядности римско-католической литургіи, Як. Гриммъ (въ *Götting. Gelehrte Anzeigen* 1838 г. отъ 7 апрѣля) высказалъ не менѣе пародоксальную мысль, «das die uralte heidnische oder weltliche Lust des Volkes am Schauspiele auch in die Kirche drang und die sogenannten Mysterien, Oster und Weihnachtsspiele hervorbrachte». Нельзя отрицать, что склонность къ драматическому, воспитанная сценической обстановкой языческихъ праздниковъ, обрядовыхъ игръ, жертвоприношеній и т. п. должна была выразиться сочувственнымъ отношеніемъ народа къ драматическому началу въ христіанскомъ богослуженіи и такимъ образомъ косвенно повліять на возникновеніе мистерій, которыми духовенство хотѣло замѣнить зрѣлища, постоянно освѣжавшія въ умѣ народа память о вымиравшихъ преданіяхъ языческой старины, но Гриммъ и его послѣдователи упускаютъ изъ виду, что этого не могло бы случиться, еслибъ въ самомъ богослуженіи не заключалось элементовъ, по природѣ своей склонныхъ выработаться въ драматическое представленіе. Органическій ростъ мистерій изъ

обрядовыхъ началъ римско-католическаго культа прекрасно выясненъ въ трудахъ Эберта, Шака, Дю-Мерия, къ которымъ мы и отсылаемъ любознательнаго читателя.

³¹⁾ *Schauspiele des Mittelalters*, Carlsruhe 1846. 1 Band. s. 10--13 Древнѣйшая изъ французскихъ мистерій (*Les vierges sages et les vierges folles*) составляетъ уже переходъ отъ литургическихъ мистерій къ мистеріямъ вторичной формации. Въ эпилогъ ея являются лица Ветхаго Завета, библейскіе пророки, къ которымъ присоединяются также—Навуходоносоръ, Виргилій и Сивилла, пророчествующіе о Рождествѣ Спасителя. Этотъ переходный моментъ отражается и въ языкѣ, который на половину латинскій, на половину южно-французскій. Мистерія эта напечатана въ *Théâtre Français au moyen âge*, publié par Monmerqué et Michel. Paris 1842.

³²⁾ Въ *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* V Band. 1 Heft s. 57 et seq.

³³⁾ *Adam, drame Anglo-normand du XII siècle*, publié par V. Luzarche. Обращаемъ вниманіе читателей на прекрасный разборъ этой мистеріи, сдѣланный Эбертомъ въ *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 1856 г. 11 и 14 февраля.

³⁴⁾ Въ прологъ къ Честерскимъ мистеріямъ (*The Chester Plays*, ed. by Thomas Wright p. 1) прямо сказано, что авторъ вставлялъ въ свои произведенія для забавы и развлечения зрителей (to make sporte, to gladd the hearers) много такого, что не было въ Св. писаніи.

³⁵⁾ Мы ничего не сказали о классическомъ элементѣ, потому что произведенія въ родѣ *Страждущаго Христа* (*Χριστός Πασχών*), приписываемаго Григорію Назіанзину или драмъ Гросвиты, всегда стояли особнякомъ въ средне-вѣковой литературѣ, были извѣстны немногимъ, и потому едва-ли могли оказать сколько нибудь существенное вліяніе на развитіе средневѣковаго театра. Вліяніе классическаго элемента на европейскую драму относится къ болѣе позднему времени, и о немъ будетъ сказано въ своемъ мѣстѣ.

³⁶⁾ Матвѣй Парижскій (*Vitae Viginti trium S. Albani Abbatum*, приложеннымъ къ его *Historia Major*, Parisiis 1644 in folio p. 35) рассказываетъ, что настоятель знаменитаго въ средніе вѣка Сентъ-албанскаго монастыря выписалъ изъ Франціи нормандскаго ученаго Жоѳруа, члена парижскаго университета, которому онъ хотѣлъ поручить завѣдываніе монастырской школой. Но Жоѳруа слишкомъ промедлил въ дорогѣ и, прибывши въ С. Албанъ, нашелъ обѣщанное ему мѣсто уже занятымъ другимъ лицомъ. Это обстоятельство заставило его на время поселиться въ ближнемъ городкѣ Донстоплѣ, гдѣ онъ на досугъ написалъ мистерію изъ жизни Св. Еватеріны. Для постановки ея (*ad quae decoranda*) онъ выписалъ изъ С. албанскаго мо-

настыря церковныя облаченія (sарае chogales), которыя по несчастью сгорѣли на другой день послѣ представленія его пьесы. Жофруа былъ такъ пораженъ этимъ видимымъ знакомъ гнѣва Божія, что самъ постригся въ монахи С. албанскаго монастыря. Мы знаемъ изъ другихъ источниковъ (Bulaeus, *Hist. Univ. Parisiensis*, Paris 1665—1673 т. II. стр. 225), что въ 1119 г. Жофруа былъ избранъ братіею въ настоятели С. Албанской обители, стало быть онъ долженъ былъ написать упомянутую выше пьесу никакъ не позже первыхъ годовъ XII столѣтія.

³⁷⁾ *Lundonia, pro spectaculis theatralibus, pro ludis scenicis, ludos habet sanctiores, representationes miraculorum, quae sancti confessores operati sunt, seu representationes passionum, quibus claruit constantia martyrum.* Мѣсто это приведено у Коллъера (*History of Engl. Dram. Poetry Vol. 1. p. 1*). Свидѣтельство Фиц-Стефена важно не только въ томъ отношеніи, что здѣсь впервые точно обозначенъ тотъ родъ духовной драмы, который былъ въ славѣ въ описываемое имъ время, но также и потому, что въ немъ проведена рѣзкая черта различія между двумя видами мираклей, собственно, такъ называемыми, чудесами, содержаніемъ которыхъ было какое нибудь совершенное святымъ *чудо* и пьесами, предметомъ которыхъ было *мученичество* святаго за вѣру (см. объ этомъ Ebert, *Die Engl. Mysterien* въ *Jahrbuch für roman. und Engl. Liter. I Band* s. 48). Не понимаемъ послѣ этого, какъ г. Полевому (*Очерки Среднезѣтковой Драмы* стр. 99) могло показаться темнымъ то различіе, которое Фиц-Стефенъ полагаетъ между словами *miraculum* и *passio*. Ясно, что онъ употребилъ эти названія съ тѣмъ, чтобы однимъ словомъ опредѣлить характеръ и содержаніе двухъ извѣстныхъ ему видовъ *Miracula*.

³⁸⁾ Во избѣжаніе нестроты мы вездѣ будемъ употреблять терминъ *мистеріи* для обозначенія представленій религіознаго характера, хотя въ самой Англіи это слово стало употребляться въ данномъ значеніи только въ новѣйшее время. Во Франціи два главныхъ вида духовной драмы обозначались двумя терминами: *Mystères* и *Miracles*, которыя до начала XV в. строго различались между собой. Первый былъ усвоенъ за драмами, сюжетъ которыхъ былъ заимствованъ изъ библейской исторіи или изъ Евангелія; вторымъ обозначались представленія изъ жизни святыхъ. Въ Англіи же, вслѣдствіе того, что такъ называемые миракли пріобрѣли популярность раньше другихъ видовъ духовной драмы, названіе *Miracle Plays* было общимъ для всего круга духовныхъ представленій и удержалось даже тогда, когда мистеріи, въ собственномъ смыслѣ, совершенно затмили собой однообразныя и бѣдныя по содержанію *Miracula*. Англійское народное названіе для мистеріи *Pageant*, первоначально означавшее только подмостки, на

которых давалась мистерія, впоследствии было перенесено и на самое представление.

³⁹⁾ Ebert, *Die Englischen Mysterien* в *Jahrbuch*, 1 Band s. 46—48.

⁴⁰⁾ Старѣйшій кружокъ свѣтскихъ любителей драматическаго искусства образовался во Франціи только въ концѣ XIII в. Въ 1303 общество было утверждено Филиппомъ Красивымъ подъ именемъ *Confrèrie bouffonne de la Bazoché*. Знаменитое *Confrèrie de la Passion* получило официальное утверждение только въ 1402 г. (Ebert, *Entwicklungs-geschichte der Französ. Tragödie* стр. 23 и Ulrici, *Shakspeare's Dram. Kunst. Dritte Auflage*. 1 B. 14 s.)

⁴¹⁾ Единственные образцы англійскихъ литургическихъ мистерій (off the wepinge of the thre Maries и The Resurrection), сохранившиеся впрочемъ въ рукописяхъ XV и XVI в., изданы Голлиуэлемъ и Райтомъ во второмъ томѣ *Reliquiae Antiquae*, London 1841—1843 г. Изъ сценическихъ указаній видно, что эти мистеріи дѣйствительно предназначались для представленія въ церквяхъ во время богослуженія. Относительно первой изъ нихъ читаемъ: This is a play to be playd, one part on Gudfriday afternoone and the other part upon Easterday afternone (Vol. II. p. 125). Что же касается до древнѣйшей изъ доселѣ изданныхъ англійскихъ мистерій (*The Harrowing of Hell* ed. by Halliwell, London 1840), которую ученый издатель относитъ по языку къ XIII в., то она совершенно лишена литургическаго характера.

⁴²⁾ Въ сборникѣ латинскихъ повѣстей, изданныхъ Райтомъ для Percy Society (*A Collection of Latin stories from Mss of XIII and XIV centuries*, London 1842 p. 100) разсказывается о двухъ путешественникахъ, которые пришли къ большому луку «et viderunt ante se in eodem prato maximam multitudinem hominum congregatam, quos nunc silentes, nunc cachinnantes audiebant. Admirantur igitur quare in loco tali tanta esset hominum adunatio, aestimabant, ibi sputacula celebrare, quae nos miracula appellare consuevimus».

⁴³⁾ Все относящееся сюда мѣсто изъ Manuel de Pêché Уаддингтона приведено у Вартона въ его *History of English Poetry*. Vol. II. p. 19.

⁴⁴⁾ Считаю не лишнимъ поименовать важнѣйшіе сборники англійскихъ мистерій: 1) *The Chester Plays* (24 пьесы) ed. by Thomas Wright 2 vol. London 1843. (*Shakspeare Society*); 2) *Ludus Coventriae* (42 пьесы) ed. by J. O. Halliwell L. 1841. (*Shakspeare Society*); 3) *The Towneley Mysteries* (32 пьесы) ed. by J. Raine, with a preface by John Hunter. Newcastle 1836. (*Surtees Society*); 4) *A Collection of ten English Miracle Plays or Mysteries* ed. by Marriot. Basel 1838; 5) *Ancient Mysteries from the Digby Mss.* ed. by Thomas Sharp. Edinburgh 1835. (*Abbotsford Club*) и 6) *Five Miracle Plays*,

privately printed under the care of J. Payne Collier. L. 1836. Въ 1859 г. Норрисъ издалъ сборникъ мистерій на корнвалійскомъ нарѣчїи (*The ancient Cornish Drama, edited and translated by Edwin Norris 2 vol. Oxford 1859*), дополненный недавно вышедшимъ изданіемъ Стокса (*The Creation of the world. A Cornish Mystery ed. with a translation and notes by Whitley Stokes, London 1870*). Йоркскія мистеріи все еще ждутъ издателя; впрочемъ одна изъ нихъ (*Incredulity of St. Thomas*) была издана Колльеромъ по рукописи временъ Эдуарда III въ *Camden Miscellany vol. 4. London 1859*.

⁴⁵⁾ Ebert, *Entwicklungs-Geschichte der franz. Tragödie*. стр. 55—56.

⁴⁶⁾ Первая встрѣчается въ честерскихъ мистеріяхъ, гдѣ по этому поводу въ сценическихъ указаніяхъ находимъ курьезную замѣтку: *tunc Adam et Eva stabunt nudi et non verescundabuntur*; послѣднее—въ большой французской мистеріи Страстей Господнихъ (*Grand Mystère de la Passion*). И это не единственный случай. Напомнимъ читателю, что мистерія о Св. Женевиѣвъ начинается рожденіемъ героини на сценѣ. (Ebert, *Entwicklungs-Geschichte der franz. Tragödie* s. 44).

⁴⁷⁾ *Shakspeare's Dram, Kunst. Dritte Auflage* I. 33.

⁴⁸⁾ Колльеръ (*History of English Dram. Poetry, vol. II. p. 127—135*) сколько намъ извѣстно, первый высказалъ предположеніе, что честерскія мистеріи первоначально игрались на французскомъ языкѣ и только въ половинѣ XIV в. были переведены на англійскій языкъ. Доказательства, выставленные Колльеромъ въ защиту своей гипотезы, были блистательно опровергнуты Эбертомъ (въ *Jahrbuch für Roman. und Engl. Liter. 1 Band. s. 158—164*); тѣмъ не менѣе Ульрици (*Shakspeare's Dram. Kunst. I. 19*). и до сихъ поръ продолжаетъ утверждать, что честерскія мистеріи суть только частью переводы, частью близкія подражанія французскимъ оригиналамъ. Чтобы не возвращаться болѣе къ этому vexata quaestio въ исторію англійской драмы, разъ навсегда замѣтимъ, что вліяніе старо-французскаго театра на англійскій есть фактъ, не подлежащій никакому сомнѣнію. Мы знаемъ, что древнѣйшая изъ представленныхъ въ Англіи мистерій была написана французомъ Жоеруа, членомъ парижскаго университета. Извѣстно также, что послѣ покоренія Англіи Норманами, языкъ побѣдителей сдѣлался языкомъ высшаго общества и литературы. Короли покровительствовали французскимъ труверамъ, а раболопная саксонская знать старалась войти во вкусъ *Chansons de Gestes* и даже сама пробовала писать по французски. Но не смотря на примѣръ двора и аристократіи, французское вліяніе не проникало глубоко въ почву; народъ стоялъ въ сторонѣ отъ моднаго литературнаго повѣтрія, продолжалъ по прежнему пѣть свои баллады и бе-

режно охранять сокровища родного языка отъ всякой чуждой примѣси. Въ половинѣ XIII в. мы встрѣчаемъ первый примѣръ употребленія саксонскаго языка въ официальныхъ актахъ, прежде обыкновенно писавшихся на французскомъ языкѣ,—я разумѣю открытое письмо Генриха III къ англійскому народу отъ 18 октября 1258. (*Carta Regis Henrici III in idiomate Anglico ad singulos comitatus Angliae et Hiberniae super reformatione status regni per proceres ejusdem regni*). Первоначально и это письмо было написано по французски, но тутъ же приложенъ и переводъ его на англійское нарѣчіе, свидѣтельствующій, что въ это время норманское правительство уже вынуждено было считаться съ саксонскимъ населеніемъ и дѣлать ему уступки. Нѣмецкій ученый Регель, подвергшій этотъ любопытный документъ обстоятельному филологическому разбору (въ *Zeitschrift für Deutsches Alterthum. Elfter Band. Berlin 1859*) къ удивленію своему не нашелъ въ немъ никакихъ слѣдовъ французскаго вліянія, которое могло бы чѣмъ нибудь отразиться послѣ двухвѣковаго норманскаго владычества—обстоятельство, громко говорящее въ пользу необыкновенной упругости англосаксонской расы, сдѣлавшей выдержать не только гнетъ завоеванія, но и напоръ высшей культуры. Сопоставивши между собою всѣ эти факты, мы считаемъ себя въ правѣ выразить сомнѣніе, чтобъ честерскія мистеріи, игранныя торговыми и ремесленными корпораціями передъ публикой, состоявшей по большей части изъ народа, который такъ ревниво охранялъ свою національность, могли даваться на языкѣ ненавистныхъ ему чужеземцевъ. Мы готовы допустить, что авторы честерскихъ мистерій—какъ люди духовные и образованные—знали французскій языкъ и пользовались, какъ матеріаломъ, французскими мистеріями, которыя ими и передѣлывались сообразно англійскому народному вкусу, но мы глубоко убѣждены, что еслибъ они вздумали, какъ это наивно утверждаетъ одинъ новѣйшій историкъ англійской литературы (Gätschenberger, *Geschichte der Engl. Literatur* 1. s. 107. Prag. 1859), писать свои произведенія на французскомъ языкѣ съ цѣлью распространенія этого языка въ народѣ, они навѣрное потерпѣли бы страшное ꙗсско и остались бы совершенно безъ слушателей. По нашему мнѣнію, если когда нибудь, (на что мы впрочемъ не имѣемъ никакихъ историческихъ свидѣтельствъ), въ Честерѣ игрались мистеріи на французскомъ языкѣ, то во первыхъ—во всякомъ случаѣ не для народа, а во вторыхъ—исполнителями ихъ были не корпораціи честерскихъ ремесленниковъ, а сами духовные съ участіемъ свѣтскихъ любителей высшаго круга. Въ шестой честерской мистеріи (*De Salutatione et Nativitate Salvatoris*) есть цѣлая тирада на французскомъ языкѣ, вложенная въ уста

императора Августа и дающая намъ понятіе о составѣ публики, которая могла интересоваться французскими мистеріями:

Seigneurs tous si assemblés

Ames proles estates и т. д.

Ясно, что это была та же аристократическая публика, та же англо-норманнская знать, для которой Стефанъ Лэнгтонъ, епископъ кэнтерберійскій, въ началѣ XIII в. говорилъ латинскую проповѣдь, взявши за текстъ ея слова одной французской пѣсенки. (*De la Rue, Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères. Caen. 1834. т. II. р. 6.*)

⁴⁹⁾ Въ своей знаменитой статьѣ объ англійскихъ мистеріяхъ (см. *Jahrbuch für roman und. Engl. Literatur. 1 Band. в. 74—82 и 131—149.*

⁵⁰⁾ We are so hamyd
For-taxed and ramyd,
We are mayde hand-tamyd
With these gentlery men.

(*The Towneley Mysteries* р. 98. *Newcastle 1836*). Та же жалоба на поборы, которыми безъ мѣры было обременено саксонское сельское населеніе слышится въ грустной народной пѣснѣ, относящейся, къ концу XIII или началу XIV в. (*Pauli, Geschichte von England. IV Band. s. 198—199*).

⁵¹⁾ Въ Италіи праздникъ Рождества и Св. Стефана приходились какъ разъ въ то время когда народъ праздновалъ сатурналіи, а въ Англіи совпадали съ англосаксонскимъ праздникомъ новаго года (*Geol daeg*); Пасха напр. нерѣдко приходилась въ апрѣль, когда германцы праздновали возвращеніе весны и побѣду ея надъ зимой; самый апрѣль мѣсяцъ былъ посвященъ богинѣ весны (др. нѣм. *Ostara*, англосакс. *Eostre*) и у Эгингарта называется *ôstarmânofh*. (*Grimm, D. M. 1 Band. s. 267; Turner, History of the Anglo-Saxons. Paris. 1840. vol. I. р. 129*).

⁵²⁾ Извѣстно, что нѣмецкія пасхальныя представленія—*Osterspiele* ведутъ свое названіе отъ языческихъ игръ, въ старину посвященныхъ Остарѣ, богинѣ весны, тепла и солнечнаго сіянія. (*Grimm, D. M. 1 Band. s. 267—268*).

⁵³⁾ *Wackernagel, Geschichte der deutschen Literatur. Basel. 1848, стр. 51, прим. 20. Vereor—писалъ Алкуинъ—ne Homerus (Ангильбертъ) irascatur contre chartam prohibentem spectacula et diabolica figmenta, quae omnes sanctae scripturae prohibent. И въ другомъ мѣстѣ: Melius est Deo placere, quam histrionibus, pauperum habere cugam, quam mimorum. Ко временамъ Карла В. относится также запрещеніе скоморохамъ облачаться во время своихъ представленій въ*

одежды клериковъ (Hüllmann, *Städtewesen des Mittelalters*. Bonn. 1829. IV Band. s. 239) Въ 969 г. Король Эдгаръ, говоря съ глубокой скорбью о паденіи нравовъ англійскаго духовенства, жаловался собору, ut jam domus clericorum putentur prostibula meretricum, conciliabulum histrionum (Oratio Edgari Regis у Spelman, *Concilia, Decreta, Leges in re Ecclesiarum orbis Britannici*, London 1639, 1. p. 477). Основателемъ монастыря Св. Вареоломея и знаменитой Вареоломеевской ярмарки былъ нѣкто *Royer*, придворный пѣвецъ и скomorохъ (jester) Генриха I. Вся его служба состояла въ томъ, что онъ долженъ былъ принимать участіе въ пирахъ (meats), представленіяхъ (spectacles and plays), шутовскихъ переодѣваніяхъ (motleys) и другихъ придворныхъ потѣхахъ. (*Liber foundationis ecclesiae et Prioratus S. Bartholomaei*. Рукопись британскаго музея, (Cottonian Mss. Vespasian, B. IX, p. 42). Ср. Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair*. London. 1859. p. 3). О народныхъ комедіантахъ въ Англіи въ средніе вѣка см. примѣчаніе 27.

⁵⁴⁾ См. рисунки женскихъ головныхъ уборовъ Эдуарда III и Ричарда II, у Fairholt, *Costume in England*. London. 1846. p. 118.

⁵⁵⁾ *A dissertation on the Pageants, anciently performed at Coventry*. Coventry 1825 in 4-to.

⁵⁶⁾ Ebert, *Die Englischen Mysterien* s. 66. Переходъ мистерій изъ церкви на сцену подвижнаго балагана совершился не вдругъ. Мы думаемъ, что неподвижная платформа (scaffold), устроиваемая на кладбищахъ или на городскихъ площадяхъ во время ярмарки и на которой отличался удалой клеркъ Абсолонъ въ роли Ирода (см. Chaucer, *The Miller's Tale*), предшествовала подвижной балаганной сценѣ (pageant), возникшей послѣ окончательнаго установленія праздника Тѣла Господня и связанныхъ съ нимъ сводныхъ, циклическихъ мистерій

⁵⁷⁾ Разсказъ Роджерса приведенъ у Wright'a въ предисловіи къ его изданію *Chester Plays* p. XIX—XX.

⁵⁸⁾ Item to reward to Maisturres Grymesby for lendyng off. her geir for Pylats wife. (Sharp, *A Dissertation etc.* p. 30).

⁵⁹⁾ Klein, *Geschichte des Dramas*. Band. VIII p. 119—126. Leipzig 1871.

⁶⁰⁾ Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi у Pez, *Thesaurus anecdotorum novissimus*. т. II. Pars. III. p. 187 et sequ. Г. Полевой (*Историческіе очерки средневѣковой драмы*. Приложение стр. 201) съ рѣшительностью, всегда сопутствующей диллетантизму, заподозриваетъ древность этой мистеріи преимущественно на томъ основаніи, что въ ней попадаются аллегорическія фигуры, но его доказательства если что и доказываютъ, то развѣ плохое знакомство автора съ памятниками средневѣковой литературы.

⁶¹⁾ De la Rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères*. Caen. 1834. т. II. p. 52 и слѣд.

⁶²⁾ Таковы напр. *La Disputoison de Vin et de l'Aue, De l'Yver et de l'Esté* и пр. Они имѣютъ форму диалогическихъ поэмъ, написанныхъ двумя разѣрами и по всей вѣроятности игрались или речитировались двумя жонглерами въ замкахъ передъ рыцарями и дамами; по крайней мѣрѣ на это намекаютъ заключительныя слова, съ которыми лѣто обращается къ публикѣ:

Seigneurs et dames, ore emparlez
Que nos paroles oy avez
Apertement,
Et vus, puceles, que tant amez
Le vus requer que vus rendez
Le jugement.

(Jubinal, *Contes, Dits, Fabliaux*, Paris 1839, т. II. p. 49).

⁶³⁾ Вотъ въ краткихъ чертахъ оригинальная теорія Колльера, изложенная имъ въ его *Исторіи англійской драматической поэзіи*: уже въ нѣкоторыхъ довольно древнихъ мистеріяхъ мы встрѣчаемъ въ числѣ дѣйствующихъ лицъ аллегорическія фигуры; съ теченіемъ времени число ихъ все болѣе увеличивается; библейскія лица, бывшія прежде главными носителями дѣйствія, отходятъ на второй планъ, и аллегорическія фигуры занимаютъ ихъ мѣсто; самое содержаніе мистерій приспосабливается къ нимъ и такимъ образомъ мистеріи постепенно переходятъ въ моралитѣ. (*History of English Dram. Poetry*, vol. II. p. 259—260). Мы не будемъ останавливаться на разборѣ гипотезы Колльера, такъ какъ несостоятельность ея давно уже обнаружена Эбертомъ (въ *Jahrbuch für roman. und Engl. Liter.* 1 Band. s. 165—168). Мнѣніе Колльера отчасти раздѣляется и нѣмецкимъ ученымъ Ульрици, который допускаетъ еще другой—впрочемъ второстепенный—источникъ происхожденія моралитѣ, именно французскія *entremets*. (*Shakspeare's Dram. Kunst. Dritte Auflage.* 1 Band. s. 35—37). Къ сожалѣнію гипотеза Ульрици точно также страдаетъ отсутствіемъ прочной исторической основы, какъ и гипотеза его предшественника. Приводить въ связь англійскія моралитѣ съ французскими *entremets* едва ли основательно, такъ какъ аллегорическія процессіи и нѣмыя сцены аллегорическаго характера, составляющія содержаніе *entremets*, стали входить въ моду въ самой Франціи только въ началѣ XIV ст. (Ebert, *Entwickl. Gesch. der franz. Tragödie* s. 21), между тѣмъ какъ уже въ XII в. мы имѣемъ цѣлую пьесу аллегорическаго содержанія, родитвенную по стилю съ *Disputoisons* труверовъ и которую можно считать прототипомъ позднѣйшихъ моралитѣ. Другимъ факторомъ въ образованіи моралитѣ, Ульрици, слѣдуя Колльеру, признаетъ мисте-

рію. Отправившись отъ колльеровской гипотезы о постепенномъ раз-
множеніи аллегорическихъ фигуръ въ мистеріяхъ, приведемъ къ
превращенію мистерій въ моралитѣ, Ульрици дополняетъ ее слѣдую-
щими соображеніями: «по мѣрѣ распространенія вкуса къ аллегоріямъ
вошло также въ обычай выражать въ аллегорической формѣ и основ-
ную мысль мистерій—грѣхъпаденіе человѣка и спасеніе его съ по-
мощью Божьей благодати—мысль съ особенной ясностью выступаю-
щую въ циклической композиціи англійскихъ мистерій. Эта же основ-
ная идея присутствуетъ подъ различными формами и въ древнѣйшихъ
англійскихъ моралитѣ и притомъ съ такимъ поразительнымъ постоян-
ствомъ, что мы необходимо должны предположить близкое духовное
родство ихъ съ мистеріями». (*Shakspeare's Dram. Kunst.* 1 Band. s. 38).
Мы не намѣрены вступать въ полемику о томъ, дѣйствительно-ли
основная идея циклическихъ мистерій проникаетъ также собою содер-
жаніе древнѣйшихъ англійскихъ моралитѣ, но допустивъ даже воз-
можность этого поразительнаго совпаденія идей, мы тѣмъ не менѣ
считаемъ его слишкомъ шаткимъ основаніемъ, чтобы на немъ опе-
реть гипотезу о происхожденіи моралитѣ отъ мистерій, хотя бы и
циклическихъ. Извѣстно, что сводныя мистеріи возникаютъ въ Ан-
глии не раньше XIV ст., т. е. послѣ окончательнаго установленія
праздника Тѣла Господня (*Corpus Christi*) въ 1311 г., между тѣмъ
какъ идея спасенія падшаго человѣка благодатью божіею составля-
етъ сущность всего христіанскаго вѣроученія и повторяется на всѣхъ
лѣтахъ въ твореніяхъ отцовъ церкви, въ проповѣдяхъ и даже въ лѣ-
тописяхъ. Намъ могутъ замѣтить, что авторъ разумѣетъ здѣсь не
самую идею, а воплощеніе ея въ драматической формѣ, которое, по
его мнѣнію, является первый разъ въ циклическихъ мистеріяхъ, но
даже и въ этомъ случаѣ мнѣнію Ульрици противорѣчатъ истори-
ческія данныя, такъ какъ уже въ XII в. мы видимъ эту идею, обле-
ченную въ драматическую форму въ пьесѣ трувера Германа, содер-
жаніе которой изложено нами выше.

⁶⁴⁾ Ebert, *Die Engl. Mysterien* s. 166. См. также статью Лютре
въ *Histoire Litteraire de la France*, Tome XXIII p. 216—234. По
мнѣнію Жюбиналя идея спора между Синагогой и Церковью (*La Dis-
putoison de la Sinagogue et de Sainte Eglise*) заимствована изъ ла-
тинскаго діалога Петра Альфонса, помѣщеннаго въ *Bibliothèque des
Pères*, Tome XXI. (Jubinal, *Mystères inédits du XV siècle. vol. II.*
Notes. p. 404—408).

⁶⁵⁾ Пьеса эта по сю-пору не издана. Въ изложеніи ея содержанія
мы будемъ слѣдовать Коллеру (*History of Engl. Dram. Poetry.* vol.
II. p. 279—286).

⁶⁶⁾ См. о ней въ *Histoire Litteraire de la France.* Tome XXIII.

р. 260. На французскій источникъ этой моралитѣ указываетъ одно выраженіе, что замокъ постоянства крѣпче любого замка во Франціи (for it is stronger thanne any in France).

⁶⁷⁾ «All men example here at may take

«To mayntein the good and mendyn here mys.

«Thus endyth our gamys:

«To save you fro synnyng

«Evyr at the begynnyng,

«Thynke on your last endyng.

«Te deum laudamus.

Въ этихъ словахъ заключается мораль или идея пьесы, состоящая въ томъ, что для избѣжанія грѣха и осужденія человѣку необходимо съ начала дней своихъ непрестанно помышлять о смертномъ часѣ,—мысль не имѣющая ничего общаго съ основной идеей мистерій, какъ ее понимаетъ Ульрици. Не смотря на все наше желаніе, мы не могли усмотрѣть въ древнѣйшихъ англійскихъ моралитѣ того внутреннего, основаннаго на тождествѣ идей сродства съ мистеріями, въ существованіи котораго такъ убѣжденъ Ульрици, считающій самыя моралитѣ не болѣе какъ видоизмѣненіемъ мистерій (Abart der Mysterien). Правда, и въ рассказанной нами пьесѣ кой-гдѣ просвѣчиваетъ мысль о необходимости участія благодати въ спасеніи человѣка, но эта мысль не выступаетъ въ качествѣ руководящей идеи, не проникаетъ собою все содержаніе пьесы, а является только въ эпилогѣ, очевидно заимствованная не изъ мистерій, а изъ пьесы Германа, или—что еще вѣроятнѣе—изъ популярной въ средніе вѣка драматической поэмы Стефана Лэнгтона, написанной на тотъ же сюжетъ и относящейся къ началу XIII в. (De la Rue, *Essais historiques sur les bardes* etc. т. III. р. 8—10) Но отрицая происхожденія моралитѣ отъ мистерій, мы далеко отъ мысли отрицать теологическое направленіе древнѣйшихъ моралитѣ; мы думаемъ только, что теологическій духъ, проникающій собою моралитѣ и налагающій неизгладимый отпечатокъ на ихъ мораль, не есть наслѣдіе мистерій, а составляетъ характеристическую черту всего средневѣковаго развитія, которую можно наблюдать не только въ области драмы, но и вообще въ сферѣ литературы, науки и искусства. Что же касается до моралитѣ въ собственномъ смыслѣ, то онѣ, повидимому, не любили задаваться одной общеобязательной идеей; въ каждой моралитѣ непремѣнно заключалась какая нибудь мораль, какой нибудь урокъ человѣчеству, но сущность этихъ уроковъ была весьма разнообразна и зависѣла отъ различныхъ обстоятельствъ, отъ разнообразныхъ социальныхъ причинъ, оказывающихъ во всѣ времена неотразимое вліяніе на характеръ литературныхъ произведеній. Такъ напр. одна изъ древнѣйшихъ англійскихъ мора-

литѣ *Every Man*, возникшая при началѣ борьбы католиковъ съ протестантами, задалась цѣлью напечатлѣть въ умѣ зрителя католическое ученіе объ оправданіи посредствомъ добрыхъ дѣлъ. Въ другой, написанной въ началѣ XVI в., при первыхъ лучахъ Возрожденія, проводится мысль, что для счастья человечества необходимо изученіе философіи и другихъ наукъ. (Collier, *History etc.* vol. II p. 320) и т. д. Намъ кажется, что въ этой подвижности, въ этой удивительной способности отзываться на жизненные вопросы времени и заключалось огромное преимущество моралитѣ, надъ мистеріями; понятно также, что этой подвижности и свободы не было бы, если бы она не предполагалась самими источниками моралитѣ, которые почти всѣ свѣтскаго происхожденія. Извѣстно напр., что содержаніе *Every Man* заимствовано изъ восточной повѣсти *Объ испытаніи друзей*, обошедшей въ различныхъ пересказахъ всю Европу и наконецъ принявшей религіозно-аллегорическую окраску въ знаменитомъ средневѣковомъ романѣ *Варлаамъ и Иосафатъ*. (Goedeke, *Every Man, Romulus und Hekastus*. Hanover 1865. s 1—30.

⁶⁸⁾ Collier, *History etc.* vol. II p. 290—291 и въ особенности p. 305—307.

⁶⁹⁾ Warton, *History of English Poetry*. London. 1840. vol. II. p. 508—511.

⁷⁰⁾ Hawkins, *The origin of the English Drama*. Oxford 1773; vol. I. см. предисловіе къ Гикку Скорнеру.

⁷¹⁾ Collier, *History etc.* vol. II. p. 308.

⁷²⁾ Ibid. vol. I. p. 27 и II. p. 271. Въ 1489 г. на святкахъ при дворѣ Генриха VII было представлено нѣсколько пьесъ, которыя, судя по описанію ихъ, сдѣланному очевидцемъ (см. примѣченіе 25) весьма походить на интерлюдіи. Впрочемъ есть упоминаніе объ интерлюдіяхъ гораздо болѣе древнее. Въ рукописномъ сборникѣ проповѣдей, относящихся къ XIV в., проповѣдникъ укоряетъ молодыхъ людей въ томъ, что «*thei taken noon heede of goddis word, thei rennen to enterludes with gret delijt*». (Brand, *Popular Antiquities of Great Britain*, London 1867, vol. II. p. 285).

⁷³⁾ Первое упоминаніе о Гейвудѣ основано къ 1514 г., когда онъ былъ однимъ изъ хористовъ придворной капеллы (Children of the Royal Chapel). Въ 1519 г. онъ титулуется уже пѣвцомъ. Судя по этому, пребываніе его въ университетѣ должно отнести къ пространству времени отъ 1514—1519.

⁷⁴⁾ Wood, *Athenae Oxonienses ed. Bliss*. vol. I. p. 348.

⁷⁵⁾ Питсъ (*De illustribus Angliae Scriptoribus*. Paris. 1619. p. 753). свѣдѣтельствуемъ, что Гейвудъ былъ Thomae Moro multis annis familiarissimus.

⁷⁶⁾ Campbell, *The Lives of the Lord Chancellors*, vol. I. p. 519. Характеръ Т. Мора и его отношенія ко двору прекрасно очерчены въ известномъ письмѣ Эразма къ Гуттену. (*Epistolae Erasmi Roterodami*, London 1642. Liber X, epist. 30).

⁷⁷⁾ Въ расходной книгѣ принцессы Маріи за мартъ 1537 г. читаемъ: given to Heywood playing en enterlude with his Children before my ladie's Grace 40 shill (*A privy purse expenses of the Princess Mary*, ed. by Fr. Madden, London 1831. p. 62).

⁷⁸⁾ Harrington's, *Metamorphosis of Ajax*. London 1596. p. 25.

⁷⁹⁾ Dodd, *The Church History of England*. London 1737. vol. I. p. 370

⁸⁰⁾ Однажды—разсказываетъ Кэмпденъ—королева въ интимномъ разговорѣ съ Гейвудомъ доказывала свою любимую мысль, что идея брака несовмѣстима съ священствомъ, и что священники должны оставить своихъ женъ. «Въ такомъ случаѣ—возразилъ Гейвудъ съ своей обычной лукавой усмѣшкой—вы должны дозволить имъ имѣть любовницъ, for the clergy cannot live without sauce». Обыкновенно чопорная до смѣшнаго, королева не оскорбилась скоромной выходкой Гейвуда и, улыбнувшись, продолжала начатый разговоръ. (*Remaines of a greater Worke. The fifth impression*. London 1637. p. 287). Приведемъ кстати еще нѣсколько анекдотовъ, свидѣтельствующихъ объ остроуміи и находчивости Гейвуда, заимствуя ихъ изъ любопытнаго сочиненія Дорана, *History of Court Fools*. London 1857. p. 154—155. Хотя Гейвудъ не былъ самъ придворнымъ шутомъ въ собственномъ смыслѣ слова,—это однакожъ нисколько не мѣшало ему высоко цѣнить этихъ смѣлыхъ и правдивыхъ людей, которые сознательно разыгрывали изъ себя дураковъ и подвергались всевозможнымъ оскорбленіямъ, лишь бы иногда имѣть случай

Истину царямъ съ улыбкой говорить.

Однажды при немъ съ насмѣшкой разсказывали, какъ одинъ ученый магистръ оксфордскаго университета не постыдился надѣть на себя дурацкую шапку и сдѣлаться настоящимъ шутомъ. «Ну это еще не велика бѣда—возразилъ Гейвудъ: онъ останется умнымъ человѣкомъ и подъ дурацкой шапкой; гораздо хуже, когда отиѣтые дураки прикрываютъ свой природный арлекинскій нарядъ тогой мудрости». Въ другой разъ кто-то изъ придворныхъ жаловался Гейвуду, что постоянно возрастающее число адвокатовъ сдѣлаетъ подъ конецъ эту профессію невыгодною. «О на этотъ счетъ не безпокойтесь, отвѣчалъ Гейвудъ: чѣмъ больше гонимыхъ, тѣмъ больше дичи (for the more vranieles—more game).

⁸¹⁾ Ульрици (*Shakspeare's Dram. Kunst*. 1 Theil. s. 55) неправильно считаетъ 1565 г. годомъ смерти Гейвуда. Несомнѣнно, что онъ

былъ еще живъ въ 1577 г., потому что въ спискѣ англійскихъ эмигрантовъ (fugitives over the seas), представленномъ Елисаветѣ 29 Генваря 1577, упоминается также и Гейвудъ. (Collier, *Bibliographical Account of Early English Literature*. vol. I. p. 39). Веселость и бодрость духа не покидали великаго юмориста и на краю гроба. Питсь, близко знаяшій сыновей Гейвуда и написавшій его біографію по святымъ семейнымъ преданіямъ, рассказываетъ, что и на смертномъ одрѣ Гейвудъ не упалъ духомъ и по обыкновенію шутилъ со своимъ простоватымъ духовникомъ. «De quo inter alia memorabile illud traditur, quod lethali morbo laborans, cum sua peccata praeterita multum deploraret, et bonus quidam sacerdos, qui consolandi causa illi adfuit, illud solum responderet et identidem repeterit: carnem essa fragilem. Retulit ille: nec tu Deum arguere videres, quod me non fecerit piscem? (De illustribus Angliae Script. Parisiis 1619. p. 753).

⁸²⁾ Worshypfull Maysters, You shall understand,
That Pope Leo hath graunted with his hand etc.

Изъ этихъ словъ Колльеръ (*History etc.* vol. II. p. 385) съ своей обычной проницательностью заключилъ, что эта интерлюдія не могла быть написана позже 1520 г., ибо въ слѣдующемъ году папы Льва уже не было въ живыхъ. Впрочемъ первое изданіе ея вышло только въ 1533. Въ 1820 г. была сдѣлана съ него перепечатка facsimile. Въ 1848 американскій ученый Чайльдъ (Child) включилъ ее въ число четырехъ перепечатанныхъ имъ старинныхъ пьесъ (*Four old Plays, with an Introduction and notes*. Cambridge 1848).

⁸³⁾ Единственный экземпляръ этой пьесы въ изданіи 1533 г. (unique), которымъ мы пользовались, хранится въ бібліотекѣ оксфордскаго университета (Bodleian Library). Въ 1819 была сдѣлана съ него перепечатка facsimile, но къ сожалѣнію въ весьма ограниченномъ количествѣ экземпляровъ.

⁸⁴⁾ Въ моралитѣ *The World and the Child*, изданной въ 1522 г. d но написанной еще въ царствованіе Генриха VII (см. Collier, *History etc.* vol. II. p. 307), мы встрѣчаемъ сатирическія выходки противъ монастырей, монаховъ и монахинь. Въ отвѣтъ на просьбу Manhoo, рассказать свои похождения Folly говорить:

In feythe even streyght to all the freres
And with them I dwelled many yeres
And they crowned folye a kynge.

Manhode. I pray the, felowe, whyder wendest thou tho?

Folye. Sir, all Englande to and fro:
In to abbeys and in to nonneryes also,
And alway folye dothe felowes fynde.

⁸⁵) Разбирая одну из лучших интерлюдий Гейвуда (The Four P's), Дидраэли (*Amenities of Literature* L. 1859. vol. I. p. 356), недоумываетъ, какимъ образомъ сатирическія выходки противъ индульгенцій, которыми кишитъ эта пьеса, могли выйти изъ-подъ пера такого ревностнаго католика, какимъ, безспорно, былъ Гейвудъ. Онъ терается въ догадкахъ и силится объяснить этотъ странный фактъ вліяніемъ знаменитаго указа Генриха VIII (1537 г.), забывая, что нападки на торговлю мощами, индульгенціи и т. п. находятся уже въ самыхъ раннихъ произведеніяхъ Гейвуда (напр. въ пьесѣ The Pardoner and the Frere), написанныхъ задолго до этого событія. Впрочемъ, одновременное появленіе въ свѣтъ главнѣйшихъ произведеній Гейвуда въ 1533, въ то время, когда Генрихъ VIII, вслѣдствіе расторгенія своего брака съ Екатериной Арагонской и женитьбѣ на Аннѣ Боленъ, находился въ самыхъ враждебныхъ отношеніяхъ къ римскому двору, нельзя признать случайнымъ; весьма вѣроятно, что они были изданы въ это время по желанію короля, который пользовался всякимъ случаемъ, чтобъ насолить ненавистному ему католическому духовенству.

⁸⁶) См. превосходную статью *Sir Thomas More and the Reformation* въ North British Review 1859. Февраль. Стр. 110—112.

⁸⁷) *Shakspeare's Dramat. Kunst.* 1 Theil. s. 60.

⁸⁸) Lecky's, *Geschichte der Aufklärung in Europa.* Deutsch von Jolowicz. Leipzig 1868. I Band. s. 284.

⁸⁹) Ubique regnat Lutheranismus, ibi literarum est interitus (Epist. MVI. 1528 г.). И въ другомъ мѣстѣ: Evangelicos istos, cum multis aliis, tum hoc nomine praecipue odi, quod per eos ubique languent, frigent, jacent, intereunt bonae literae, sine quibus quid est hominum vita? (Hallam, *Introduction to the Literature of Europe. Seventh Edition.* London 1864. vol. I. p. 308, примѣч.).

⁹⁰) Бокль, *Отрывки изъ царствованія королевы Елисаветы* (русскій переводъ), стр. 65. Въ особенности отличался своимъ вандализмомъ извѣстный ученый Леонардъ Коксъ (Cox), бывшій впоследствии епископомъ (Hallam, *Introduction etc.* vol. II. p. 37, примѣч.).

⁹¹) *Schauspiele aus dem XVI Jahrhundert, herausg. von J. Tittmann.* Leipzig 1868, *Erster Theil. Einleitung* s. XV.

⁹²) См. описаніе этого представленія, могущее дать понятіе о великолѣпнѣ придворныхъ зрѣлищъ въ описываемое время, у Froude, *History of England.* vol. I, *Brockhaus Edition*, p. 44—46, или у Collier, *History of English Dram. Poetry.* vol. I. p. 105—112.

⁹³) Колльеръ (*History etc.* vol. II, p. 310) несправедливо относитъ эту пьесу ко временамъ Эдуарда IV. Не приводя основаній для своей гипотезы, онъ просто говоритъ: «Some points of its construction show, that it was written at a very early period, perhaps in the reign of Edward IV.» По нашему мнѣнію моралитѣ *Every Man* не могла возъ-

никнуть раньше двадцатых годов XVI столѣтія, когда между католиками и протестантами начались споры объ оправданіи посредствомъ вѣры и добрыхъ дѣлъ. Авторъ рѣшаетъ споръ въ католическомъ смыслѣ; онъ показываетъ, что одни только добрыя дѣла согласились сопутствовать человѣку (*Every Man* — олицетвореніе человеческого рода) послѣ его смерти передъ Судилище Божіе, и благодаря имъ онъ получилъ оправданіе. Католическая тенденція автора, ускользнувшая отъ вниманія Колльера, видна еще кромѣ того изъ превознесенія духовнаго сана, который онъ ставитъ выше ангельскаго чина на небесахъ:

For preesthode excedeth all other thyng
To us holy scripture they do leche,
And couverteth man fro synne heven to reche,
God hath to them more power gyven
Thou to one aungell that is in heven.
No remedy we fynde under God

But all onely preesthode. (Goedeke, *Every Man, Homulus und Hekastus*. Hanover, 1865, стр. 186). Независимо отъ приведенныхъ нами внутреннихъ доказательствъ, есть еще одно вѣдѣніе, положительно рѣшающее вопросъ о времени происхожденія этой пьесы. На единственномъ, вполнѣ уцѣлѣвшемъ, экземпляръ *Every Man* стоитъ слѣдующая подпись: «Imprynted at London in Poules churchyarde by me John Skot». По изслѣдованіямъ Джонсона оказывается, что типографія Скота находилась въ указанномъ мѣстѣ въ періодъ времени отъ 1529 до 1537, ибо въ этомъ году она была уже переведена въ другое мѣсто; стало быть *Every Man* ни въ какомъ случаѣ не могъ быть изданъ раньше 1529 г. (Goedeke, *Every Man*, прим. 8).

*) Первое запрещеніе относится къ 1533 г. (Collier, *History etc.* vol. I. p. 122). Мы ничего не знаемъ объ его послѣдствіяхъ, но должно полагать, что ему не удалось прекратить уличную религиозную полемику, потому что десять лѣтъ спустя въ 1543 г. былъ изданъ съ той же цѣлью новый парламентскій актъ (ibid. p. 128—130), направленный непротивъ театральныхъ представленій вообще, но, повидимому, прямо противъ протестантскихъ пьесъ, такъ какъ имъ строго запрещалось играть интерлюдіи, содержащія въ себѣ что-либо противное ученію римской церкви, и возбудившій сильное неудовольствіе въ лагерѣ приверженцевъ реформы. По поводу его современный писатель изливается въ жалобахъ на католическихъ епископовъ, которые, подобно тиранамъ, употребляютъ самыя жестокия средства, чтобъ снова обратить Англію къ папизму. «Вы—пишетъ онъ—не оставляете въ покоѣ даже бѣдныхъ менестрелей и актеровъ (*players of enterludes*). Пока они богохульствовали и развращали сердца людей, вы ихъ не только не

*

преслѣдовали, даже поощряли, но лишь только они начали убѣждать народъ поклоняться Богу, согласно Его святымъ законамъ и чтить истиннаго Искупителя человѣческаго рода, І. Христа, — вы тотчасъ же опрокинулись на нихъ. (*The Epistle Exhortatorye of an Englishe Christiane unto his derelye beloved Country of Englande by Henrye Stalbridge*. Basel 1543, in-16).

⁹⁵⁾ Чтобы дать читателямъ понятіе, какимъ образомъ ведутъ разговоръ дѣйствующія лица въ этихъ пьесахъ, мы приведемъ нѣскольکو мѣстъ изъ протестантской моралитѣ *Lusty Juventus*, относящейся ко временамъ Эдуарда VI. (напечатана у Hawkins, *The Origin of the English Drama*. Oxford 1773. vol. I, p. 122—163).

«The reward is given us

«As St. Paul declareth in the IV Chapter of the Romans.»

Или:

«I will show you what St. Paul doth declare

«In his epistle to the Hebrews, in the X chapter.»

Или: My meaning is as Christ saith in the 6-th chapter to Matthew

и т. д.

⁹⁶⁾ 1) *God's Promises to Man*. Эта пьеса была издана дважды въ XVI ст. въ 1538 и 1577 и кромѣ того перепечатана во всѣхъ трехъ изданіяхъ Dodsley, *A select Collection of Old Plays*, London 1744, 1780 и 1825 г. 2) *The Three Laws of Nature*. Написана, подобно предыдущей, въ 1538 и издана въ Базелѣ въ 1558 г. in 4-to. 3) *The Temptation of Christ*. Basel 1538 in 4-to; 4) *John the Baptist*. Basel 1538, in 4-to; перепечатана въ 1-мъ томѣ Harleian Miscellany. 5) *Kynge Johan, A Play in two parts ed. by J. Payne Collier*. London 1838. (Camden Society); наконецъ 6) послѣдняя, *David and Absalom*, не упомянутая въ спискѣ сочиненій Бэля и написанная имъ послѣ изданія въ свѣтъ его *Scriptorum illustrium Majoris Britanniae Catalogus Baseleae* 1559, до сихъ поръ находится въ рукописи. (Halliwell, *A Dictionary of old English Plays*, London 1860, p. 70—71). Не понимаемъ, какимъ образомъ такой добросовѣстный и осмотрительный ученый, какъ Ульрици, могъ утверждать, что отъ Бэля осталось только четыре пьесы. (*Shakspeare's Dram. Kūnst. Dritte Auflage. 1 Theil. s. 64*). Драмы Бэля носятъ нѣсколько странныя названія, способныя шокировать нашъ разборчивый вкусъ. Одна изъ нихъ напр. озаглавлена: *Tragedy or Enterlude*. Другая, предметъ которой есть страданіе Спасителя, названа *comediey*. Но не слѣдуетъ забывать, что въ тотъ переходный, хаотическій періодъ англійской драмы, къ которому относятся произведенія Бэля, между терминами: *комедія*, *трагедія* и *интерлюдія* не было проведено строгаго различія: ими вообще обозначались всякаго рода театральныя представленія. Въ средніе вѣ-

ка термины «трагедія и комедія» употреблялись съ бѣльшей разборчивостью, хотя и не были усвоены исключительно за драматическими произведеніями; ими имѣлось въ виду обозначить не столько поэтическую форму произведенія, сколько его характеръ и содержаніе. Дантъ въ посвященіи своего *Рая* Кану дела Скала объясняетъ, почему онъ назвалъ свою эпическую поэму комедіей. По его мнѣнію, трагедія тѣмъ отличается отъ комедіи, что первая «in principio est admirabilis et quieta, in fine sive exitu, foetida et horribilis», между тѣмъ какъ послѣдняя «inchoat asperitatem alicujus rei, sed ejus materiam prospere terminatur.» Вѣроятно, на этомъ основаніи Чосеръ назвалъ своего Троила трагедіей (Tr. und Cres. B. V. 1775 г.), а Лиджетъ говорилъ съ похвалою о комедіяхъ Чосера (My Maister Chaucer with fresh Comedies), разумѣя подъ ними его Canterbury Tales (Warton, *H. of Eng. Poetry*, vol. II, p. 17). Въ XVI в., подъ влияніемъ возрождающихся традицій классической древности, комедія и трагедія снова стали драматургическими терминами, но внутренній смыслъ, связанный прежде съ каждымъ изъ нихъ, пришелъ въ забвеніе, и авторы безразлично давали своимъ пьесамъ названіе комедій или трагедій, не соединяя съ этими словами никакого опредѣленнаго представленія объ ихъ характерѣ. Что же касается до мистеріи и моралитѣ, то и въ 16 в. эти термины строго различались между собою и парламентскій указъ Генриха VIII (1542), запретившій мистеріи и вообще всѣ пьесы религіознаго содержанія, нисколько не коснулся моралитѣ. (Collier, *History etc.* vol. I. p. 130; Warton, vol. III. p. 177).

⁹⁷⁾ Во второмъ актѣ этой пьесы есть слѣдующая молитва, которую произноситъ Infidelitas: Omnipotens sempiterne Deus, qui ad imaginem et similitudinem nostram formasti laicos, da, quaesumus, ut sicut eorum sudoribus vivimus, ita eorum uxoribus, filiabus, et domitellis perpetuo frui mereamur, per dominum nostrum Param. Вартонъ строго порицаетъ сектаторское рвеніе Бэля, доведшее его до легкомысленнаго кощунства надъ святыней. «Бэль — говорить онъ — самъ бывшій духовнымъ лицомъ и даже епископомъ въ Ирландіи долженъ бы былъ понимать, что такая наглая и нечестивая пародія гораздо болѣе противна истинному духу религіи, чѣмъ любая часть католическаго служебника, которую онъ хотѣлъ осмѣять. (*History of Engl. Poetry*. vol. III. p. 173, примѣч. p.).

⁹⁸⁾ This noble Kyng Johan as a faythfull Moses
Withstode proude Pharao for hys poore Israel,
Myndynge to brynge yt owte of the lande of darkenesse.
But the Egyptyans did against him so rebell,
That hys poore people did styll in the desart dwell,
Tyll that duke Iosua, which was our late Kyng Henrye
Clerely brought us into the lande of mylke and honye.

(*Kyunge Johan, ed. by J. P. Collier. London 1838. p. 43*). Изъ послѣднихъ строкъ видно, что эта пьеса была написана Белемъ уже по смерти Генриха VIII.

⁹⁹⁾ The power of Princes (говорить Иоаннъ) is given from the God
above

And as sayth Solomon there harts the Lord doth move;
God speakyth in their lypes, when they geve jugement,
The Lawes that they make are by the Lordes appoyntement etc.

¹⁰⁰⁾ Bale, *Scriptorium illustrium Majoris Britanniae Catalogus. Basileae 1559. Centuria Octava p. 700*.

¹⁰¹⁾ Изъ пяти протестантскихъ историческихъ мистерій Рэдклифа, упоминаемыхъ Белемъ, только одна (*Dives and Lazarus*) заимствована изъ Новаго Завѣта, да и то изъ притчей Господнихъ; остальные же четыре (*The Delivery of Sussanah, The Fortitude of Judith, Job's Afflictions* и *Jonas*)—изъ Ветхаго. Нѣкоторые изъ ветхозавѣтныхъ сюжетовъ до того полюбили публичъ, что передѣлывались въ драму по нѣскольку разъ. Такъ напр. Исторія цѣломудренной Сусанны, кромѣ Рэдклифа, была еще драматизирована въ 1568 г. Томасомъ Гартеромъ и она же дала содержаніе фарсу, который игрался въ XVII в. на знаменитой Вареломеевской ярмаркѣ (Halliwell, *A Dictionary of Old English Plays* p. 239). Къ началу царствованія Елизаветы относится историческая мистерія изъ жизни Эсеприи (*Godly Queene Hester 1561*). За ней слѣдуютъ *Tobit*—пьеса, игранная въ 1563 г. въ Линкольнѣ (Halliwell, *Dict.* p. 248); *The Story of Kyng Darius 1565*, исполненная рѣзкихъ выходокъ противъ папства; *The Historie of Jacob and Esau 1568* и т. д.

¹⁰²⁾ Ebert, *Entwicklungsgeschichte der franz. Tragödie* s. 69. Вѣроятно потому пьеса объ Иоаннѣ д'Аркѣ, носившая уже названіе трагедіи, тѣмъ не менѣ исполнялась, подобно міраклимъ, непременно въ праздничный день. По крайней мѣрѣ мы вправѣ заключить это изъ слѣдующихъ словъ, произносимыхъ хоромъ молодыхъ дѣвушекъ:

Mille doctes esprits....

Ourdiront quelque ouvrage enflé de vostre honneur,

Qu'ils monstrent après, pour heureuse conquête,

Sur un théâtre, au peuple, à un saint jour de feste.

(См. Édouard de Méry, *Du Développement de la Tragédie en France*. (Revue Germanique 1860. Juillet).

¹⁰³⁾ Мы знаемъ только одну драму XV в., содержаніе которой заимствовано не изъ Св. Писанія или житія Святыхъ, а изъ народной легенды (*The Play of the Sacrament, published by the Philological Society. Dublin 1862*), но не смотря на то, въ ней дѣйствуютъ не аллегорическія фигуры и не святые, а простые смертные, пьеса эта

по характеру своему есть ничто иное какъ миражъ, можетъ быть возникшій подъ вліяніемъ французской *Mystère de la Sainte Hostie*. (Ср. Parfait, *Histoire du Théâtre français. Tome II.* p. 331 и слѣд.

¹⁰⁴⁾ Въ протестантской моралие *Lusty Juventus*, относимой ко временамъ Эдуарда VI (напечатана у Гокинса въ его *Origin of the English Drama* vol. I. p. 122—163) выведенъ на сцену дьяволъ, съ-тующій объ уничтоженіи католическихъ суевѣрій въ средѣ тогдашней молодежи. Изъ словъ его видно, что только старики остались вѣрны папизму, между тѣмъ какъ молодежь рѣшительно стала на сторону реформы:

«The olde people would beleve still in my lawes
But the yonger fort leade them a contrary way,
They will not beleve, they playnly say,
In old traditions and made by men,
But they will lyve as the Scripture teacheth them».

Роджеръ Ашмъ, воспитатель королевы Елисаветы и Дженъ Грей, рассказываетъ, что въ его время (около 1534 г.) въ студенческихъ кружкахъ Кембриджа было въ обычаѣ произносить сильныя рѣчи противъ папы. Одну изъ такихъ рѣчей произнесъ самъ Ашмъ, за что впрочемъ получилъ сильную нахлобучку отъ университетскаго начальства. (*The Scholemaster by Roger Ascham, edited with notes by Major. London 1863.* p. 161).

¹⁰⁵⁾ Collier *History etc.* vol. I. p. 113—116. Романсъ о Робертѣ приведенъ у Вартона въ его *History of the English Poetry* vol. I. p. 183—187.

¹⁰⁶⁾ *Scriptorum illustrium Majoris Britanniae Catalogus. Basileae 1559. Centuria Octava* p. 700. Ср. Warton, *History etc.* vol. II. p. 530.

¹⁰⁷⁾ Warton, *History of English Poetry* vol. III. p. 65.

¹⁰⁸⁾ Итальянскій гуманистъ Поджіо, посѣтившій Англію около 1420 г. писалъ отсюда своему другу: «людей преданныхъ чувственно-сти можно найти здѣсь въ изобиліи; наукой же интересуются весьма немногіе, да и тѣ невѣжды и больше свѣдущи въ софизмахъ и слово-извитіяхъ, чѣмъ въ литературѣ. Я посѣтилъ не мало монастырей; библіотеки ихъ биткомъ набиты новѣйшими сочиненіями, не заслуживающими даже упоминанія, между тѣмъ какъ рукописи древнихъ, авторовъ весьма рѣдки и менѣ исправны, чѣмъ у насъ. (Hallam, *Introduction to the Literature of Europe. Seventh Edition* vol. I. 110). Подобный отзывъ, обманутаго въ своихъ честолюбивыхъ надеждахъ итальянца, могъ бы показаться преувеличеннымъ, если бы мы не имѣли множества фактовъ, вполне подтверждающихъ истину его свидѣтельства. Въ половинѣ XV в. въ Оксфордѣ не имѣли никакого понятія о греческомъ языкѣ, да и изученіе латинскаго языка находилось въ самомъ жалкомъ состояніи. Оксфордская, испещренная варваризмами,

латынь (охониendis loquendi mos) вошла въ поговорку и сдѣлалась посмѣшищемъ всей Европы. Позднѣе, въ Кембриджѣ, уже при Генрихѣ VII, некому было произносить торжественныхъ латинскихъ рѣчей и вести академическую переписку; для этой цѣли университетъ выписалъ изъ за границы ученаго итальянца, которому поручено было сверхъ того объяснять желающимъ Теренція. (Hallam, *Introduction etc.* vol. I. p. 109 и 167; Warton, *History etc.* vol. II p. 553).

¹⁰⁹⁾ Seebohm, *The Oxford Reformers. Second Edition. London 1869.* p. 113—116.

¹¹⁰⁾ Неумѣренная ревность обскурантовъ нерѣдко подавала поводъ къ забавнымъ сценамъ, изъ которыхъ одна, происходившая въ 1519 г., рассказана Эразмомъ съ его обычнымъ юморомъ. (*Erasmii Roterdami Epistolarum. Liber Sextus. Epist. 2. London 1642*). Однажды какой-то фанатикъ, говоря проповѣдь при дворѣ въ присутствіи самаго короля, началъ столько же безсовѣстно, сколько и недѣло, нападать на греческій языкъ и на новѣйшихъ комментаторовъ Св. Писанія. Одинъ изъ приближенныхъ короля, Пэсъ, взглянулъ на Генриха VIII, желая знать какое впечатлѣніе произвела на него проповѣдь. Король слушалъ, повидимому, внимательно и только по временамъ улыбался и подмигивалъ Пэсу. По окончаніи проповѣди священника потребовали къ королю, и Томасу Мору поручена была защита греческаго языка отъ его нападеній. Послѣ краснорѣчивой и блестящей рѣчи Мора, когда всѣ присутствующіе съ нетерпѣніемъ ждали возраженій священника, тотъ внезапно бросился на колѣни передъ королемъ и умолялъ простить его, оправдывая себя тѣмъ, что во время проповѣди онъ былъ одержимъ духомъ, который собственно и поджигалъ его говорить противъ греческаго языка. «Во всякомъ случаѣ—сказалъ король—вѣрно это не былъ духъ Христовъ, а скорѣе духъ глупости», и затѣмъ, обращаясь къ проповѣднику, спросилъ его: читали-ли вы что нибудь изъ произведеній Эразма? (такъ какъ король замѣтилъ, чтострѣлы его не разѣ мѣтили въмя).—«Ничего» отвѣчалъ тотъ. «Явный признакъ глупости, сказалъ на это король, осуждать то, о чемъ не имѣешь никакого понятія». Священникъ, желая поправиться, замѣтилъ, что онъ ненавидитъ греческій языкъ въ особенности потому, что этотъ языкъ происходитъ отъ еврейскаго. Удивленный невѣжествомъ священника, король отпустилъ его прочь, съ тѣмъ однакожъ, чтобы онъ никогда болѣе не говорилъ проповѣдей при дворѣ.

¹¹¹⁾ *The Scholemaster by Roger Ascham, ed. by Mayor. London 1863.* p. 257. note.

¹¹²⁾ Изъ всего обширнаго репертуара англійскихъ интерлюдій мы можемъ указать всего на одну пьесу (*John Bon and Mast Parson*), написанную въ стилѣ Гейвуда и притомъ насквозь проникнутую

теологическимъ духомъ. (см. о ней Ulrici, *Shakspeare's Dram. Kunst.* 1 Theil. s. 61—62). Остальные же, какъ напр. *Interlude of Youth*, *Newe Costume* и др. хотя и носятъ модное названіе интерлюдій, но на самомъ дѣлѣ суть ничто иное какъ моралитѣ самой чистой воды. Къ этому же разряду относится, неизвѣстная Коллеру, любопытная католическая моралитѣ, отысканная нами въ Императорской Публ. Библиотекѣ: *Comoedia, a worke in Ryme, contayning an Enterlude of Myndes, witnessing the Mans Fall from God and Christ*. На главномъ листѣ значится, что она переведена съ ниже-нѣмецкаго (basse-almaigne) на англійскій языкъ какимъ-то Н. Н. Этотъ Н. Н. былъ никто иной какъ *Henry Nicholas*, основатель протестантской секты *The Family of Love* (Warton, *History etc.* vol. III. p. 176. а), но въ сущности тайный приверженецъ католицизма. (Hallam, *The Constitutional History of England. Eleventh Edition* vol. I. p. 122. с). Католическія симпатіи переводчика подтверждаются выборомъ пьесы для перевода, которая очевидно написана въ защиту католицизма. Одно изъ дѣйствующихъ лицъ (*Good Information*) жалуется, что Св. Церковь (*Holy Church*) находится въ презрѣніи, что появилось много лжеучителей (*false teachers*), отвлекающихъ народъ отъ истинной вѣры. Въ концѣ пьесы сильно порицается духъ изслѣдованія, стремленіе къ знанію, которое составляетъ сущность протестантизма. На вопросъ *Longing for Comfort* разъяснить смыслъ пьесы, *Good Information* отвѣчаетъ, что величайшее бѣдствіе для человѣка состоитъ въ желаніи знанія (But yet there doth great Perill consist in information). Разсматриваемая нами моралитѣ любопытна еще въ томъ отношеніи, что она представляетъ собою древнѣйшій памятникъ вліянія нѣмецкаго театра на англійскій, ибо пьеса *Beehive of the Romishe Church* 1580, тоже переведенная съ нѣмецкаго (Collier, *History etc.* vol. II. p. 236—237) относится къ гораздо позднѣйшему времени. Въ драматическомъ отношеніи *Enterlude of Myndes* мало отличается отъ прочихъ моралитѣ: персональ ея исключительно аллегорическій, и одно изъ дѣйствующихъ лицъ — *Unregarding* — играетъ роль *Порока* и нарушаетъ монотонно-поучительный характеръ пьесы своими шутовскими выходками. Единственное ея отличіе состоитъ въ томъ, что она раздѣлена на *паузы*, соответствующія *актамъ* и *главы*, соответствующія *сценамъ* или *явленіямъ*.

¹¹³⁾ Древнѣйшая моралитѣ съ политико-сатирической тенденціей, относящаяся еще ко временамъ Генриха VII, была представлена въ 1528 г. въ присутствіи кардинала Вульси. Всемогуцій министръ принялъ содержащіеся въ ней сатирическіе намеки относительно властей на свой счетъ и велѣлъ заключить автора въ тюрьму, но впоследствии, когда оказалось, что пьеса была написана двадцать лѣтъ раньше, ав-

торъ былъ тотчасъ выпущенъ на свободу. (Collier, *History etc.* vol. I. p. 104). Особенно важное значеніе приобрѣли моралитѣ въ эпоху религиозной борьбы. Ихъ философско-аллегорическій характеръ былъ причиною того, что какъ католики, такъ и протестанты считали ихъ самой удобной формой для проведенія своихъ доктринъ въ жизнь. Изъ пьесъ, написанныхъ въ защиту католицизма, замѣчательны—*Every Man, Interlude of Jouth* и *Respublica*; изъ протестантскихъ—*Lusty Juventus, Newe Costume* и др. Не менѣе отзывчивы были моралитѣ и на другіе общественные вопросы. Кромѣ пьесъ шотландца Давида Линдсея (см. о нихъ Collier, *History etc.* vol. I. p. 122—127), мы должны упомянуть объ одной любопытной моралитѣ *The Albion Knight*, относящейся къ первымъ годамъ царствованія Елисаветы и затрогивающей весьма важный вопросъ англійскаго государственнаго устройства—о преобладаніи духовныхъ и свѣтскихъ лордовъ надъ общинами. (Collier, *History etc.* vol. II p. 369—376). Отъ этой пьесы уцѣлѣлъ впрочемъ только одинъ отрывокъ, изданный Колльеромъ въ *Shakspeare's Society Papers*. Издатель объясняетъ это обстоятельство тѣмъ, что *Albion Knight* былъ уничтоженъ по распоряженію властей.

¹¹⁴⁾ Она вышла около 1530 изъ типографіи извѣстнаго Растеля подѣ слѣдующимъ весьма характеристическимъ заглавіемъ: *A new commedye in English in maner of an enterlude ryght elegant and full of craft of rhethoryk, wherein is shew'd and dyscrybyd as well the bewte and good properties of women, as theyr vyces and evyll condicions, with a moral conclusion and exhortacyon to vertew. In folio.*

¹¹⁵⁾ См. о ней у Колльера *History etc.* vol. II. p. 408—412.

¹¹⁶⁾ Любимыми народными типами въ моралитѣ были *Дьяволъ*, перешедшій сюда изъ мистерій, и его прислужникъ *Порокъ*. Въ большей части случаевъ обѣ эти комическія фигуры являются на сценѣ вмѣстѣ, при чемъ несообразительный дьяволъ постоянно попадаетъ въ просакъ и подвергается всевозможнымъ истязаніямъ отъ своего ловкаго и увертливаго товарища. Истомясь свои силы въ неравной борьбѣ, поминутно подстегиваемый плетью, дьяволъ наконецъ начинаетъ ревѣть, какъ медвѣдь, что вызываетъ непритворный смѣхъ у зрителей. Въ концѣ XVI в., когда сами моралитѣ стали выходить изъ моды (Collier, *History etc.* vol. II. p. 272. примѣчаніе) дьяволъ и его спутникъ Порокъ, превратившійся въ настоящаго шута, по прежнему были любимцами народной толпы. Изъ словъ тетушки Тетль (въ комедіи Бенъ-Джонсона *Staple of News* 1625 г.) видно, что тогдашняя народная аудиторія считала неперемѣннымъ условіемъ хорошей пьесы участіе въ ней дьявола и шута: «Мой супругъ Тимовой Тетль (упокой Господи его душу!) имѣлъ обыкновеніе говаривать, что пьеса не сто-

итъ выѣденнаго яйца, если въ ней нѣтъ ни дьявола, ни шута. Онъ, голубчикъ мой, постоянно стоялъ за дьявола. (прости ему Господи!) Я непремѣнно хочу, за свои деньги видѣть дьявола—вотъ что онъ говорилъ».

¹¹⁷⁾ Изъ эпилога къ Терситу можно заключить, что эта пьеса была написана въ 1537 г., такъ какъ здѣсь упоминается о рожденіи принца Эдуарда, причемъ авторъ проситъ Бога исцѣлить болящую королеву Дженъ Сеймуръ. По мнѣнію Колльера (*History etc.* vol. II. p. 366) Jack Jugler можетъ быть отнесенъ къ царствованію Эдуарда или Маріи, во всякомъ случаѣ онъ написанъ до вступленія на престолъ Елисаветы. Обѣ эти пьесы вошли въ прекрасное изданіе Чайльда (*Four Old Plays, with an introduction and notes. Cambridge 1848.*), которымъ мы и пользовались.

¹¹⁸⁾ Самъ авторъ говоритъ въ прологѣ, что основаніемъ его пьесы послужила первая комедія Плавта:

....And for that purpose onely this maker did it write

Taking the ground thereof out of Plautus first commedie и т. д. Глубокая начитанность автора въ классической литературѣ видна изъ множества цитатъ, испещряющихъ собою весь прологъ. Кромѣ того авторъ усвоилъ себѣ обычай классической комедіи (см. объ этомъ у Лессинга въ его *Hamburgische Dramaturgie. Neunzigstes Stück. 11 марта 1768*) давать дѣйствующимъ лицамъ имена, сообразныя съ ихъ характеромъ и наклонностями. Герой комедіи называется *Джэкъ-Обманщикъ* (Jack Jugler); лакей-гуляка, который становится жертвой его коварства, носитъ имя *Джинкина-Беззаботнаго*. (Му паме—говорить онъ—is Careawaie, let all sorow passe); господинъ его—личность полусонная, находящаяся подъ башмакомъ своей подруги, именуется Maister Boungrace (благодущіе). Исключение составляетъ фамилія его подруги, можетъ быть иронически названной скромной и застѣнчивой дамой (Dame Coe), тогда какъ на самомъ дѣлѣ она способна ворчать и браниться съ утра до вечера, не чувствуя ни малѣйшаго утомленія.

¹¹⁹⁾ I have fargotten what I have thought to have sayed

And am thereof full ill a paied,

But when I lost myselfe I knew verie well

I lost also that I should you tell.

¹²⁰⁾ На заглавномъ листѣ пьесы, гдѣ обозначены имена дѣйствующихъ лицъ и ихъ общественное положеніе, противъ имени *Jack Jugler* стоитъ слово The Vyce, обозначающее его профессію, состоявшую, какъ извѣстно, въ томъ, чтобъ разыгрывать сперва надъ дьяволомъ, а потомъ надъ людьми самыя непригожія шутки. Ср. прим. 116.

¹²¹⁾ And a mayd we have at home Ales trype and go
 Not all London can shewe, suche other twoo.
 She simperith, she prankith and getteth without faylle
 As a pecocke that hath spred and sheweth her gaye taile;
 She minceth, she brideleth, she swimmeth to and fro
 She tredith not one here a wrye, she tryppeth like a do
 A brode in the strete, going or cumming homward
 She quaverith and wardelith, like one in a galiard;
 Everye joint in her bodie and everie part.
 Oh it is a joylie wenche to myns and devyd a fart;
 She talketh, she chatteth like a Pye all daye
 And speaketh like a parat Poppagaye и т. д.

¹²²⁾ Древнѣйшее упоминаніе о ней встрѣчается въ первомъ изданіи Wilson's, *The Rule of Reason, containyng the arte of Logicke. London 1551.* (Collier, etc. vol II. p. 445). Она была издана впрочемъ только много лѣтъ спустя въ 1566 г., и единственный уцѣлѣвшій экземпляръ этого изданія, отысканный случайно въ 1818 г., былъ принесенъ владѣльцемъ въ даръ итонской школы, гдѣ онъ и по сѣ пору находится. Лучшее изданіе комедіи Юдолла принадлежитъ Куперу и сдѣлано нѣмъ по порученію Шекспировскаго Общества въ 1847 г. (*Ralph Roister Doister, A Comedy by Nicholas Udall, with introductory Memoir edited by William Cooper*). Въ 1869 г., она была вновь издана Арберомъ въ его общедоступномъ собраніи памятниковъ старинной англійской литературы. (*English Reprints*).

¹²³⁾ Въ Итонѣ искони существовалъ обычай, общій впрочемъ почти всѣмъ школамъ Англіи и Франціи, — давать представленія на рождественскихъ святкахъ. Съ этой цѣлью въ день св. Андрея (13 ноября) однимъ изъ преподавателей, носившимъ титулъ режиссера (*ludimagister*) выбиралась какая нибудь латинская пьеса, которую школьники и разучивали подъ его руководствомъ ко дню представленія. Кромѣ латинскихъ пьесъ *ludimagister* могъ выбрать и англійскую (*interdum etiam exhibet anglico sermone contextas fabulas etc.*), если только она отличалась веселостью и остроуміемъ. Приводя это мѣсто изъ статутахъ итонской школы, Вартонъ (*History of English Poetry*, vol. II. p. 529) предпосылаетъ ему замѣчаніе, что въ числѣ пьесъ, разыгрываемыхъ учащейся молодежью Итона были *plures comediae* Юдолла и одна его трагедія о Папствѣ. (*De Papatu*).

¹²⁴⁾ Вообще вся эта сцена, которая въ нашемъ переводѣ сокращена почти на половину, написана подъ сильнымъ вліяніемъ Плавтовой комедіи *Вонизъ Хвастунъ*, а нѣкоторыя мѣста представляютъ почти буквальные заимствованія изъ Плавта. Напр.

Nimia est miseria pulchrum esse hominum nimis.

(Miles Eloriosus. Al. I. Sc. I).

I am sorie God made me so comely, doubtlesse;
For that maketh me eche where so highly favoured,
And all women on me so enamoured.

У Плавта Аротрогъ говоритъ, что женщины, встрѣтившія Пиргополиника на улицѣ вмѣстѣ съ нимъ, спрашивали: кто это, Ахиллесъ былъ съ тобою?

Rogitabant: hiccine Achilles est, inquit, tibi?

Imo ejus frater, inquam.

Въ англійской пьесѣ этотъ мотивъ развитъ гораздо полнѣе.

And You will not beleve (говоритъ Мерригрекъ) what they
(т. е. женщины) say in the streete,
When your maship (т. е. mastership) passeth by, all suche as
I meete,

That sometimes I can scarce finde what answer to make.

Who is this (sayth one) Sir Launcelot du Lake?

Who is this, greate Guy of Warwicke, sayth an other?

No (say I) it is the thirteenth Hercules brother etc.

¹²⁵⁾ Колльеръ (*History etc.* vol. II. p. 459) думаетъ, что этого хора не было въ рукописи, но что онъ былъ прибавленъ впоследствии при первомъ изданіи пьесы, вышедшемъ въ 1566.

¹²⁶⁾ *Shakspeare von Gervinus*. Dritte Ausgabe. 1 Band. s. 78.

¹²⁷⁾ *Shakspeare's Dram. Kunst*. Dritte Auflage. 1 Band. s. 79—80.

¹²⁸⁾ Сначала школьныя трагедіи, равно какъ и комедіи, писались на латинскомъ и даже греческомъ языкахъ (*Warton, History etc.* vol. II. p. 525), и только впоследствии на англійскомъ. Шотландскій ученый Бьюкананъ, авторъ знаменитаго политическаго трактата *De jure regni apud Scotos* (1579), говоритъ въ своей автобіографіи, что въ бытность свою профессоромъ въ Гіенъской коллегіи, онъ написалъ четыре латинскія трагедіи: *Baptista*, *Iephthes*, *Alcestis* и *Medea* (последнія двѣ переведены Бьюкананомъ изъ Эврипида), ut eorum actione juventutem ab *allegoriis* (моралитѣ), quibus tum Gallia vehementer se oblectabat, ad imitationem veterum qua posset, retraheret. (*Ebert, Entwicklungsgeschichte der französ. Tragödie*. Gotha 1856. s. 88. См. также *Édelstand du Méril, Du Develloppement de la Tragedie en France*, *Revue Germanique*. 1860. Juillet p. 16, гдѣ это мѣсто приведено вполне).

¹²⁹⁾ Первое изданіе трагедіи съ именами обоихъ авторовъ вышло въ 1565 г. подъ слѣдующимъ заглавіемъ: *The Tragedie of Gorboduc*, whereof three Actes were wrytten by Thomas Nortone and the two last

by Thomas Sackuyle. Хотя Вартонъ (*History etc.* vol. III. p. 301), а за нимъ Галламъ (*Literature of Europe*, vol. II. p. 267) оспариваютъ участие Нортонъ въ сочиненіи Горбодука на томъ основаніи, что пьеса отличается замѣчательнымъ единообразіемъ и ровностію поэтическаго стиля, чего не было бы, если ее писали два поэта столь различныхъ талантовъ, но ихъ мнѣніе утратило всякое значеніе послѣ обнародованія неизданныхъ стихотворныхъ отрывковъ Нортонъ, изъ которыхъ видно, что Нортонъ прекрасно владѣлъ стихомъ и что его поэтическое дарованіе немногимъ уступало дарованію знаменитаго автора *Induction to the Mirrour for Magistrates*. (См. Купера, *Introductory Memoir*, приложенный къ его превосходному изданію Горбодука. London 1847. Shakspeare Society).

¹³⁰⁾ *Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elisabeth*. Third Edition. Edited by his son. London 1840. p. 39.

¹³¹⁾ Приведемъ для примѣра описаніе пантомимы, предшествующей четвертому акту, гдѣ мать убиваетъ Поррекса. «При заунывныхъ звукахъ гобоевъ выходятъ изъ глубины сцены, какъ бы изъ самаго ада, три фуріи Алекто, Мегера и Ктезиона, одѣтыя въ черныя, окропленныя кровью, одежды. Тѣла ихъ опоясаны змѣями; на головѣ виѣсто волосъ—змѣи. Одна изъ нихъ держитъ въ рукѣ змѣю, другая—бичъ, третья — горящую головню. Онѣ гонятъ передъ собой царей и царицъ, которые, побуждаемые фуріями, умертвили своихъ собственныхныхъ дѣтей. Имена этихъ царей и царицъ: Танталъ, Медея, Атаніасъ, Ино, Камбизъ и Алтея. Когда фуріи со своими жертвами трижды обойдутъ сцену, то уходятъ совѣщъ и музыка перестаетъ играть: это означаетъ, что скоро произойдутъ неестественныя убійства, т. е. что Поррексъ будетъ умерщвленъ своею матерью, а король Горбодукъ и королева Видена своими подданными.» (The order and signification of the dombe shewe before the fourth Acte).

¹³²⁾ См. сравненіе Горбодука съ Клеопатрой Жюделя у Эберта въ *Entwicklungs-geschichte der franz. Tragödië*, стр. 115—117.

¹³³⁾ Хотя такъ называемый *блѣлый стихъ* (blank verse), т. е. не рифмованный пятистопный ямбъ, былъ употребленъ гораздо раньше *Сорреемъ* (Surrey), придворнымъ поетомъ Генриха VIII, (въ его переводѣ Энеиды Виргилія), заимствовавшимъ этотъ размѣръ у итальянцевъ, тѣмъ не менѣе введеніе бѣлаго стиха въ трагедію составляетъ не малую заслугу авторовъ Горбодука, ибо ни одинъ стихотворный размѣръ не отличается такою гибкостью, такою способностью выражать самыя тонкіе и разнообразные оттѣнки мысли, самыя противоположныя душевныя состоянія, не насилуя притомъ свободы творческой фантазіи автора.

¹³⁴⁾ Отрывки изъ ея перевода трагедіи Сенеки *Hercules Oetaeus*

хранятся въ библіотекѣ оксфордскаго университета. Впрочемъ Вартонъ, имѣвшій случай ихъ видѣть, не признаетъ за ними никакихъ другихъ правъ на вниманіе, кромѣ царственности. (*History etc.* vol. III. p. 318).

¹³⁵⁾ Списокъ ихъ можно найти у Колльера. (*History of English Dram. Poetry.* vol. III. p. 24). Вообще можно сказать, что число пьесъ, возникшихъ подъ вліяніемъ Горбодука—весьма незначительно. Лучшія изъ нихъ—*Tancred and Gismund* и *Misfortunes of Arthur*—обстоятельно разобраны Ульрици. (См. *Shakspeare's Dram. Künst. Dritte Auflage.* I Band. s. 94—98).

¹³⁶⁾ Первое изданіе ея вышло in 4-to безъ означенія года, но по мнѣнію Голлиуэля (*Dictionary of old English Plays.* p. 41) около 1570 г. Гокинсъ перепечаталъ его въ первомъ томѣ своего извѣстнаго собранія пьесъ стариннаго англійскаго театра. (*The Origin of the English Drama.* Oxford 1773. vol. I. p. 251—319).

¹³⁷⁾ Отсылаемъ читателя къ прекрасному разбору этой пьесы, сдѣланному Крейсенгомъ въ его *Чтеніяхъ о Шекспирѣ.* (*Vorlesungen über Shakspeare, seine Zeit und seine Werke.* II Band. s. 146—150).

¹³⁸⁾ «Well—говоритъ Фальстафъ, обращаясь къ принцу—an the fire of grace be not quite out of thee, now shalt thou be moved. Give me a cup of sack, to make mine eyes look red, that it may be thought I have wept; for *I must speak in passion and I will do it in king Cambyse's vein.* (*First Part of King Henry IV, Act II, Scene IV.*)

¹³⁹⁾ Ebert, *Entwicklungs-Geschichte der franz. Tragödie.* s. 119 и слѣд.

¹⁴⁰⁾ Жодель—самый даровитый и самостоятельный изъ нихъ—признается, что для него дорого и полезно одобреніе высшаго общества, а не публики, обутой въ деревянные башмаки:

Mais, dites-moy (говорить онъ), que recueillerez-vous

Quels vers, quels ris, quel honneur et quels mots,

S'on ne voyait ici que des sabots. (См. прологъ къ его комедіи *Eugène*, помѣщенной въ *Ancien Théâtre Français, publié par Viollet le Duc, Tome IV*). Другой классикъ *Jean de la Taille*, въ прологѣ къ своей комедіи *Les Corrivaux*, утѣря публику, что его пьеса, сочиненная по образцамъ древнихъ грековъ и римлянъ и новѣйшихъ итальянцевъ, больше имѣетъ правъ на вниманіе чѣмъ какіе нибудь фарсы и моралитѣ, при этомъ совершенно не кстати прибавляетъ: «Aussi avons nous un grand désir de bannir de ce royaume telles badineries et sottises, qui comme amères epiceries ne font que corrompre le goût de notre langue» etc. Тотъ же авторъ въ письмѣ къ герцогинѣ де-Неверъ, служащемъ предисловіемъ къ его трагедіи *Saül le Furieux*, возвращается снова къ ненавистному ему народному театру и почти

въ тѣхъ же выраженіяхъ. «Je voudrais bien (говорить онъ), qu'on eut banni de France, telles amères epicerics, qui gâtent le goût de notre langue. Plut à Dieu, que les *Rois* et les *Grands* fussent le plaisir que c'est de voir réciter et représenter au vif une vraie Tragedie ou Comedie en un théâtre tel que je le saurais bien deviser et qui jadis était en si grande estime pour les passetemps des Grecs et des Romains. Онъ надѣется, что еслибы подобныя пьесы были сыграны какъ слѣдуетъ, то *les Grands* нашли бы въ нихъ самое пріятное развлеченіе послѣ охоты и другихъ, имъ свойственныхъ, благородныхъ занятій. (*Les Oeuvres Poétiques de Jehan de la Taille*, Paris 1596).

¹⁴¹⁾ *Extracts from the Accounts of the Revels at Court in the reigns of Queen Elisabeth and King James*, ed. by Peter Cunningham. London 1842 (Shakspeare Society).

¹⁴²⁾ Truth, Faythfulness and Mercye playde by the Children of Westminster upon New-yeares daye (1573). И въ другомъ мѣстѣ: A Morall of the marryage of Mynde and Measure, shewen at Richmond on the sondaie next after New-yeares daie (1578), enacted by the Children of Pawles (*Account of the Revels* etc. p. 51 и 125). Въ 1576 г., когда дворъ находился въ Гемптонъ-Кортъ были представлены два народныхъ фарса—*Toolie* и *Historie of the Collier* (ibid. p. 102). О первомъ изъ нихъ ничего не извѣстно, а послѣдній былъ весьма популяренъ въ XVI в. Комическій типъ *Кройдонскаго Угольщика* (*Collier of Croydon*)—оригинальное созданіе простонароднаго юмора и фантазіи,—о которомъ упоминается уже въ эпиграмахъ Ричарда Краули (*Crawley*), относящихся по мнѣнію Ритсона къ 1550 г., часто появляется у драматурговъ XVI в.—у Фолвелля (*Ulpian Fulwell*) въ его интерлюдіи—*Like will to Like, quoth the Devill to the Collier*, L. 1568, и у придворнаго драматурга Ричарда Эдвардса въ его трагедіи *Damon and Pithias* (около 1564 г.). По всей вѣроятности изъ приключеній кройдонскаго угольщика образовался впослѣдствіи цѣлый фарсъ, который и давался при дворѣ подъ именемъ *Historie of the Collier*. По мнѣнію Кольтера (*History* etc. vol. III, p. 26) въ этомъ своемъ послѣднемъ видѣ фарсъ объ угольщикѣ легъ въ основу комедіи—*Grim, the Collier of Croydon or the Dewill and his Dame*, приписываемой Вилльяму Гаутону (Haughton) и перепечатанной у Dodsley, *A Select Collection of old Plays*, vol. V (изданіе 1744 г.).

¹⁴³⁾ *Collier, History of E. D. P.* vol. III. p. 24.

¹⁴⁴⁾ Изъ современной элегии на смерть Эдвардса, напечатанной у Вартона (*History of the English Poetry*, vol. III. p. 239—240).

¹⁴⁵⁾ *Nichols, Progresses of Queen Elisabeth.* vol. I. p. 210 (изданіе 1823 г.). Комедія Эдвардса, подавшая поводъ къ описанному нами печальному событію, не сохранилась. Вообще, изъ всѣхъ драматиче-

сихъ произведеній Эдвардса, которыя, судя по занимаемой имъ придворной должности, должны были быть весьма многочисленны, уцѣлѣла только одна трагедія *Damon and Pithias*, которая была издана въ 1571 г., уже по смерти автора. Въ новѣйшее время она перепечатана въ первомъ томѣ послѣдняго изданія *Dodsley's, A Collection of Old Plays*, вышедшаго въ 1825—27 подѣ редакцію Колльера и въ первомъ же томѣ *The Ancient British Drama ed. by sir W. Scott. London 1810 г.*

¹⁴⁶⁾ Впослѣдствіи Уэтстонъ, оставивши, блестящимъ образомъ начатую, карьеру драматическаго писателя, перешелъ въ пуританскій лагерь и въ своемъ сочиненіи *A Mirror for Magistrates of Cyties. London 1584* (См. приложение къ нему подѣ заглавіемъ *The Touchstone for the Time p. 24*) за одно съ пуританскими проповѣдниками называлъ театръ учрежденіемъ безнравственнымъ, каменемъ преткновенія добродѣтели и орудіемъ порока. «The godly divines, (говоритъ онъ), in publique sermons and others in printed bookes have (of late) very sharply invayed against Stage-plays (unproperly called Tragedies, Comedies and Moralles) as the sprynges of many vices and the stumbling-blockes of Godlynesse and vertue: truely, the use of them upon the Sabat-day and the abuse of them in all times, with scurrilytie and unchaste conveyance, ministred matter sufficient for them to blame and the Magistrate to reforme».

¹⁴⁷⁾ *An Apologie for Poetry* написана Сиднеемъ между 1581 и 1583 г., но она вышла въ свѣтъ только въ 1595 г., т. е. черезъ девять лѣтъ послѣ геройской смерти автора, павшаго отъ раны, полученной имъ въ битвѣ при Цутенѣ въ 1586 г. на тридцать второмъ году своей славной и безупречной жизни. Лучшее и самое доступное по цѣнѣ изданіе *Апологии* принадлежитъ Арберу, оказавшему такъ много услугъ наукѣ своими превосходными перепечатками важнѣйшихъ памятниковъ старинной англійской литературы. (*English Reprints*).

¹⁴⁸⁾ Въ подлинникѣ: *Pacolet's horse*—волшебная лошадь, принадлежавшая Паколету въ старинномъ романсѣ *Valentin and Orson* (см. Nares, *Glossary, illustrating Shakspeare and his contemp. A New Edition by Halliwell and Wright. vol. II. p. 626*).

¹⁴⁹⁾ *An Apologie for Poetrie. Arber's Edition. London 1868. p. 63—67.* Нѣсколько любопытныхъ данныхъ для характеристики старинной англійской драмы можно найти въ пуританскихъ памфлетахъ, направленныхъ противъ театра. Сочинители этихъ памфлетовъ были по большей части люди образованные, коротко знакомые со сценой, а потому свѣдѣнія, ими сообщаемыя, во всякомъ случаѣ заслуживаютъ полнаго вниманія. Такъ напр. въ памфлетѣ Госсона

¹⁵⁴) Авторомъ этой пьесы былъ нѣкто *Thomas Ingeland*, бывшій студентъ кембриджскаго университета. Она была издана in 4-to безъ означенія года, но по языку должна быть отнесена къ началу царствованія Елисаветы. Обстоятельный разборъ ея сдѣланъ нѣмецкимъ ученымъ *Фрумше* (*Bericht über das altenglische Enterlude The Disobedient Child*) въ актовомъ рѣчи, произнесенной имъ на годичномъ праздникѣ королевской гимназiи въ Торнѣ 28 сентября 1858 г. Почтенному автору, повидимому, не было извѣстно, что пьеса, которую онъ подвергъ такому тщательному анализу, была издана гораздо раньше (въ 1848 г.) изданиемъ одного англійскаго литературнаго общества. (*Perey Society*).

¹⁵⁵) Morley, *The Life of Girolamo Cardano*. London. 1854, vol. II. p. 144.

¹⁵⁶) *The Scholemaster by Roger Ascham*, ed. by Mayor, London 1863. p. 69—70. Извѣстный французскій протестантъ Гюберъ Ланге въ письмѣ къ другу своему Филиппу Сиднею выражается о нравственномъ характерѣ итальянцевъ еще болѣе рѣзко: «The ancients (говорить онъ) gave the name of stratagem to any wise counsel, by which the commander of an army brought about the preservation of his own men, when in peril, or the overthrow of his enemy. But now-a-days, after your *Italian School* (Макиавелли?) we give to vices the names of virtues and are not ashamed to call falsehood, treachery and cruelty by the names of wisdom and magnanimity». (*The Correspondence of sir Philip Sidney and Hubert Languet*, translated by Pears, p. 78).

¹⁵⁷) Изъ письма къ своему брату Роберту, (*ibid.* Appendix p. 198). Сидней заключаетъ свою характеристику итальянцевъ слѣдующими замѣчательными словами: «начиная отъ трактирнаго слуги и выше—все они говорюны и фразеры». Съ этимъ отзывомъ слѣдуетъ сравнить то, что писалъ Ланге Сиднею отъ 21 декабря 1573. (*ibid.* p. 12).

¹⁵⁸) Farewell, monsieur traveller: Look you lisp and wear strange suits, disable all the benefits of your own country, be out of love with your nativity and almost chide God for making you that countenance you are; or I will scarce think you have swam in a gondola. (*As You Like it. Act IV, Scene I*).

¹⁵⁹) Книга графа Кастильоне *Il libro del Cortegiano* была переведена на англійскій языкъ и издана въ 1561 г. (*The Courtier of Count Baldassar Castilio done into English by sir Thomas Hoby*). Варгювъ (*History of Eng. Poetry. Vol. III* p. 301, примѣчанiе у) думаетъ, что третья часть этого сочиненiя, трактующая объ обязанностяхъ придворныхъ дамъ (*On the behaviour of Court-ladies*) была переведена гораздо раньше (въ 1551 г.) по желанiю маркизы Нортгэмптонъ.

¹⁶⁰⁾ Berti, *Vita di Giordano Bruno* p. 189. Уельсингэмъ, Лейстеръ, Сидней, Гревилль не только хорошо говорили по итальянски, но постоянно употребляли этотъ языкъ для дипломатическихъ сношеній съ посланниками Италіи и Испаніи. Авторъ Горбодука, лордъ Бокгорестъ, славился своею начитанностью въ итальянскихъ авторахъ, а придворный поэтъ Даніэль даже писалъ сонеты на итальянскомъ языкѣ.

¹⁶¹⁾ «Чары Цирцен—писалъ Роджеръ Ашмъ—вывезены изъ Италіи, чтобы окончательно испортить добрые нравы нашего народа при-мѣрами развратной жизни и всего болѣе идеями, почерпнутыми изъ безнравственныхъ книгъ, недавно переведенныхъ съ итальянскаго и продающихся въ каждой лавочкѣ въ Лондонѣ». (*The Scholemaster*, ed. by Mayor p. 79). «Десять рѣчей, произнесенныхъ съ кафедры церкви Св. Павла не въ состояніи такъ подвинуть людей къ истинѣ и добру, какъ одна изъ нихъ къ разврату». «И что всего печальнѣе—продолжаетъ онъ—такъ это то, что въ теченіе послѣднихъ мѣсяцевъ этихъ нечестивыхъ книгъ вышло въ свѣтъ больше, чѣмъ прежде въ цѣлые десятки лѣтъ». (*Ibid.* p. 82).

¹⁶²⁾ О причинѣ этого явленія въ итальянской литературѣ см. Гервинуса (*Shakspeare. Dritte Auflage. s. 53—56*), Морлея въ статьѣ *Euphuism* (*Quart. Review* 1861 г. January—April), Мезьера (*Prédécesseurs de Shakspeare. Deuxième Edition p. 61 et sequ.*) и др. Напротивъ того Ульрици (*Shakspeare's Dram. Kunst. Dritte Auflage. 1 Theil. s. 103*) приписываетъ возникновеніе эвфуизма желанію подражать элегантному стилю римскихъ классиковъ, желанію, которое было повсемѣстно распространено въ эпоху Возрожденія, забывая, что Италія можетъ представить образчики эвфуизма гораздо болѣе древніе, чѣмъ какая бы то ни было страна Европы. Въ лирическихъ произведеніяхъ Петрарки мы находимъ уже почти всѣ элементы эвфуизма—изысканность, игру словами, антитезы и д. Отсылаемъ читателя къ книгѣ Мезьера. (*Pétrarque. Étude d'après de nouveaux documents* Paris, 1868), гдѣ приведены мѣста (см. стр. 46) изъ сонетовъ Петрарки, наиболѣе отличающіеся аффектаціей. О соответствіи изысканнаго стиля Петрарки и его послѣдователей съ національнымъ характеромъ итальянцевъ можно найти нѣсколько глубокихъ замѣчаній у М-ме Сталь въ ея сочиненіи *De la Littérature. (Oeuvres Complètes, ed. Didot. Vol. I. p. 247)*.

¹⁶³⁾ Мнѣніе это впервые было пущено въ ходъ издателемъ драматическихъ произведеній Лилли, Эдвардомъ Блоунтомъ (*Six Court Comedies. Written by the only rare poet of that time, the wittie, comical, facetiously-quick and unparalleled John Lilly. London 1632*), который въ обращеніи къ читателю (*Address to the Reader*) такъ оцѣниваетъ заслуги Лилли: «Нашъ народъ обязанъ ему новымъ ан-

гійскимъ языкомъ, которому онъ обучилъ своихъ соотечественниковъ; этотъ языкъ ведетъ свое начало отъ его Эвфюэса. Всѣ наши лѣди были его ученицами, и красавица, не усвоившая себѣ эвфюизма, также мало могла рассчитывать на успѣхъ при тогдашнемъ дворѣ, какъ особа не говорящая по французски при нынѣшнемъ». Въ другомъ мѣстѣ (*The Epistle Dedicatorie*) Блоунтъ говоритъ, что «лира, на которой игралъ Лилли не имѣла заимствованныхъ струнъ». Основываясь на приведенномъ нами свидѣтельствѣ, извѣстный критикъ Джеффордъ (въ своемъ безцѣнномъ изданіи Бенъ-Джонсона, London 1816) не замедлилъ обвинить Лилли въ томъ, что онъ испортилъ надолго англійскій литературный языкъ, прививъ къ нему вкусъ къ аффектаціи и неестественному способу выраженія. Онъ звалилъ на Лилли вину за всѣ тѣ безчисленныя искаженія вкуса, которыми кишатъ произведенія англійскихъ поэтовъ конца 16 в., бывшихъ его учениками. Новѣйшая критика взглянула на дѣло съ исторической точки зрѣнія, и поспѣшила во многомъ оправдать Лилли. Дѣйствительно, если Лилли и можетъ быть чѣмъ нибудь названъ, то къ нему болѣе идетъ прозвище реформатора эвфюизма, нежели его изобрѣтателя. Онъ не пробивалъ новой дороги, но, идя по старой, расширилъ ее во всѣ стороны и своимъ талантомъ и успѣхомъ увлекъ за собой толпу подражателей. Современники Лилли никогда не считали его творцомъ эвфюизма, но только талантливѣйшимъ его представителемъ. Знаменитый критикъ XVI в. Вильямъ Веббе (въ своемъ *Discourse of English Poetrie*. London 1586) осыпаетъ похвалами Лилли за то, что по отношенію къ слогу онъ сдѣлалъ *одинъ* шагъ дальше другихъ. «Among whom (говоритъ онъ) I thinke there is none that will gainsay, but Maister John Lilly hath deserveth moste high commendations, as he hath stept *one steppe* further therein, than any either before or since he first beganne the wyttie discourse of his Euphues» и т. д. (*Ancient Critical Essays*, ed. by Haslewood, vol. II. p. 46). Всѣ ингредиенты, входящіе въ составъ эвфюизма, можно найти задолго до появленія эвфюизма у поэтовъ, подпавшихъ влиянію школы петраркистовъ, напр. у Вьята (Warton, *History etc.* vol. III. p. 44—46) и у нѣкоторыхъ драматурговъ, подражавшихъ итальянскимъ образцамъ, напр. у Гаскона (см. прологъ къ его переводу *Suppositi* Аріосты London 1566) и друг.

¹⁶⁴⁾ *Euphues. The Anatomy of Wit*. London 1579. Года три тому назадъ романъ Лилли былъ прекрасно изданъ Арберомъ въ его коллекціи *English Reprints*. Вотъ вкратцѣ содержаніе романа, которое мы передадимъ по возможности словами подлинника, чтобы читатели могли составить себѣ понятіе о манерѣ изложенія Лилли, приводившей въ такой восторгъ его современниковъ. Нѣкогда въ Афинахъ

жилъ молодѣй человѣкъ, по имени Эвфузъ. Природа и фортуна щедро надѣлили его всѣми благами, которыя составляютъ зависть многихъ; въ особенности же онъ славился своимъ остроуміемъ, былъ мастеръ говорить остроумныя сентенціи, изящныя фразы, тонкія насмѣшки и веселыя шутки. Но такъ какъ на землѣ нѣтъ ничего совершеннаго, то и нашъ герой имѣлъ одинъ недостатокъ, причинившій ему много горя, а именно — легкомысліе. Наскучивъ однообразіемъ афинской жизни и увлекаемый своимъ легкомысліемъ, Эвфузъ безъ сожалѣнія оставилъ своихъ родныхъ и друзей и отправился странствовать по блуду свѣту. Онъ прибылъ въ Неаполь—городъ, по всѣмъ признакамъ болѣе похожій на алтарь Венеры, чѣмъ на храмъ Весты—и рѣшился основать въ немъ свое мѣстопробываніе. «По той же причинѣ, (говоритъ авторъ), по которой рѣзвѣйшая изъ рыбъ попадаетъ на самую лучшую приманку, высоко парящій орелъ попадаетъ въ разставленные ему сѣти, по той же причинѣ и самый остроумный человѣкъ не можетъ унастись отъ обольщенія». Поселился въ Неаполь, Эвфузъ велъ разсѣянную жизнь въ обществѣ веселыхъ товарищей и предавался всевозможнымъ удовольствіямъ. Впрочемъ онъ не былъ ни съ кѣмъ особенно друженъ, и не только не вступалъ въ откровенныя разговоры съ своими знакомыми, но даже въ отвѣтъ на самые простые вопросы, въ родѣ того, откуда онъ родомъ и чей онъ сынъ, пускался въ длиннѣйшую контроверсу о томъ, чей онъ не сынъ и проч. «Я—говоритъ онъ—могу бражничать съ Александромъ, быть воздержнымъ съ Ромуломъ, пировать съ Эпикуромъ и поститься съ стойками и т. п.» Такая изворотливость и остроуміе Эвфуза приводили въ восторгъ его собесѣдниковъ и возбуждали къ нему участіе въ одномъ джентльменѣ почтенныхъ лѣтъ, по имени Эвбулусъ. Боязнь, чтобъ разсѣянная жизнь не погубила въ концѣ юношу, дала ему смѣлость обратиться къ Эвфuzu съ непрощеннымъ предостереженіемъ. Разговоръ, происшедшій между ними по этому поводу, можетъ служить прекраснымъ образчикомъ эвфуизма. «Молодой человѣкъ (такъ началъ Эвбулусъ), хотя мое знакомство съ вами слишкомъ *мало*, чтобъ я имѣлъ право просить васъ, а мой авторитетъ еще *меньше*, чтобъ я имѣлъ право приказать вамъ, тѣмъ не менѣе мое доброе желаніе дать вамъ совѣтъ должно побудить васъ повѣрить мнѣ, а мои сѣдые волосы—вѣстники опытности—заставить васъ послушаться меня, ибо *чѣмъ болѣе* я вамъ чужой, *тѣмъ болѣе* вы должны быть мнѣ обязаны. Подобно тому какъ ваше рожденіе носитъ на себѣ точный и ясный отпечатокъ благородной крови (blood), такъ ваше воспитаніе кажется мнѣ большимъ пятномъ (blotte) на родословной столѣ благороднаго существа, почему я принужденъ думать, что или у васъ не было никого, кто бы вамъ могъ дать добрый совѣтъ, или ваши ро-

дителя своимъ баловствомъ сдѣлали васъ легкомысленнымъ; или они были слишкомъ неблагоразумны, оставляя васъ безъ наставленія; или они желали видѣть васъ лѣнивымъ, или вы сами пожелали остаться нерадивымъ. Развѣ ваши родители не знали, что дѣтскій возрастъ походить на воскъ, способный принимать какую угодно форму? Кто, подобно Милону, хочетъ поднимать быка—долженъ пріучиться носить его теленкомъ; кто хочетъ имѣть прямое дерево не долженъ гнуть его, когда оно еще вѣтка. Подобно тому какъ раскаленное желѣзо принимаетъ подъ ударами молота любую форму, которую оно, остывши, сохраняетъ навсегда, точно также и нѣжный умъ ребенка, если ему съизмала внушать любовь къ прилежанію, сохранить это качество и въ зрѣломъ возрастѣ». За тѣмъ, переходя собственно къ Эвфюзу, старикъ обрисовалъ ему самыми мрачными красками ту бездну нечестія и разврата, въ которую онъ неминуемо погрузится, если не измѣнитъ своего образа жизни. «Ахъ, Эвфюзъ,—сказалъ онъ—чѣмъ болѣе я люблюсь высокимъ пареніемъ твоихъ способностей, тѣмъ болѣе я страшусь твоего паденія, ибо нѣжный кристаллъ разбивается скорѣе, чѣмъ твердый мраморъ, зеленый букъ сгораетъ скорѣе, чѣмъ самый сухой дубъ, а изъ сладчайшаго вина выходитъ кислѣйшій уксусъ» и т. д. Рѣчь Эвбулуса, занимающая въ подлинникѣ нѣсколько страницъ, была выслушена Эвфюзомъ съ замѣчательнымъ терпѣніемъ. Не желая остаться въ долгу, онъ отвѣчаетъ на сравненіе сравненіями, на антитезы антитезами, обнаруживая при этомъ такую ученость, такое знакомство съ классическою мифологіей и средневѣковыми бестіаріями, что уничтоженный Эвбулусъ не знаетъ, что ему сказать въ отвѣтъ и разстается съ Эвфюсомъ съ глубокой печалью, какъ бы предчувствуя неминуемую гибель молодаго человѣка.

Оставшись въ Неаполѣ, Эвфюзъ продолжаетъ вести тотъ же разсѣянный и безпорядочный образъ жизни, противъ котораго его напрасно предостерегалъ опытный Эвбулусъ. Изъ товарищей своихъ по удовольствіямъ онъ сошелся съ веселымъ и остроумнымъ юношей, по имени Филавтомъ. Послѣдній ввелъ Эвфюза въ домъ Дона-Ферардо, одного изъ правителей города. Дочь Ферардо, прекрасная Люцилла, любила Филавта и онъ ей платилъ взаимностью. Случилось однажды, что донъ-Ферардо долженъ былъ уѣхать по своимъ дѣламъ въ Венецію; въ тотъ же день Люцилла, воспользовавшись отъѣздомъ отца, пригласила Филавта къ себѣ ужинать. Въ это время Эвфюзъ и Филавтъ были уже неразлучными друзьями, и Филавтъ пришелъ не одинъ, но въ сопровожденіи своего друга. Люцилла, вѣроятно рассчитывавшая провести вечеръ наединѣ съ Филавтомъ, приняла Эвфюза довольно холодно. Впрочемъ изъ вѣжливости она и его пригласила ужинать. По обычаю того времени, любившаго соединять га-

строномическія удовольствія съ умственными наслажденіями, послѣ ужина началась оживленная бесѣда о различныхъ вопросахъ изъ области «любви или науки» (love or learning), въ которой Эвоуэсъ имѣлъ случай выказать блестящія ораторскія способности, защищая своей тезисъ, что любовь скорѣе можетъ быть возбуждаема умственными качествами, чѣмъ физической красотой. За тѣмъ онъ перешелъ къ вопросу о томъ, кто постояннѣе въ любви, мужчина или женщина. Люцилла, желая выслушать отъ него похвалу женщинамъ, нарочно сказала, что по ея мнѣнію женщины весьма непостоянны въ своихъ привязанностяхъ. Эвоуэсъ началъ было краснорѣчивую защиту женской вѣрности, но среди блестящей рѣчи голосъ его вдругъ оборвался; онъ объявилъ дамамъ, что не можетъ болѣе говорить и въ смущеніи вышелъ изъ комнаты. Люцилла догадалась о причинахъ этого неожиданнаго смущенія; она очень хорошо видѣла, что во весь вечеръ Эвоуэсъ не сводилъ съ нея глазъ и внутренно созналась самой себѣ, что и она его любитъ. Если читатель думаетъ, что это сознаніе стоило ей тяжкихъ усилий надъ собой, что въ ея сердцѣ происходила борьба между прежнимъ чувствомъ къ Филавту и ея новой любовью къ Эвоуэсу, то онъ жестоко ошибется. Съ своей стороны и Эвоуэсъ, пришедши домой, тотчасъ же успокоилъ себя цѣлымъ рядомъ эвоуизмовъ. Остроуміе и ученость спасли его отъ угрызений совѣсти. Правда, онъ сознавалъ, что не хорошо поступилъ по отношенію къ другу, оказавшему ему много существенныхъ услугъ, но онъ утѣшился той фразой, что человѣкъ, ослѣпленный любовью, не различаетъ цвѣтовъ честности. Развѣ Гигесъ не также поступилъ къ Кандавлѣ? Развѣ Парисъ, гостившій у Менелая, не похитилъ у него жены? Когда онъ такимъ образомъ успокаивалъ себя примѣрами, заимствованными изъ Гомера и Геродота, въ комнату вошелъ Филавтъ и, видя Эвоуэса нѣсколько разстроеннымъ, спросилъ о причинѣ. Эвоуэсъ солгалъ, сказавши, что онъ влюбился въ одну изъ подругъ Люциллы—Ливію. Филавтъ обѣщалъ ему помогать въ этомъ дѣлѣ, и они снова отправились вдвоемъ къ Люциллѣ. Случилось, что дону-Ферардо, только что возвратившемуся изъ своей поѣздки, опять нужно было ѣхать по дѣламъ и даже взять съ собой Филавта. Такимъ образомъ Эвоуэсъ остался наединѣ съ Люциллою, и они еще болѣе имѣли случай узнать и полюбить другъ друга. Когда же по возвращеніи изъ путешествія отецъ началъ говорить Люциллѣ объ ея прежнемъ женихѣ, то послѣдняя прямо сказала ему, что любитъ Эвоуэса. Тутъ Филавтъ понялъ, что для него все потеряно и съ отчаяніемъ въ душѣ вышелъ изъ дому дона-Ферардо. Возвратившись къ себѣ, онъ написалъ письмо Эвоуэсу, исполненное самыхъ горькихъ упрековъ. Но послѣдній поступилъ съ этимъ письмомъ какъ

прежде съ совѣтами Эвбулуса. Въ отвѣтъ своемъ Филавту онъ говорилъ кучу эвфуизмовъ, привелъ въ примѣръ Юпитера, который изъ любви къ Алкменѣ принялъ образъ ея супруга Амелтріона, который изъ любви къ Ледѣ превратился въ лебедя, а изъ любви къ Іо—въ быка, утверждалъ, что въ любви позволены всѣ средства, такъ какъ она сама по себѣ не хочетъ признавать никакихъ законовъ и въ концѣ концовъ оправдалъ себя во всемъ. Но счастье Эвфуэса не было продолжительно. Не прошло и нѣсколькихъ недѣль, какъ легкомысленная красавица промѣнила его на другаго. Тогда Эвфуэсъ вспомнилъ совѣты мудраго Эвбулуса, предостерегавшаго его отъ сѣтей любви, рѣшилъ навсегда оставить Неаполь и въ уединеніи вознаградить потерянное для наукъ и мудрости время. Онъ примиряется съ Филавтомъ, который въ немъ увидѣлъ теперь не коварнаго друга, а товарища по несчастію и удаляется на родину, откуда пишетъ къ Филавту, Эвбулусу и другимъ друзьямъ нравоучительныя письма о тщетѣ любви, о воспитаніи юношества и т. д.

Во второй части (Euphues and his England), вышедшей годъ спустя, описывается путешествіе Эвфуэса и Филавта въ Англію. Все видѣнное ими приводитъ ихъ въ совершенный восторгъ. Вообще, вся эта часть есть восторженный панегирикъ Англіи и въ особенности англійскимъ женщинамъ, соединяющимъ въ себѣ, въ противоположность итальянкамъ, рѣдкую красоту съ скромностью и цѣломудріемъ. Въ Лондонѣ друзья принуждены были разстаться; Эвфуэсъ, вызванный письмами отъ родныхъ, уѣзжаетъ въ Аѳины и въ посланіи къ неаполитанскимъ дамамъ описываетъ все видѣнное имъ въ Англіи (Euphues' Glasse for Europe), а Филавъ остается въ Лондонѣ и женится на англичанкѣ Флавіи. Одинъ ежеминутно пьетъ *новыя* наслажденія, которыя ему доставляетъ супружеская жизнь; другой, поселившись на уединенной горѣ Симексфедръ, вспоминаетъ свои *прошлыя* злоключенія.

Мы полагаемъ, что приведенныхъ нами отрывковъ достаточно для составленія себѣ понятія объ языкѣ Лилли и его манерѣ изложенія. Это мозаическій преднамѣренный подборъ изысканныхъ выраженій, нравоучительныхъ сентенцій, антитезъ, аллегорій, сравненій, въ которыхъ видно желаніе щегольнуть знаніемъ классической миеологіи, естественной исторіи и т. д. Лилли нисколько не заботился о правдѣ выраженія, о томъ чтобы рѣчи дѣйствующихъ лицъ соответствовали ихъ душевному состоянію; всѣ старанія его направлены къ тому, чтобы изумить читателя неожиданно-ловкимъ оборотомъ фразы или рядомъ затѣйливыхъ сравненій, или эффектно подобранными антитезами. Филавъ пишетъ отчаянное письмо къ Эвфуэсу, похитившему у него сердце его невѣсты, но взволнованное состояніе, въ которомъ

онъ находится, не мѣшаетъ ему изощрять свой умъ, сравнивая своего коварнаго друга съ мускусомъ, кедромъ, свѣтящимся червякомъ и проч. Изъ посвященія первой части Эвоуэса Лорду Верру (The Epistle Dedicatorie) видно, что въ началѣ своего литературнаго поприща Лилли самъ сознавалъ неестественность изысканнаго жаргона, ставшаго въ послѣдствіи его второй природой, а его боязнь неудовлетворить избалованному вкусу людей, предпочитавшихъ искусственные выраженія естественному складу рѣчи или, какъ онъ картинно выражается, любившихъ просѣвать самую лучшую муку, показываютъ, что онъ, можетъ быть, скрѣпя сердце подчинился господствовавшему тогда ложному вкусу. «It is a world to see—говорить онъ—how Englishmen desire to hear *finer speech, than their language will allow, to eat finer bread than is made of wheat, or wear finer cloth than is made of wool; but I let pass their fineness, which can no way excuse my folly*». (Euphues, ed. by Arber. London 1868. p. 204). Ср. письмо Елисаветы къ сестрѣ своей Маріи, могущее служить образчикомъ тогдашняго эпистолярнаго стиля. Оно приведено у Disraeli, *Curiosities of Literature*. London 1867. p. 172 и въ особенности ея письмо къ Эдуарду VI, изобилующее такими эвоуизмами, отъ которыхъ не отказался бы самъ Лилли. Оно напечатано у Aikin, *Memoirs of the Court of Queen Elirabeth*, London 1869. p. 61—62. Маршъ въ своихъ *Лекціяхъ объ исторіи Англійскаго языка* относитъ возникновеніе эвоуистическаго стиля къ началу XVI ст. и находитъ его зародышъ въ тяжеломъ и изысканномъ языкѣ Скельтона. (*The Origin and History of the English Language*, London 1862. p. 539).

¹⁶⁵⁾ Письма эти не помѣчены годомъ, но если мы примемъ въ расчетъ что Лилли поступилъ на придворную службу вскорѣ послѣ изданія Эвоуэса, т. е. въ 1580, то первое его письмо къ Елисаветѣ нужно будетъ отнести къ 1590, а второе, гдѣ онъ вспоминаетъ о своей тринадцатилѣтней службѣ, къ 1593, что весьма вѣроятно, ибо вскорѣ послѣ 1593 г. Лилли навсегда распростился съ дворомъ.

¹⁶⁶⁾ *The Dramatic Works of John Lilly ed. by Fairholt*. London 1858. vol. I. p. 151. *Campaspe. The Epilogue at the Court*.

¹⁶⁷⁾ Въ средніе вѣка существовало повѣрье, что Іуда повѣсился на бузинѣ (elder tree); оттого это дерево считалось символомъ несчастія и печали. (Nares, *Glossary, illustr. Shakspeare and his Contemp.* L. 1867. Sub voce).

¹⁶⁸⁾ Такимъ напр. чувствомъ дышетъ прекрасное стихотвореніе Томаса Годсона, современника Лилли, начинающееся словами:

O You, whose noble hearts cannot accord
To be the Slaves of an infamous lord и т. д.

Оно помѣщено въ известномъ старинномъ сборникѣ стихотвореній England's Parnassus, London 1600 и въ недавнее время перепечатано Коллеромъ въ его *Seven Poetical Miscellanies*.

¹⁶⁹⁾ Рядъ пастушескихъ драмъ открываетъ Анжело Полициано своимъ *Орфеемъ* (1472 г.). За нимъ слѣдовали — Никколо да Корреджио. (*Fabula di Cefalo* 1486 г.) Луиджи Танзило (*I due Pellegrini* 1529 г.), известный новеллистъ Джиральди Чинтио (*Egle* 1545 г.), Агостино Беккари (*Il sacrificio* 1554 г.), Торквато Тассо (*Aminta* 1513 г.) и др. Какой популярностью пользовался этотъ родъ поэзіи въ Италіи видно изъ того, что пастушескій романъ Саннацаро «Аркадія» (1502 г.) выдержалъ въ XVI в. около шестидесяти изданій. О пастушеской драмѣ (*Favola pastorale*) въ Италіи см. Klein, *Geschichte des Dramas, V Band, s. 1—234*. Въ 1577—78 г. труппа итальянскихъ актеровъ подъ управленіемъ Друзіано давала представленія въ Лондонѣ и Виндзорѣ, (Collier, *History etc.* vol I. p. 235 и vol. III. p. 399), и весьма вѣроятно, что нѣкоторые изъ названныхъ нами пастушескихъ драмъ Лилли имѣли случай видѣть на придворной сценѣ. — Госсонъ (*Plays confuted, London 1582. First Action*), нападая на нѣкоторые безнравственные книги, переведенныя съ итальянскаго, упоминаетъ также о комедіяхъ, написанныхъ въ подражаніе итальянскихъ образцамъ (*cut by the same paterne*).

¹⁷⁰⁾ *The Dramatic Works of John Lilly, ed. by Fairholt, vol. II. p. 178—179.*

¹⁷¹⁾ Подъ этимъ именемъ ее воспѣвалъ Спенсеръ въ своей поэмѣ *Colin Clouts come home again*, а позднѣе Бэнъ-Джонсонъ называлъ одну изъ своихъ комедій, гдѣ осмѣивалъ дворъ Елисаветы, *Cynthia's Revels*. (1600 г.).

¹⁷²⁾ Мезьеръ (*Prédécesseurs et Contemporains de Shakspeare, Deuxième Edition* p. 75—76) вѣрно понялъ общій смыслъ комедіи Лилли, но только онъ напрасно утверждаетъ, что перомъ ея автора руководило желаніе выместить на Елисаветѣ всѣ неудачи, испытанныя имъ при дворѣ. Не говоря уже о томъ, что подобное желаніе кажется намъ неестественнымъ въ человѣкѣ, жившемъ крупницами, падавшими съ придворной трапезы, самое время сочиненія пьесы противорѣчитъ заключеніямъ Мезьера, ибо въ прологѣ авторъ называетъ *Женщину на Лунѣ* своимъ первымъ произведеніемъ, первымъ сномъ, видѣннымъ имъ въ священной обители Феба (*The first dream he had in Phoebus holy bowre*); стало быть она была написана вскорѣ по поступленіи Лилли ко двору, когда онъ еще жилъ сладкой надеждой на получение важной придворной должности и не могъ даже предвидѣть неудачъ, обрушившихся на него впоследствии.

¹⁷³⁾ Endimion, the Man in the Moone. The Prologue.

¹⁷⁴⁾ Кроме *The Woman in the Moone* Лилли написал еще несколько пасторалей: 1) *Sapho and Phao*. 1584 г., 2) *Endimion, the Man in the Moone* 1591 г., 3) *Gollathea* 1592 г., 4) *Midas* 1592 г. и 5) *Love's Metamorphosis* 1691 г. Сквозь фантастическую оболочку их содержания видно въ авторѣ явное желаніе загладить свою первую вину и возвеличить Елисавету какъ женщину и государыню. — Галпинъ, сколько извѣстно, первый (См. его *Oberon's Vision in the Midsummer-nights Dream, illustrated by a comparison with Lilly's Endymion*. London 1843. Shakspeare Society) сдѣлалъ удачную попытку разорвать покровъ аллегоріи и разгадать, какія живыя лица скрываются за этими Купидонами, Цинтіями, Діанами, Эндиміонами и т. д. Изъ его изслѣдованій оказывается, что *Эндиміонъ* есть аллегорическое изображеніе любви Лейстера къ Елисаветѣ, а *Мидасъ* — сатира на Филиппа II и его непобѣдимую армаду. — Окончательно порвавши связи со дворомъ, Лилли перешелъ на народную сцену и написал комедію *Mother Bombie* (1594). Современники приходили въ восторгъ отъ этой пьесы; въ сущности же она довольно плохой фарсъ, написанный подъ вліяніемъ комедій Плавта. — Лучшія сцены тѣ, гдѣ слуги, постоянно обманывающіе своихъ господъ, состязаются между собой въ остроуміи; впрочемъ комизмъ этихъ сценъ чисто внѣшній, основанный на игрѣ словъ, притворномъ непониманіи другъ друга и т. п.

¹⁷⁵⁾ Эти слова составляютъ только парафразъ прекрасныхъ словъ Плинія, которыми онъ заключаетъ свое описаніе великодушнаго поступка Александра: *Magnus animo, major imperio suo; nec minor hoc facto, quam victoria aliqua*.

¹⁷⁶⁾ Желая посмѣяться надъ простотой Аѳинянь, Діогенъ распустилъ слухъ, что онъ намѣревается улетѣть изъ Аѳинъ на крыльяхъ Дедала. Въ назначенный часъ на площади собралась толпа народа, и Діогенъ воспользовался этимъ случаемъ, чтобъ высказать своимъ соотечественникамъ много горькихъ истинъ. Рѣчь Діогена дышетъ такимъ глубокимъ негодованіемъ, что ее никакъ нельзя заподозрить въ неискренности. «О гнусные Аѳиняне, заражающіе воздухъ своимъ дыханіемъ! Вы пришли сюда посмотрѣть какъ высоко подымется Діогенъ на воздухъ, а Діогенъ пришелъ посмотрѣть, какъ вы низко упали. — Вы зовете меня собакой; да, дѣйствительно, я готовъ, подобно собакѣ, глотать ваши кости. Вы считаете меня ненавистникомъ людей, но я ненавижу только ваши распущенные нравы. Вы только и дѣлаете, что спите днемъ и обжираетесь ночью. Вы льстите царямъ и называете ихъ земными богами, но самихъ себя не щадите, не скрываете своихъ дурныхъ поступковъ и тѣмъ самымъ сознаетесь, что всѣ вы — дьяволы. Всякое беззаконіе дозволено въ Аѳинахъ.

Или вы въ самомъ дѣлѣ думаете, что нѣтъ боговъ, или я принужденъ буду перестать считать васъ людьми и т. д.

¹⁷⁷⁾ *The Dramatic Works of John Lilly, ed. by Fairholt, vol. I. Sapho and Phao, Act. II, sc. III.* Сл. съ этимъ разговоръ Молюса съ Критикусомъ (Act I, sc. III).

¹⁷⁸⁾ Описание коня (въ *Mother Bombie*) заимствовано у Берни, а картина весны (въ *Галатея*) есть близкое подражаніе одному мѣсту въ *Освобожденномъ Иерусалимѣ* (Ger. Liber. XVI. 12) Торквато Тассо. (Collier, *History etc.* vol. III. p. 185 и 187). Ср. также анти-тезы въ рѣчахъ пастуховъ (*The Woman in the Moone. Act. II. sc. I*) съ нѣкоторыми мѣстами изъ сонетовъ Петрарки.

Sweet hony words, but sawst with bitter gawle
They drawe me on, and yet they put me back.
They hold me up and yet they let me fall.
They give me life aud yet they let me dye.

Сонеты 126 и 90 представляютъ рядъ подобныхъ антирезъ, очевидно послужившихъ образцами для Лилли.

Amor mi sprona in un tempo ed affrena,
Assecura e spaventa, arde et agghiaccia,
Gradisce e sdegna, a se mi chiama e scaccia,
Or mi tene in speranza ed or in pena. (Son. 126. изд. Lemonnier)

или:

Pace non trovo e non ho da far guerra;
E temo, e spero, ed ardo, e son un ghiaccio,
E volo sopra'l cielo, e giaccio in terra
E nulla stringo, e tutto'l mondo abbraccio.

(ibid. Son. 90. См. Pétrarque. *Étude d'après de nouveaux documents* par Mézières. Paris 1868. p. 46).

¹⁷⁹⁾ Другъ Эвфюса, Филавъ, влюбленный въ англичанку Камиллу считаетъ себя недостойнымъ ея потому, что онъ итальянецъ. «Thou art an *Italian*» (говоритъ онъ самъ себѣ), poore Philautus, as much misliked for the vice of thy countrey, as she mervailed at for the vertue of hers und with no lesse shame dost thou heare, then know with grieve. How if any English-Man be infected with any mysdemeanour, they say wit one mouth hee is *Italianated*: so odious is that nation to this, that the very man is no lesse hated for his name, then the countrey for the manners. O Italy, I must love thee, because I was borne in thee, but if the infection of the ayre be such, as whosoever breede in thee, is poisoned by thee, than had I rather be a bastard to the Turke Ottomo, then heire to the Emperour Nero. (Euphues ed. by Arber, p. 714). См. также сравненіе

итальянскихъ женщинъ съ англійскими (ibid. p. 318), могущее служить образчикомъ беззащитнаго кваснаго патріотизма Лилли.

¹⁸⁰⁾ Въ 1588 г. когда Англія торжествовала свою побѣду надъ непобѣдимой арматой, она вдругъ была взволнована появленіемъ множества пуританскихъ памфлетовъ, направленныхъ противъ установленной церкви и ея епископовъ и подписанныхъ именемъ какого-то Мартина Марпрелата. До сихъ поръ не рѣшено, кто были авторы этихъ памфлетовъ, но несомнѣнно, что Мартинъ была личность собирательная общій псевдонимъ для всѣхъ недовольныхъ. Дизразли (Miscellanies of Literature, London 1856. p. 305) думаетъ, что въ сочиненіи ихъ принимали участіе пуританскіе священники Джонъ Пенри, вѣсплѣдствіи казненный, Джонъ Юдолъ, Джонъ Фильдъ и Іовъ Трокмортонъ. — Какъ бы то ни было, но таинственная личность Мартина Марпрелата то и дѣло бродила по Англіи съ своимъ передвижнымъ станкомъ и сбивала съ толку преслѣдователей. Всѣ усилія поймать ее оказались тщетны. Мартинъ Марпрелатъ видимо издѣвался надъ бдительностью властей и съ каждымъ днемъ становился все дерзче и неуловимѣе. Иногда онъ на нѣсколько мѣсяцевъ замолкалъ и, давъ обществу успокоиться, неожиданно появлялся на противоположномъ концѣ Англіи, освѣдомляясь объ отцѣ и называя себя Мартиномъ Junior'омъ, послѣднимъ изъ пятидесяти сыновей стараго Мартина. Благодаря тому, что общественное мнѣніе было сильно раздражено жестокими преслѣдованіями пуританъ, памфлеты Мартина Марпрелата быстро распространялись между всѣми классами общества. Рассказываютъ, что когда былъ издавъ указъ, запрещающій читать ихъ подѣ страхомъ наказанія, Эссексъ сказалъ Елисаветѣ, что въ такомъ случаѣ онъ первый заслуживаетъ наказанія; при этомъ онъ вынулъ изъ своего кармана и подалъ королевѣ одинъ изъ послѣднихъ памфлетовъ Мартина. Истощивъ угрозы и репрессивныя мѣры, епископы рѣшили воевать съ Мартиномъ его собственнымъ литературнымъ оружіемъ. Сторону епископовъ приняли Лилли, Т. Нашъ и другіе драматическіе писатели, искавшіе случая отмстить пуританамъ за ихъ нападки на театральныя представленія. Памфлетъ Лилли, вышедшій въ 1589 г. подѣ курьезнымъ заглавіемъ *Pap with a hatchet* (Каша на концѣ сѣкиры) своимъ браннымъ тономъ превзошелъ даже листки Мартина Марпрелата. Въ настоящее время онъ сдѣлался такою рѣдкостью, что издатели Puritan Discipline Tracts сочли нужнымъ вновь перепечатать его. (London 1848. in 8).

¹⁸¹⁾ *Исторія индуктивныхъ наукъ Уэвелла*, русскій переводъ. Спб. 1867. Т. I. стр. 376.

¹⁸²⁾ Lecky, *Geschichte der Aufklärung in Europa*, Deutsch von Jolowicz. 1 Band. s. 212 и 216,

¹⁸³⁾ Aikin, *Memoirs of the Court of Elizabeth*. London 1869. p. 284. Слѣдующій фактъ показываетъ, что государственные люди того времени не меньше вѣрили въ астрологию, чѣмъ въ алхимию. Когда въ юнѣ 1572 г. начались переговоры насчетъ предполагаемаго брака Елисаветы съ младшимъ сыномъ Екатерины Медичи, герцогомъ алансонскимъ, въ числѣ немногихъ лицъ, вѣрившихъ въ осуществимость этого союза былъ также и Борлей. Впослѣдствіи объяснилось, что эту увѣренность Борлей почерпнулъ изъ гороскопа Елисаветы, составленнаго по его порученію какимъ-то астрологомъ и найденнаго въ его бумагахъ. Тамъ между прочимъ было сказано, что Елисавета выйдетъ замужъ уже въ зрѣлыхъ лѣтахъ и притомъ за иностраннаго принца, гораздо моложе ее годами. (Aikin, *Memoirs of the Court of Elizabeth*. L. 1869. p. 277).

¹⁸⁴⁾ Thornbury, *Shakspeare's England, or Sketches of our social History in the reign of Elizabeth*, London 1856, vol. II p. 99. Впрочемъ кажется, что самъ Ди былъ не столько сознательнымъ шарлатаномъ, сколько легковѣрнымъ энтузіастомъ, и находился подъ вліяніемъ своего плутоватаго товарища, Келли. (Ibid. p. 100 et sequ).

¹⁸⁵⁾ *Euphues by Lilly, ed. by Arber*. L. 1868. p. 344—346.

¹⁸⁶⁾ Froude, *History of England from the fall of Wolsey to the death of Elizabeth*. Brockhaus Edition, vol. VI. p. 331.

¹⁸⁷⁾ Отсылаемъ читателя къ превосходному этюду Маколея о Борлей, гдѣ проведена параллель между монархической властью Елисаветы и Людовика XIV. (*Критическіе и Историческіе Этюды*. Русскій переводъ. Спб. 1861. Т. II. стр. 94—96). Намъ кажется, впрочемъ, что знаменитый историкъ нѣсколько преувеличиваетъ значеніе постоянныхъ армій, считая ихъ отсутствіе главнымъ оплотомъ англійской свободы. Мы думаемъ, что истинный оплотъ англійской свободы въ борьбѣ съ возрастающимъ могуществомъ короны должно искать не въ отсутствіи постоянныхъ армій, даже не въ парламентаризмѣ, а въ богатомъ развитіи областного мѣстнаго самоуправления, которое, окрѣпнувъ во время своей многовѣковой жизни, постоянно парализировало всѣ покушенія деспотизма и ограничивало кругъ его дѣятельности только узкой придворной сферой, (см. объ этомъ статью Нордена—*Zur Literatur und Geschichte des englischen Selfgovernment*—помѣщенную въ XII томѣ *Historische Zeitschrift* Зибеля).

¹⁸⁸⁾ Впрочемъ идеи Виклефа не погибли. Не смотря на страшныя гоненія, воздвигнутыя на его послѣдователей, его переводъ библіи бережно хранился въ отдаленныхъ уголкахъ Англіи, а остатки гонимыхъ повсюду Доллардовъ образовали въ началѣ XVI в. въ самомъ Лондонѣ, такъ называемую, *Общину Христіанъ* (*Association of Chris-*

tian Brothers), которая вскоре сдѣлалась передовымъ постомъ англійской реформаціи. (Froude, *History of England*, vol II. p. 17—24.

¹⁸⁹⁾ Мы позволяемъ себѣ привести изъ нашихъ личныхъ воспоминаній фактъ, доказывающій, что и теперь, по прошествіи болѣе чѣмъ 300 лѣтъ послѣ описываемыхъ нами событій, различіе между протестантизмомъ и католицизмомъ, не вполне выяснилось для народа. Осенью 1868 г., въ самый разгаръ избирательной борьбы, намъ случилось присутствовать на митингѣ, собранномъ съ цѣлью содѣйствовать избранію Джона Стюарта Милля и капитана Гровенора—двухъ либеральныхъ кандидатовъ за уэстминстерскій участокъ—въ члены палаты общинъ. Митингъ происходилъ въ тускло-освѣщенной залѣ какого-то танц-класса (Dancing Academy, Dean Str. Soho. Sq.), биткомъ набитой представителями рабочаго сословія и мелкой буржуазіи. На платформѣ, по обѣимъ сторонамъ предсѣдательскаго кресла, занятого докторомъ Праттомъ, размѣстились ораторы, которыми на этотъ разъ были: Д. С. Милль, капитанъ Гровеноръ, проф. Фоссетъ и др. Послѣ рѣчи Милля, изложившаго свой взглядъ на ирландскій церковный вопросъ, одинъ изъ присутствующихъ съ наивною серьезностью спросилъ оратора: какая разница между протестантизмомъ и католицизмомъ? Знаменитый мыслитель, очевидно, былъ смущенъ элементарностью вопроса; онъ нѣсколько мгновений находился въ недоумѣніи, наконецъ всталъ, чтобъ отвѣчать, но былъ предупрежденъ Гровеноромъ, который въ двухъ словахъ объяснилъ, что протестантизмъ есть свобода (freedom), а католицизмъ—угнетеніе (oppression).—Публика осталась довольна этимъ простымъ, краткимъ, но вполне исчерпывающимъ сущность дѣла отвѣтомъ, и громко рукоплескала оратору.

¹⁹⁰⁾ Froude, *History of England*, vol. VI. p. 325. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что эти казни сильно уронили авторитетъ католицизма въ глазахъ народа, а слѣдовательно содѣйствовали косвеннымъ образомъ будущимъ успѣхамъ протестантизма. См. объ этомъ свидѣтельства современниковъ у Галлама, *The Constitutional History of England. Eleventh edition.* London. 1866. vol. I. p. 116. note.

¹⁹¹⁾ Froude, *History of England*, vol. VI. p. 329—330.

¹⁹²⁾ Мы знаемъ только одинъ случай, когда Елисавета сама настаивала на неуклонномъ исполненіи Act'a of Uniformity, хотя впрочемъ на этотъ разъ она имѣла въ виду не католиковъ, но протестантскихъ нонконформистовъ. (Froude, *History of England*, Longman's Edition, vol. VII. p. 253.

¹⁹³⁾ Бокль, *Отрывки изъ царствованія королевы Елисаветы*, русскій переводъ. Спб. 1868. стр. 26. Во второй главѣ этого сочиненія, которое къ сожалѣнію осталось не совсѣмъ обработаннымъ, приведено

множество фактовъ, по которымъ можно составить себѣ понятіе о просвѣщенномъ взглядѣ Елисаветы на вопросъ вѣры и совѣсти. Въ 1569 г. Елисавета говорила французскому посланнику Ламоту, que quoique on tint en leur religion pour une grande abomination d'aller à la messe, qu' elle aymeroit mieulx en avoir ouy mille que d'avoir esté cause de la moindre mechanceté d'un million qui s'estaient com-mises par ces troubles. (Dépêches de la Mothe au Roy см. Froude, *History of England*, vol. IX, p. 156). Стоить сравнить эти слова съ тѣмъ, что говорить о католической обѣднѣ Ноксъ, чтобы убѣдиться насколько Елисавета стояла выше своего вѣка. (M'Crie's, *Life of Knox*, vol. II. p. 24).

¹⁹¹⁾ Галламъ, сочиненіе котораго объ англійской конституціи Ма-колей называетъ самымъ безпристрастнымъ трактатомъ, когда либо написанномъ объ этомъ предметѣ, свидѣтельствуегъ, что католиче-скимъ священникамъ, потерявшимъ свои приходы вслѣдствіе отказа дать установленную присягу (the oath of supremacy) были назначены пожизненные пенсіи и называетъ эту мѣру для того времени крайне либеральной. (*Constitutional History of England*, vol I, p. 111, note f.) Смѣемъ думать, что она сдѣлала бы честь и нашему, болѣе про-свѣщенному, вѣку. Не дальше какъ въ 1869 г. по поводу возникшихъ пререканій между австрійскимъ правительствомъ и папской куріей относительно формулы присяги на вѣрность австрійской конституціи, Папа разрѣшилъ католикамъ принести требуемую отъ нихъ присягу, но съ прибавленіемъ словъ: «безъ нанесенія ущерба законамъ бже-ственнымъ и церковнымъ».—Признавая подобное прибавленіе неспро-шеннымъ вмѣшательствомъ во внутреннія дѣла страны, правитель-ство не замедлило объявить, что оно не принимаетъ никакихъ ого-ворокъ и прибавленій къ формулѣ присяги, предписанной закономъ, что присяга въ вѣрности, обусловленная какими либо оговорками, будетъ считаться за прямой отказъ, и вслѣдствіе этого всякій, не принесшій законной присяги, лишается права занимать какія бы то ни было общественныя должности.

¹⁹⁵⁾ Hallam, *Constitutional History of England*, vol. I, p. 111.

¹⁹⁶⁾ Froude, *History of England*, Longman's edition, vol. IX. p. 232.

¹⁹⁷⁾ Maurenbrecher, *England in Reformationszeitalter*, Düsseldorf 1866. s. 135, примѣч. 7.

¹⁹⁸⁾ Собственно говоря, преслѣдованіе протестантскихъ нонконфор-мистовъ началось нѣсколько раньше. (Hallam, *Constit. Hist. of Eng-land*. vol. I. p. 180 — 182), но до 1571 г. правительство видѣло въ нихъ только религіозную секту, а съ этого времени кромѣ того еще вредную политическую партію.

¹⁹⁹⁾ *Letters of Elisabeth and James VI*, ed. by John Bruce. Lon-

don. 1849. (Camden Society). Мы обязаны этой цитатой Боклю. (*Исторія цивилизаціи въ Англии*, переводъ Буйницкаго и Ненарокова. Спб. 1864. Томъ II, глава II, стр. 305, пр. 170).

²⁰⁰⁾ Въ знаменитомъ пуританскомъ трактатѣ *Admonition to the Parliament* (1572) говорится, что civil magistrates must govern the church according to the rules of God, prescribed in his word; and that, as they are nurses, so they be servants unto church; and as they rule in the church, so they must remember to submit themselves unto the church, to submit their sceptres, to throw down their crowns before the church etc (Hallam, *Constit. History of England*, vol. I. p. 187.) Долгое время этотъ трактатъ приписывался вождю пуританъ, Картрайту, но въ недавнее время дознано, что авторами его были священники *Филдъ* и *Уилькоксъ*. (Marsden, *History of the Early Puritans*. Third Edition. L. 1860. p. 82—83).

²⁰¹⁾ Froude, *History of England*, vol. IX, p. 155.

²⁰²⁾ Въ письмѣ своемъ къ Генриху IV, приведенномъ въ книгѣ Dargaud (*Histoire d'Elizabeth d'Angleterre*, p. 331) Елисавета писала слѣдующее: Notre souveraineté descend directement de Dieu. Ceux de notre qualité doivent châtier sans remission tout attentat contre nous, puisque c'est un attentat contre Dieu même, par qui nous sommes.

²⁰³⁾ Замѣчательно, что Сесиль, которому принадлежитъ редакция этого любопытнаго документа, при всей своей преданности Елисаветѣ, не только не смягчилъ тѣ мѣста, гдѣ говорится о нарушенныхъ правахъ парламента, но даже усилилъ ихъ. (Froude, *History of England*, vol. VII. p. 464—466).

²⁰⁴⁾ Hallam, (*Constitutional History of England*, vol. I. p. 253).

²⁰⁵⁾ «for the violent and wicked words yesterday pronounced by him touching the Queen's Majesty». (Marsden, *History of the Early Puritans*, Third Edition, London. 1860. p. 194).

²⁰⁶⁾ Изъ допроса Уэнтворта, помѣщеннаго въ приложеніи къ *Исторіи Карла I*, соч. Гизд. Рус. перев. Спб. 1859. Часть I стр. 320—321.

²⁰⁷⁾ Письмо Мориса къ Борлею напечатано вполнѣ въ *Memoirs of the Court of Elizabeth by Lucy Aikin*. Sixth Edition. London. 1869. p. 439—440. За нѣсколько дней до заявленій Мориса неукротимый Петръ Уэнтвортъ сообщилъ хранителю государственной печати, что онъ уже приготовилъ билль о престолонаслѣдіи, за что Елисавета велѣла посадить его въ тюрьму. (Hallam, *Constit. Hist of England*, vol. I. p. 266).

²⁰⁸⁾ *Исторія Англии*, т. I, стр. 64. Спб. 1861.

²⁰⁹⁾ Въ 1570 г. во время великаго сѣвернаго возстанія Елисавета издала манифестъ, въ которомъ съ полной откровенностью изложила принципы своего управленія страной. По ея словамъ, она желала

*

повелѣвать не принужденіемъ, но любовью, желала, чтобъ народъ ей повиновался не вслѣдствіе насилія, но добровольно. Она никогда не жаждала ни жизни, ни крови, ни имущества своихъ подданныхъ. Въ ея царствованіе Англія не знала междоусобныхъ войнъ, опустошавшихъ сосѣднія государства, не знали также раззорительныхъ налоговъ и вымогательствъ со стороны правительства. Правда, королева издерживала большія суммы для предупрежденія иностранной высадки въ предѣлы Англіи, но даже въ этомъ случаѣ она была экономнѣе самого парламента и т. д. Въ заключеніе она просила своихъ подданныхъ по совѣсти сравнить спокойствіе, безопасность, довольство, которымъ они пользовались, съ постоянными грабежами, убійствами, кровопролитіемъ и всякаго рода вымогательствами, весьма обыкновенными во Франціи и Нидерландахъ (Froude, *History of England*, vol. IX, p. 223—223). Не смотря на свои деспотическія наклонности, Елисавета умѣла пріобрѣсть любовь своихъ подданныхъ, и не разъ повторяла, что тайна ея добрыхъ отношеній въ народу коренится въ глубокой увѣренности народа въ любви ея къ нему. Однажды Елисавета спросила Лэди Геррингтонъ, какимъ образомъ она умѣла сохранить любовь своего мужа къ себѣ. Та отвѣчала: послушаніемъ и любовью. — «Go to, go to, mistress—сказала на это королева—you are wisely bent I find. After such sort do I keep the goodwill of all my husbands, my good people; for if they did not rest assured of some special love towards them, they would not readily yield me such good obedience» (Thornbury, *Shakspeare's England*, vol. II, p. 307). Это безграничное довѣріе народа къ правительству Елисаветы удивляло иностранцевъ, посѣщавшихъ Англію въ эту эпоху. Французскій посланникъ du Vairъ приписываетъ самое безсиліе парламента тому довѣрію, которое народъ питалъ къ особѣ любимой королевы (Prevost Paradol, *Elizabeth et Henri IV*, Paris, 1863, p. 114).

²¹⁰⁾ Prevost-Paradol, *Elizabeth et Henri IV*, p. 90. Впрочемъ этотъ варварскій законъ существовалъ гораздо ранѣе, потому что о немъ упоминаетъ французъ Perlin, бывшій въ Англію еще въ царствованіе Маріи (Description des Royaylmes d'Angleterre et d'Ecosse. Paris, 1558, p. 18).

²¹¹⁾ Prevost-Paradol, *ibid.* p. 94. Ср. также XLVII главу VIII тома Исторіи Англіи Фрауда.

²¹²⁾ См. Тэнъ, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1863. Tome I, Livre II, Chapitre I, Дрэкъ, *Shakspeare and his Times*, Baudry's Edition p. 106 et sequ.; Вонъшозъ, *Histoire d'Angleterre*, Tome II, p. 529 et sequ.; Торнбери, *Shakspeare's England*, vol. 1, chap. II, V—VII и др.

²¹³⁾ «In that time (разсказываетъ Стру) he was held the greatest

gallant that had the deepest ruff and longest rapier; the offence to the eye of the one and hurt unto the life of the subject that came by the other — this caused her Majestie to make proclamation against them both and to place selected grave citizens at every gate, to cut the ruffes and break the rapiers points of all passengers, that exceeded a yeard in length of their rapiers and a nayle of a yeard in depth of their ruffes» (Disraeli, *Curiosities of Literature. A New Edition.* London, 1867, p. 83. Ср. Thornbury, *Shakspeare's England*, vol. I, p. 255 — 56). Томасъ Деккеръ, драматургъ, современный Шекспиру, остроумно издѣвается надъ безвкусною роскошью тогдашнихъ костюмовъ. Сравнивая туалетъ прародителей съ костюмомъ лондонскаго денди, авторъ замѣчаетъ: «there was then neither the Spanish slop, nor the skipper's galligaskin, the Switzer's blistered codpicce, nor the Danish sleeve, sagging down like a welsh wallet; the Italian close strosser, nor the French standing collar; your treble-quadruple daedalian ruffs, nor your stiff necked rabatos». (*The Gull's Hornbook. London. 1609. The First Chapter*).

²¹⁴⁾ Edwards, *The Life of sir Walter Raleigh*. London, 1867, vol. I, p. 52.

²¹⁵⁾ Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Tome I, p. 259.

²¹⁶⁾ *Lectures on the Dramatic Literature of the age of Elizabeth*. Third edition. London, 1840, p. 2.

²¹⁷⁾ Эдвардсъ, Спенсеръ, Поттенгэмъ и др. были ея пенсіонерами. Есть извѣстіе, сообщаемое впрочемъ писателемъ XVII в. что Елисавета назначила 500 фунтовъ пособія обидѣвшему Спенсеру, но Борлей, найдя эту сумму громадной, уменьшилъ ее до ста фунтовъ, сказавъ при этомъ королевѣ: «What all this for a song!» (Philips, *Theatrum Poetarum, or a compleat collection of the Poets*. London, 1674, p. 35)

²¹⁸⁾ Warton, *History of English Poetry*, vol. III, p. 396.

²¹⁹⁾ Впрочемъ съ Аріономъ случилась забавная исторія, которая очень насмѣшила королеву: Джентаймэнъ, игравшій его роль, пробывши въ ожиданіи королевы цѣлый день на водѣ, почувствовалъ себя охрипшимъ. Не зная какъ выпутаться изъ бѣды и боясь гнѣва Лейстера, онъ придумалъ слѣдующую штуку: подплывши на довольно близкое разстояніе къ королевѣ, онъ вдругъ сорвалъ съ себя свой миеологическій костюмъ и сталъ клясться, что онъ не Аріонъ, а честный Геррингтонъ Гольдингэмъ. Этотъ случай разсказанъ въ рукописномъ сборникѣ *Jest and Stories*, собранныхъ какимъ-то Николаемъ Л'Эстанжемъ (by Nikolas L'Estonge), умершимъ въ 1669 г. (Рукон. Брит. Музея, Harl. Mss. № 6395, подъ № 221).

²²⁰⁾ Aikin, *Memoirs of the Court of Elizabeth*, p. 286. Подробное

описание кенильвортских празднеств можно найти в книгѣ Торнбэри, *Shakspeare's England*, vol. II, p. 321—330.

²²¹⁾ Aikin, *Memoirs of the Court of Elizabeth*, p. 309—311.

²²²⁾ См. описание посвященія Елисаветой Оксфорда и Кембриджа въ 1564 г. у Торнбэри, *Shakspeare's England*, vol. II, p. 331—350.

²²³⁾ Morley, *Clement Marot and other studies*, London, 1871, vol. II, p. 233—34.

²²⁴⁾ Froude, *History of England*, Brockhaus Edit. vol. I, p. 42—43.

Въ 1465 г. мы встрѣчаемъ уже упоминаніе о труппѣ актеровъ, принадлежавшихъ герцогу Норфольку и дававшихъ представленія по случаю бракосочетанія одного изъ его родственниковъ. Первый изъ королей, имѣвшихъ на своемъ содержаніи труппу актеровъ, былъ Ричардъ III (1483—1485). При дворѣ его преемника, Генриха VII, было уже двѣ труппы *Actors of Enterludes*, которые получали жалованье отъ короля. Въ это время вошло въ обычай у знатныхъ вельможъ имѣть въ своемъ распоряженіи труппу актеровъ. Придворные Генриха VII, герцоги Норфолькъ и Бокингэмъ, графы Арондель, Оксфордъ и др. каждый имѣли свои труппы, дававшія представленія въ ихъ резиденціяхъ. Генрихъ VIII присоединилъ къ двумъ труппамъ, содержимымъ его отцомъ, его третью труппу и значительно увеличилъ сумму, отпускаемую актерамъ за каждое представленіе при дворѣ.

²²⁵⁾ Что указъ 1572 г. направленъ не противъ актеровъ вообще, но исключительно противъ странствующихъ скомороховъ — это впервые разъяснено Чарльзомъ Найтомъ (*The Stratford Shakspeare*, vol. I, p. 89), который совершенно основательно видитъ въ немъ мѣру, ограждающую права постоянныхъ актеровъ. Всего лучше можно убѣдиться въ справедливости его объясненій изъ самаго акта, напечатаннаго вполнѣ въ *English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes, illustrated by a series of documents, ed. by W. C. Hazlitt*, London, 1869, p. 21—23, гдѣ прямо говорится, что: *all Fencers, Beare Wardes, Comon Players in Enterludes and Minstrels, not belonging no any Barons of this Realme or towarde any other honorable personage of greater Degree... which shall wander abroade and have not lycense of two Justices of Peace, where and in what shier they shal happen to wander... shall bee taken abjudged und deemed Roges, Vacaboundes and Sturdy Beggars*.

²²⁶⁾ Въ 1559 г. Лейстеръ въ письмѣ къ лорду-наместнику северныхъ областей, графу Шрюсбэри, просилъ покровительства для своихъ актеровъ, которые съ его разрѣшенія странствовали тогда по Йоркширу, увѣряя, что они *being honest men and suche as shall plaie none other matters, I trust, but tollerable and convenient, whereof some of them have been herde here alredie before diverse*

of my Lordis» (Collier, *History of Engl. Dram. Poetry*, vol. I, p. 170). Въ первую половину царствованія Елисаветы, кромѣ актеровъ, принадлежавшихъ Лейстеру, упоминаются еще актеры лордовъ Клинтонна, Уоррика, (Warwick) Говарда, Дэрби, графовъ Эссекса, Соссекса и др., которые тоже путешествовали по Англіи и давали представленія въ городахъ и селеніяхъ.

²²⁷⁾ Патентъ этотъ напечатанъ вполне у Колльера (History etc. vol. I, p. 211—212).

²²⁸⁾ См. документы, относящіеся къ этимъ пререканіямъ у Колльера (ibid. p. 218—226).

²²⁹⁾ *A Sermon, preached at Paules Crosse 24 Aug. 1578 by John Stockwood*. London 1578 г., p. 137. Проповѣдникъ даже опредѣляетъ цифру ежегоднаго дохода съ этихъ восьми театровъ въ 2,000 фунт., считая только по одному представленію въ недѣлю: For reckening with the leaste, the gaine that is reaped of *eighte* ordinarie places in the Citie, which I knowe, by playing but once a weeke (whereas many times they play twice and sometimes thrice) it amounteth to 2,000 pounds by the yeare.

²³⁰⁾ Сидѣть на сценѣ считалось тогда большимъ шикомъ, и Деккеръ въ своемъ остроумномъ памфлетѣ (*The Gull's Hornbook*, London, 1609), направленномъ противъ современнаго фатовства, вычисляетъ всѣ выгоды сидѣнія на сценѣ. «Во-первыхъ—говоритъ онъ—вы сидите на нѣкоторомъ возвышеніи и вслѣдствіе этого всѣ элегантныя принадлежности костюма и личности истиннаго дѣнди, какъ-то: хорошо шитое платье, пропорціональная нога, бѣлая рука, персидскій локонъ (Persian Lock—такъ называлась прядь волосъ, которую *gallants* носили на лѣвой сторонѣ, завивали и переплетали лентой) и сносная борода, — открыты для всей публики; во-вторыхъ—сиди на сценѣ, если вы кавалеръ, то легко можете приобрести себѣ любовницу, а если имѣете честь быть джентльменомъ изъ Флитъ-Стрита—то даже жену; въ третьихъ—растянувшись на сценѣ съ видомъ знатока, вы можете прослыть такимъ авторитетомъ въ театральномъ мірѣ, что бѣдный поэтъ не осмѣлится представить вамъ свою музу, предварительно не показавши вамъ всѣ ея прелести въ какой-нибудь тавернѣ, разумеется, если вы будете настолько обязательны, что угостите его ужиномъ; въ-четвертыхъ—если поэтъ задѣлъ васъ эпиграммой или отбилъ любовницу, или вывелъ на сцену вашу красноречивую бороду или ваши маленькія ноги, — вы можете жестоко отомстить ему, выйдя изъ театра въ серединѣ пьесы съ усталымъ и недовольнымъ видомъ; нѣтъ нужды, что самая пьеса можетъ быть очень хороша; чѣмъ она лучше, тѣмъ глубже вы ее втопчете въ грязь; при этомъ вы не уходите изъ театра украдкой, какъ дѣлаютъ трусы, но

раскланяйтесь со всѣми своими великосвѣтскими пріятелями и даже постарайтесь нѣкоторыхъ изъ нихъ увлечь за собою».

²³¹⁾ Чтобы не увеличивать безъ нужды количество ссылокъ—и безъ того слишкомъ многочисленныхъ—считаемъ нужнымъ замѣтить, что сообщаемыя нами подробности устройства старинныхъ англійскихъ театровъ заимствованы изъ всѣхъ извѣстныхъ и не разъ уже цитированныхъ нами сочиненій Дрэка, Колльера, Гервинуса, Ульрици и др. Нѣмецкая критика, упорно желавшая видѣть все относящееся къ эпохѣ Шекспира въ розовомъ свѣтѣ, съумѣла найти въ самыхъ крупныхъ недостаткахъ англійской сцены матеріалъ для всевозможныхъ восхваленій. Забывая, что сами современники (Сидней) зло подсмѣивались надъ первобытной сценической техникой тогдашней драмы, нѣмецкіе критики утверждаютъ, что въ тѣ блаженные времена несовершенства постановки не только не разрушали цѣльности впечатлѣнія, но даже усиливали ее. «Поколѣніе, привыкшее къ искусству (говорить Гервинусъ), даже изнѣженное имъ, такъ избаловало свою фантазію, что для возбужденія ея требуетъ всяческихъ приманокъ и очарованій: пышныхъ декорацій, рельефныхъ фигуръ и т. д. Простое, но свѣжее чувство общества, для котораго малѣйшія духовныя наслажденія были сильны и новы, не нуждается въ искусственномъ возбужденіи и напряженіи. Чѣмъ менѣе развлечено было чувство, тѣмъ болѣе приковывалось вниманіе зрителя къ духовной сторонѣ игры актеровъ, тѣмъ болѣе и самые актеры заботились о существѣ своего искусства» (*Шекспиръ Гервинуса*. Переводъ Тимофѣева. Спб. 1862. Т. I, стр. 163). Ульрици съ своей стороны тоже находитъ, что грубость тогдашней сценической постановки представляла для зрителей много выгодъ въ сравненіи съ новѣйшими механическими ухищреніями, которыя своимъ шумомъ болѣе способны разрушать иллюзію, чѣмъ вызывать ее (*Shakspeare's Dram. Kunst. Dritte Auflage*. I Theil. s. 128), а Деліусъ, хотя, повидимому, и сознаетъ, что тогдашняя крайне-несовершенная постановка пьесъ едва-ли могла произвести иллюзію у самаго невзыскательнаго зрителя, но не придаетъ этому обстоятельству большаго значенія: такъ какъ, по его мнѣнію, зритель за отсутствіемъ внѣшней иллюзіи съ тѣмъ большимъ увлеченіемъ отдавался внутренней иллюзіи, видящей вещи очами духа и обладающей способностью воплощать ихъ въ тѣ самые образы, въ какихъ онѣ являлись создавшему ихъ поэту. (*Ueber das Englische Theaterwesen zu Shakspeare's Zeit*. Bremen: 1853, s. 12).

²³²⁾ Drake, *Shakspeare and his Times*. Baudry's Edition. Paris, 1838, p. 443.

²³³⁾ Delius, *Ueber das Engl. Theaterwesen* etc. стр. 17. Къ этой суммѣ нужно еще прибавить два фунта, которые обыкновенно полу-

часть актеръ за посвященіе своей пьесы какому-нибудь знатному лицу. «Я никому не посвятилъ моей комедіи—говорить одинъ современный драматургъ—потому что не нуждаюсь въ сорока шиллингахъ» (Collier, *History etc.* vol. III, p. 399).

²³⁴) Іоаннъ Ренанусъ, посѣтившій Англію въ началѣ XVII в. и имѣвшій случай на мѣстѣ познакомиться съ состояніемъ англійской сцены еще при жизни Шекспира, такъ объясняетъ своимъ соотечественникамъ тайну сценическаго искусства англійскихъ комедіантовъ, тогда приводившихъ въ восхищеніе всю Германію. «Was aber die Actores anbetriift, werden solche, wie ich in England in Acht genommen, gleichsam in einer Schule täglich instituiert, dass auch die vornehmsten Actores sich von den Poeten müssen unterweisen lassen, welches dann einer wolgeschriebenen Comödie das Leben und Zierde gibt und bringet, dass also kein Wunder ist warum die engländische Comödianten (ich rede von geübten) andern vorgehen und den Vorzug haben (Bodenstedt, *William Shakspeare. Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen.* Leipzig 1871, s. 107).

²³⁵) *The Schoole of Abuse* (1579) ed. by Arber. London, 1868, p. 58—61. Въ памфлетѣ Норсбрука одно изъ разговаривающихъ лицъ сообщаетъ другому, что много знатныхъ особъ обоого пола посѣщаютъ театральныя представленія: Truly, I see many of great countenance, both men and women resort thither (Northbrooke, *A Treatise against Dicing, Dancing, Plays and Interludes.* London, 1577).

²³⁶) Дневникъ Бузино отысканъ извѣстнымъ англійскимъ ученымъ Раудономъ Броуномъ (Rawdon Brown) въ венеціанскомъ архивѣ св. Марка и переведенъ имъ на англійскій языкъ, хотя до сихъ поръ не изданъ вполнѣ. Извлеченіе изъ него въ переводѣ Броуна помѣщено въ *Diaries and Despatches of the Venetian Embassy at the Court of King James in the year 1617 and 1618* (Quarterly Review 1857, Октябрь).

²³⁷) Деліусъ дѣлаетъ неточность, когда утверждаетъ, что въ то время порядочныя женщины не могли являться въ театръ иначе какъ подѣ маской (*Ueber das Englische Theaterwesen zu Shakspeare's Zeit.* Bremen 1853, s. 16). Госсонъ положительно свидѣтельствуетъ, что многіе изъ нихъ нарочно показывались съ открытыми лицами, чтобы на нихъ смотрѣли (to see seene). Въ началѣ XVII в. обычай носить маску на лицѣ при посѣщеніи театровъ былъ совершенно оставленъ порядочными женщинами и перешелъ къ куртизанкамъ. Бузино въ своемъ дневникѣ рассказываетъ, что къ нему въ театрѣ подѣшла замаскированная дама, разодѣтая въ атласъ, бархатъ и парчу, съ брилліантовыми кольцами на пальцахъ, которая подвергала его цѣломудріе всѣмъ возможнымъ искушеніямъ, обращаясь къ нему то на француз-

скомъ, то на англійскомъ языкѣ, но онъ устоялъ противъ соблазна и оставилъ всѣ ея любезности безъ отвѣта. Впослѣдствіи оказалось, что вся эта сцена была устроена венеціанскимъ посломъ для одной знатной дамы, которая видѣла ее изъ своей ложи и помирала со смѣху, глядя на бѣдственное положеніе капеллана.

²³⁸⁾ Нѣкоторые изъ нихъ доходили до такой недобросовѣстности, что, закрывая глаза на извѣстные всѣмъ факты, нагло утверждали, что въ театрѣ никогда нельзя встрѣтить «ни порядочной женщины, ни скромной дѣвушки, ни мудраго администратора, ни справедливаго судьи, ни важнаго сенатора» (*A Refutation of the Apology for Actors by I. G. (Green?). London 1615, p. 64*). Не желая тратить словъ на опроверженіе этой явной клеветы, очевидно придуманной съ цѣлю уронить въ глазахъ общества ненавистное пуританамъ учрежденіе, приведемъ свидѣтельство современника, изъ котораго видно что придворные Елисаветы нерѣдко пренебрегали своими обязанностями по отношенію къ двору, лишь бы только имѣть болѣе досуга посѣщать театральныя представленія. «*My Lord Southampton (писалъ Уайтъ отъ 11 октября 1599) and Lord Ruthland came not to Court: the one doth but very seldom, they pass away the time in London merily in going to plays every day (Massey, Shakspeare's Sonnets, never before interpreted etc. London 1866, p. 70)*».

²³⁹⁾ Этотъ аскетическій взглядъ на жизнь, такъ несвойственный духу старой веселой Англіи, былъ заимствованъ изъ кальвинизма, имѣвшаго сильное вліяніе на развитіе пуританскихъ воззрѣній. Уже скоро послѣ вступленія на престолъ Эдуарда VI, друзья Кальвина, Буцеръ и Петръ Мартиръ, котораго Кальвинъ называлъ *miraculum Italiae*, проповѣдывали его ученіе въ университетахъ Оксфордскомъ и Кембриджскомъ. Въ 1548 г. въ маленькомъ провинціальномъ городкѣ, Ипсвичѣ, вышелъ въ свѣтъ переводъ одного изъ сочиненій Кальвина, подъ слѣдующимъ заглавіемъ: *The Mynde of the Godly and excellent man Thon Caluyne, what a failfull man, whiche is instructe in the worde of God ought to do amongst the papistes* in 16. Въ томъ же году Кальвинъ написалъ длинное посланіе къ герцогу Соммерсету (*Henry, Leben Calvin's. B. II. Beilage 4*), въ которомъ онъ обращаетъ вниманіе протектора на необходимость устной проповѣди для поученія народа и на пользу церковныхъ наказаній для уничтоженія существующихъ въ народѣ пороковъ. Особенно дѣятельныя сношенія англійскихъ протестантовъ съ кальвинистами начались со времени вступленія на престолъ Маріи. Религіозныя преслѣдованія, поднятыя ею, принудили нѣсколько сотъ образованныхъ и зажиточныхъ англичанъ бѣжать въ Швейцарію, гдѣ они тотчасъ же подпали вліянію Кальвина и его учениковъ. Знаменитый шотландскій рефор-

маторъ, Джонъ Ноксъ, прожившій въ Женевѣ два года (1554—56) въ обществѣ Кальвина и Безы, своими глазами видѣлъ примѣненіе той суровой церковной дисциплины, которую самъ Кальвинъ въ своихъ письмахъ (*Lettres*, ed. Bonnet, vol. II, p. 49) называлъ *шломъ Христовымъ*. «Я признаю—писалъ онъ своему другу—что истинную проповѣдь Слова Божія можно найти и въ другихъ мѣстахъ, но я нигдѣ не видѣлъ, чтобы нравы народа подверглись такому радикальному преобразованію, какъ здѣсь. Впослѣдствіи, возыратясь на родину, англійскіе протестанты только и мечтали о томъ, чтобы водворить у себя порядокъ вещей, видѣнный ими въ Женевѣ. Въ 1562 г. вышелъ англійскій переводъ *Les ordonnances ecclesiastiques de l'Eglise de Genève* подъ заглавіемъ: *The Laws and Statutes of Geneva etc. translated into Englishe by Robert Fills, съ эпиграфомъ Post tenebras lux*. Въ посвященіи своего труда Лейстеру (*The Epistle Dedicatory*), переводчикъ замѣчаетъ, что главное достоинство этихъ женеvскихъ законовъ состоитъ въ томъ, that not only grosse crimes are punished, but common faultes are narowlye seene unto as blasphemy, swearing and such like и т. д. Къ числу этихъ *such like* отнесены, какъ и слѣдовало ожидать, игры, театральныя представленія и другія невинныя удовольствія: Item—what no maner of persons, what so ever they be, shall singe any vayne, filthye or dishonest songes, neither daunce, or make maskes, mummeries, nor any disguysinge in any maner, upon payne to be put threee days in prison with bread and water only (*The Laws of Geneva*, p. 72). Замѣчательно, что всѣ противники театра, Норебрукъ, Госсонъ, Стабсъ, Рэнгольдъ и др. постоянно ссылаются на Кальвина.

²⁴⁰⁾ A Sermon, preached ad Pawles Crosse on Sunday, the therde of November 1577 in the time of the Plague by T. W. Imprinted at London 1578 in 16, p. 45—46. Колльеръ (*Bibliographical Account of Early English Literature*, vol. II, p. 518) ошибочно приписываетъ эту проповѣдь какому-то неизвѣстному Томасу Уайту. Для насъ нѣтъ никакого сомнѣнія, что она есть произведеніе знаменитаго пуританскаго агитатора временъ Елисаветы, Томаса Уилькокса, автора *Admonition to the Parliament for the reformation of Church Discipline* (1572). Стоитъ сличить эту проповѣдь съ другими сочиненіями Уилькокса, напр. съ его *Narration of the fearful Fire, that fall at Woburne* (London, 1595), чтобы убѣдиться въ принадлежности обоихъ сочиненій перу одного и того же лица. И здѣсь и тамъ авторъ видитъ причину несчастія, обрушившагося на людей, въ прованачіи воскреснаго дня суетными удовольствіями, и если въ послѣднемъ сочиненіи, исчисляя грѣховныя забавы, навлекшія на Англію гнѣвъ Божій, онъ не упоминаетъ о театрѣ, то только потому, что въ та-

комъ маленькомъ городкѣ, какъ Wooburne, театра не было. Сочиненія Уильямса пользовались между пуританами большою популярностью; одно его маленькое произведение (*A Choice Drop of Honey from the Rock Christ*) выдержало до 1767 г. сорокъ четыре изданія и даже сравнительно недавно было переведено на нѣмецкій языкъ и издано въ Нью-Йоркѣ въ 1851 г.

²⁴¹⁾ *A Treatise against Dicing, Dancing, Plays and Interludes by John Northbrooke, from the earliest edition 1577, ed. by I. P. Collier.* London, 1843) (Shakspeare Society).

²⁴²⁾ *A Sermon, preached at Paules Crosse 24 Aug. 1578 by John Stockwood.* London, 1576, in 16, p. 24.

²⁴³⁾ «Я сталъ—писатьъ Госсонъ—заниматься драматическимъ искусствомъ съ цѣлью нажить деньгу, но гонялся за одной свѣчей, я упустилъ изъ виду другую, и такимъ образомъ потерялъ и мои труды и мое время» (*The Schoole of Abuse, ed. by Arber, p. 41*).

²⁴⁴⁾ Въ самый годъ своего прибытія въ Лондонъ, Госсонъ написалъ стихотвореніе, приложенное къ *The Mirror of Man's Life*, London, 1576, въ которомъ уже просвѣчиваетъ характеръ будущаго проповѣдника суровой пуританской морали (см. *The Schoole of Abuse ed. by Arber, p. 76—77*).

²⁴⁵⁾ Вотъ полное заглавіе его: «The Schoole of Abuse, conteining a plesaunt invective against Poets, Pipers, Jesters and such like Caterpillars of a Commonwelth, setting up the Flagge of Defiance to their mischievous exercise and overthrowing their Bulwarkes by profane writers, natural reason and common experience». London, 1579.

²⁴⁶⁾ Какъ ее встрѣтили въ литературныхъ кружкахъ, всего лучше видно изъ письма Спенсера къ Гарвею отъ 16 октября 1579. Спенсеръ пишетъ, что сэръ Филиппъ былъ недоволенъ, узнавъ, что *Schoole of Abuse* была посвящена ему. «Нѣтъ ничего глупѣе—прибавляетъ по этому поводу отъ себя Спенсеръ—какъ посвящать книгу какому-нибудь лицу, не справившись напередъ о взглядѣ этого лица на трактуемый вопросъ (*Three proper and wittie familiar Letters by Immerito* (псевдонимъ Спенсера) and G. H. London 1580, p. 51. Эти письма вошли въ собраніе *Ancient Critical Essays upon English Poets and Poesy ed. by Haslewood, London 1811—1815, 2 vol.*). Известно, что Сидней въ своей *Apology for Poetrie*, написанной года три спустя, не называя Госсона по имени, опровергнулъ всѣ обвиненія и клеветы, взведенныя на него на поэзію и искусство.

²⁴⁷⁾ Памфлетъ этотъ не дошелъ до насъ; должно полагать, что онъ былъ истребленъ по распоряженію городскихъ властей, благопріятствовавшихъ Госсону, который о немъ упоминаетъ въ своихъ *The Ephemerides of Phialo*.

²⁴⁸⁾ *An Apologie of the Schoole of Abuse* напечатано Арберомъ въ приложеніи къ его изданію *The Schoole of Abuse*. London 1858, p. 64 — 75.

²⁴⁹⁾ *A Defence of Poetry, Music and Stage-plays*. London 1580. Отъ этого изданія, уничтоженнаго по распоряженію городскихъ властей, уцѣлѣло всего два экземпляра. Съ одного изъ нихъ была сдѣлана перепечатка для шекспировскаго общества подъ редакціей Дэвида Лэнга (Laing). London 1853.

²⁵⁰⁾ Госсонъ (въ *Plays Confuted*) доказалъ, что опредѣленіе комедіи, приписываемое Лоджемъ Цицерону, на самомъ дѣлѣ не принадлежитъ ему, — значить Лоджъ съ умысломъ прикрылъ авторитетомъ римскаго оратора взгляды на задачи комедіи, господствовавшіе тогда въ средѣ новой школы драматурговъ.

²⁵¹⁾ Самая пьеса не дошла до насъ, но Госсонъ (*Playes Confuted, Action 4*) такъ формулируетъ ея основную мысль: *Comedies norish delight and delight should never be taken from life*.

²⁵²⁾ См. статью о Мильтонѣ въ Полномъ собраніи сочиненій Маколея (русскій переводъ). Томъ I, стр. 52—53.

²⁵³⁾ *A second and third Blast of Retrait from Plaies and Theatres, set forth by Anglo-phile-Eutheo*. London 1580, in 16. Памѣять этотъ составляетъ величайшую библиографическую рѣдкость; вслѣдствіе чего года два тому назадъ онъ былъ перепечатанъ выстѣ съ *Plays Confuted* Госсона въ извѣстномъ сборникѣ документовъ, относящихся къ исторіи стариннаго англійскаго театра, изданнаго подъ редакціей Гецлита (*The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes, illustrated by a series of Documents, Treatises and Poems*. London 1869, in 40).

²⁵⁴⁾ Ibid. p. 97. «Мы такъ любимъ театръ—писалъ два года спустя Госсонъ — до того упоены сладкимъ ядомъ этой суеты, что съ жадностью стремимся туда» и т. д. (*Plays Confuted*, London 1582. *The Thirst Action*). Другой современный писатель жалуется, что театры полны въ то время какъ церкви пусты. «Ничто—говоритъ онъ—не можетъ удержать народъ отъ посѣщенія ихъ: ни страхъ опасности, ни потеря времени, ни зараза, ни издержки. Чтoже касается до церкви, то ничто не можетъ привлечь его туда: ни сладость предлагаемыхъ церковью утѣшеній, ни укрѣпленіе себя въ вѣрѣ, ни надежда на спасеніе (John Field, *A goodly Exhortation by occasion of the late judgement of God, shewed in Paris Garden, the thirteenth day of January*. London 1583, in. 16.

²⁵⁵⁾ It is true, that one opinion maie be contrarie to another, and that for the disliking of one or two the qualitie of plaing were not be laid off, being so highlie esteemed of all sortes of men. О значеніи слова

quality въ XVI в. см. Nares, *A Glossary, illustrating Shakspeare and his Contemporaries* sub voce.

²⁵⁶⁾ Нѣсколько подобныхъ примѣровъ приводится въ прекрасной статьѣ *Drama in England* (Quarterly Review. 1872. January — April).

²⁵⁷⁾ См. стихотворенія на смерть Борбеджа у Колльера, *Memoirs of Principal Actors in Plays of Shakspeare*. London, 1846. p. 48 — 56.

²⁵⁸⁾ *Playes Confuted in five actions, proving, that they are not to be suffered in a christian Commonweale by the waye both the cavils of Thomas Lodge and the Play of Playes, written in their defence and other objections of Players frendes, are truely set downe and directly answered*. London, 1582.

²⁵⁹⁾ Письмо Гриндаля издано Райтомъ въ *Queen Elizabeth and her Times*, vol. I, p. 167.

²⁶⁰⁾ Froude, *History of England*, vol. VII, p. 76.

²⁶¹⁾ Collier, *History of English dramatic poetry*, vol. I, p. 252.

²⁶²⁾ *The Anatomie of Abuses*, London 1583 in 16. Сочиненіе Стѣбса имѣло большой успѣхъ и въ короткое время выдержало пять изданій. Съ пятаго изданія была сдѣлана въ 1836 г. перепечатка подъ редакціей Торнболла (Pickering's Edition). Объ авторѣ очень мало извѣстно; Вудъ (*Athenae Oxonienses*, ed. by Bliss, vol. I, p. 645) называетъ Стѣбса строгимъ кальвинистомъ, заклятымъ врагомъ папства и великимъ обличителемъ современныхъ ему общественныхъ пороковъ.

²⁶³⁾ Collier, *History etc.* vol. I, p. 273.

²⁶⁴⁾ Альберикъ Gentilis былъ итальянскій протестантъ, бѣжавшій въ Англію и получившій, по ходатайству Лейстера, кафедру гражданскаго права въ Оксфордѣ въ 1582 г. Его знаменитое сочиненіе *De jure belli* вышло въ 1589 г. въ Ліонѣ (Hallam, *Introduction to the Literature of Europe, Seventh Edition*, vol. II, p. 178). Джордано Бруно въ своемъ философскомъ разговорѣ *De l'infinito, universo et mondi*, написанномъ во время его пребыванія въ Лондонѣ, помѣстилъ въ числѣ разговаривающихъ лицъ и своего соотечественника.

²⁶⁵⁾ Рукопись бібліотеки Оксфордскаго университета (Bodleian Library), Tanner Mss. № 77, f. 35: *A Letter of D-r Rainolds to D-r Thornton, who requested him to see a Stage-playe*, Febr. 6, 1591, Изъ этого письма видно, что авторъ заимствовалъ свой взглядъ на безнравственность сценическихъ представленій у Кальвина, котораго онъ считаетъ *as sound and learned an interpreter of the Scriptures as any since the Apostles times in my opinion*.

²⁶⁶⁾ *An Apology for Actors in three books*. London 1612. Въ 1841 г. Апологія Гейвуда была вновь издана шекспировскимъ обществомъ

подъ редакціей Колльера. Мы будемъ ссылаться на это послѣднее изданіе.

²⁶⁷⁾ *A Refutation of the Apology for Actors by I. G. (reen?)*. London 1615, in 16.

²⁶⁸⁾ *The Remonstrance of Nathan Field, ed. from the original Mss. by J. O. Halliwell*. London 1865, in 16. На оборотѣ слѣдующая надпись: *Field, the Player to M-r Sutton, preacher at St. Mary (South-wark) 1616*.

²⁶⁹⁾ Doran, *Their Majesties Servants or Annals of the English Stage*. Second Edition. London 1865, p. 6—7.

²⁷⁰⁾ Collier, *History of Engl. Dram. Poetry*, vol. III, p. 273. Примѣчаніе.

²⁷¹⁾ См. извѣстіе объ этой перепискѣ съ перечнемъ важнѣйшихъ документовъ въ *Athaeueum*, January 23, 1869 г., № 2152.

²⁷²⁾ Collier, *History etc.* vol. I, p. 224 и 249.

²⁷³⁾ *Ibid.*, vol. I, p. 253. Примѣчаніе.

²⁷⁴⁾ См. инструкцію, данную Тильнею (*Commissio Specialis pro Edm. Tylney, Magistro Revelorum*) въ *Shakspeare's Society's Papers*, vol. III, p. 3.

²⁷⁵⁾ Th. Heywood, *An Apology for Actors, 1612, ed. by I. P. Collier*, London 1841, p. 40 (*Shakspeare's Society*). Ср. Collier, *History etc.* vol. III, p. 24.

²⁷⁶⁾ *Ibid.*, vol. I, p. 306—308.

²⁷⁷⁾ Delius, *Ueber das Englische Theaterwesen zu Shakspeare's Zeit*. Bremen 1853, s. 18.

²⁷⁸⁾ Halpin, *Oberon's Vision in the Midsummer-night's Dream, illustrated by a comparison with Lilly's Endymion*. London 1841, p. 101 (*Shakspeare's Society*).

²⁷⁹⁾ *Ibid.*, p. 105: *I am Richard II, know you not that? this tragedy was played 40-ty times in open streets and houses*.

²⁸⁰⁾ Sawyer's *Memorials of State Affairs*, vol. II, p. 54. Letter of Samuel Celvert to sir R. Winwood отъ 2 марта 1605 г.

²⁸¹⁾ He had also a player beene
Upon the Curtaine-Stage,
But brake his leg in one lewd scene,
When in his early-age.

Такъ поэтъ о Марло одна современная баллада (*The Atheist's Tragedie*), изданная Дейсомъ въ его классическомъ изданіи сочиненій Марло (*The Works of Christopher Marlowe, ed. by Alexander Dyce. A New Edition. 1865, Appendix I*).

²⁸²⁾ См. Предисловіе Наша къ *Menaphon* Грина 1587 г. (*To the Gentle*

men Students of both universities) и *Adresse to the Gentlemen Readers*, предпосланный Гриню къ его *Peremides, the Blacksmith*. 1588.

²⁸³⁾ *Pierce Penniless's, his Supplication to the Devill*, London 1592, reprinted for Shakspeare's Society, London 1842, ed. by I. P. Collier.

²⁸⁴⁾ A poet was he of repute,
And wrote full many a playe, ✓
Now strutting in a silken sute
Then begging by the way. (The Atheist's Tragedie).

²⁸⁵⁾ Въ 1592 г. Генри Четтъ издалъ автобіографію Грина, найденную въ его бумагахъ и очевидно написанную не задолго до его смерти (*Sroatsworth of wit, bought with a million of Repentance*). Въ концѣ этого сочиненія находится посланіе Грина къ своимъ товарищамъ по профессіи и кутежамъ: Марло, Лоджу и Пилю, въ которомъ умирающій закликаетъ ихъ бросить то и другое и сдѣлать изъ своей жизни лучшее употребленіе. Мы приведемъ изъ этого посланія только то, что непосредственно относится къ Марло. «Не удивляйся (пишетъ Гринъ), что я начинаю съ тебя, слава и украшеніе нашей трагедіи, не удивляйся, что Гринъ, не разъ говорившій съ тобой, подобно безумному въ сердцѣ своемъ: *ижесть Богъ!* теперь прославляетъ Его величіе; ибо могущество Его безпредѣльно и рука Его тяжело обрушилась на меня. Онъ возвалъ ко мнѣ голосомъ, подобнымъ грому, а я теперь ясно вижу, что Онъ есть Богъ, могущій карать враговъ своихъ. Зачѣмъ твой несравненный умъ, даръ Божій, до того ослѣпленъ, что ты не хочешь воздать хвалу Тому, Кто тебѣ далъ его? Или виною всему макиавеліевская политика, изученію которой ты предался? Жалкое безуміе! Ибо что такое ея принципы, какъ не сплетеніе всевозможныхъ обмановъ, годныхъ развѣ только на то, чтобъ въ короткое время истребить весь родъ человѣческій? Потому что если *sic volo, sic jubeo* сдѣлается лозунгомъ всѣхъ имѣющихъ власть, если законность *.fas* и *.nefas* будетъ измѣряться единственно ихъ полезностью, то только однимъ тиранамъ и будетъ мѣсто на землѣ; да и тѣ, стараясь превзойти другъ друга въ насилиіи, кончатъ тѣмъ, что истребятъ другъ друга, такъ что изъ всѣхъ ихъ останется можетъ быть одинъ, самый могущественный, который въ свою очередь сдѣлается добычею смерти, и тогда родъ человѣческій неминуемо прекратится».

WB ²⁸⁶⁾ «He (т. е. Марло) affirmeth, that Moyses was but a Juggler and that one Heriots can do more than hee; that the firste beginingge of Religion was only to keep men in awe, that it was easye matter for Moyses, beinge brought up in all the artes of the Egiptians, to abuse the Jewes, beinge a rude and grosse people; that Christ was the

sonne of a carpenter and that, yf the Jewes, amonge whom he was borne, did crucifye him, they best knew him and whence he came etc. (*The Works of Chistopher Marlowe ed. by Dyce. Appendix II*).

²⁸⁷⁾ Мы называли его учителемъ Марло, потому что въ 1573 г. онъ былъ избранъ адъюнктомъ (fellow) той коллегіи кембриджскаго университета, гдѣ воспитывался Марло (Benet College). Что Кэтъ пропагандировалъ атеизмъ, видно изъ слѣдующихъ словъ Грина, обращенныхъ къ Марло: «The brother (?) of this diabolical atheisme is dead, and in his life had never the felicitie he aymed at, but, as he begenue in craft, lived in feare and ended in dispaire. Quam inscrutabilia sunt Dei judicia! This murderer of many brethern had his consience seared, like Cayne; this betrayer of him, that gave his life for him, inherited the portion of Judas; this apostata perished as ill as Iuliar: and wilt thou, my friend, be his disciple? Looke unto me, by him perswaded to that libertie and thou shall finde it an infernal bondage» (см. *Some Account of Marlowe and his writings*, предпосланное къ изданію сочиненій Марло, сдѣланному Дейсомъ, *The Works of Christopher Marlowe*, p. XXVII).

²⁸⁸⁾ О причинахъ ея разсказываютъ различно: Миресъ (*Palladis Tamia, Wit's Treasury*, London 1598) говоритъ, что Марло палъ отъ руки своего соперника въ любви; напротивъ того Вогэнъ (*The Golden Grove*, 1600) сообщаетъ, что Марло и Арчеръ поссорились за игрой (см. Dyce, *Some Account etc.* p. XXXII).

²⁸⁹⁾ Въ приходскихъ спискахъ церкви св. Николая въ Дентордѣ упоминается о похоронахъ Христофѣра Марло, убитаго Фр. Арчеромъ (slaine by Francis Archer) 1 июня 1593 г. Г. Полевой увѣряетъ, что Марло былъ убитъ на дуэли Бенъ Джонсономъ который будто бы этой дуэлью прославился болѣе нежели своими литературными произведеніями (*Вилльямъ Шекспиръ*, біографическій очеркъ, приложенный къ 4-му тому Полнаго собранія сочиненій Шекспира, изд. Некрасова и Гербеля, стр. XXXV). Мы удивляемся, какъ русскій ученый, берущійся писать біографію Шекспира, могъ придать вѣру словамъ стараго болтуна Обри (Aubrey), обладавшаго независимой способностью перепутывать все имъ слышанное. Дѣйствительно, Бенъ-Джонсонъ имѣлъ однажды несчастье убить на дуэли своего противника, но этимъ противникомъ былъ, какъ извѣстно, не Марло, а актеръ, Габріель Спенсеръ, да и самая дуэль между ними происходила въ 1598 году, т. е. черезъ пять лѣтъ послѣ смерти Марло (*Ben Jonson's Conversations with William Drummond*, ed. by Davig Laing. London 1842, p. 19, note 4).

²⁹⁰⁾ Въ 1594 г. вышелъ въ свѣтъ второй томъ сочиненія *The French Academie, translated into English by T. B.* Въ посланіи къ читателю (An Epistle to the Reader), написанномъ вскорѣ послѣ

смерти Грина, но еще при жизни Марло, переводчикъ, въ которомъ нетрудно узнать известнаго пуританскаго фанатика, Томаса Бэрда, распространяется объ атеизмъ Грина и всей его шайки (his crew), которая, по его мнѣнію, должна бы видѣть въ смерти Грина страшный урокъ для себя и въ заключеніе излагаетъ весьма нехитрый способъ избавиться отъ театральныхъ пьесъ и другихъ ядовитыхъ сочиненій, состоящій въ томъ, что всѣ означенныя книги нужно свалить въ одну кучу и сжечь. Бэрдъ думалъ, что такая книжная гека- томба была бы весьма пріятной жертвой Богу (a sweet smelling sacrifice unto Lord). См. *The Poems of Robert Green and Christopher Marlowe, edited with Memoirs by Robert Bell*, p. 146, note 2.

²⁹¹⁾ Книги эти остаются пока на совѣсти Бэрда, потому что даже Ричардъ Бэмъ, тщательно собиравшій всѣ свѣдѣнія о Марло, ничего не знаетъ о нихъ.

²⁹²⁾ По свидѣтельству Коальера (*Introduction to Nash's Pierce Penilesse's* p. XXIX), Т. Нашъ защищалъ память умершаго друга отъ клеветъ, возводимыхъ на него разными святошами, но къ сожалѣнію эта защита, могущая можетъ быть бросить лучъ свѣта на личность Марло, неизвѣстна ученому міру. Тоже самое приходится сказать и объ элегіи на смерть Марло, написанной Нашемъ и помѣщенной въ предисловіи къ одному изъ изданій *Дидоны*, видѣнному Вартономъ (*History of English Poetry*, vol. III, p. 351, примѣчаніе 9), но съ тѣхъ поръ исчезнувшему безслѣдно.

²⁹³⁾ Авторъ пьесы *The Return from Parnassus* (около 1600), напечатанной въ третьемъ томѣ *The Origin of the English Drama ed. by Th. Hawkins*. Oxford 1773, такъ выражается о Марло:

«Marlowe was happy in his buskin'd Muse,
 Allas, unhappy in his life and end!
 Pitty it is, that wit so ill should dwell,
 Wit lent from heaven, but vices sent from hell.
 Our theater hath lost, Pluto hath got
 A tragick penman for a driery plot».

²⁹⁴⁾ Нашъ приводитъ слѣдующій отзывъ Марло о Ричардѣ Гарве, младшемъ братѣ известнаго Габріэля: «Kit Marloe was wont to say, that he was an asse, good for nothing but to preach of the iron age» (*Have with You to Saffron Walden*, London 1596), а Ричардъ Бэмъ въ своемъ донсѣ пишетъ, что Марло называлъ всѣхъ протестантовъ лицемѣрами и ослами (hipocriticall asses). Вѣроятно, рѣзкія манеры Марло были причиной того, что чопорный Четтль невыразилъ желанія съ нимъ познакомиться, тогда какъ онъ хвалилъ Шекспира за утонченную вѣжливость его обращенія: *because miselfe—* говоритъ онъ—*have seene his (т. е. Шекспира) demeanour no less*

civil, that he excellent in the qualitie he proffesses. (Dyce, *Some Account of Marlowe* etc. p. XXIX).

²⁹⁵) *The Neue Metamorphosis or a Feaste of Fancie by J. M.* (1600 г.) — неизданная поэма, на которую ссылается Голлиуэлъ въ своей *Life of Shakspeare*, p. 190.

²⁹⁶) Son. 142: Love is my sin, and thy dear virtue hate,
Hate of my sin, grounding on sinful living etc.

²⁹⁷) См. статью Боденштедта: *Marlowe und Green, als Vorläufer Shakspeare's* въ *Wissenschaftliche Vorträge, gehalten zu München in Winter 1858. Braunschweig 1858.*

²⁹⁸) From jiggig veins of rhyming mother-wits,
And such conceits as clownage keeps in pay,
We'll lead you to the stately tent of war,
Where yon shall hear the Scythian Tamburlaine,
Threatening the world with high astounding terms,
And scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortunes as you please.

Первое изданіе Тамерлана вышло въ 1590 г. Отъ него уцѣлѣлъ только одинъ экземпляръ, принадлежащій библиотекѣ Оксфордскаго университета (Bodleian Library). Действъ положилъ въ основу своего текста второе изданіе, вышедшаго въ 1592 г., но при этомъ принялъ во вниманіе и другія изданія (1605 и 1606).

²⁹⁹) Всѣ лучшіе знатоки стариннаго англійскаго театра (Мэлонъ, Дейсъ, Колльеръ и др. относятъ эту пьесу къ 1588 г. Во всякомъ случаѣ она не могла быть написана позже 1590 г. Это видно изъ одного монолога, гдѣ Фаустъ выражаетъ желаніе изгнать принца Пармскаго изъ Нидерландовъ, а въ половинѣ 1590 г. Александръ Пармскій былъ уже отправленъ Филиппомъ II во Францію, чтобы помогать лигѣ противъ Генриха IV.

³⁰⁰) *Historia von Doct. Ioh. Fausten, den weitbeschreyten Zauberer und Schweizkünstler.* Frankfurt a M. durch Ioh. Spiess. 1587. in 8. (Перепечатана штутгардскимъ книгопродавцемъ Шейбле въ его *Kloster*, Band. II, Zelle 8, s. 931—1072). Откуда Марло почерпнулъ содержаніе своей пьесы, изъ нѣмецкаго ли подлинника или стариннаго англійскаго перевода (*History of the damnable life and deserved death of Doctor Iohn Faustus*), вышедшаго безъ означенія года, но уже достигшаго въ 1592 г. втораго изданія (См. *Early English Prose Romances, ed. by William Thoms, Second Edition, vol. III, p. 159*), рѣшить трудно. Соммеръ и Ноттеръ думаютъ, что Марло имѣлъ подъ рукой нѣмецкій оригиналъ; послѣдній нѣмецкій переводчикъ Фауста, Вельде, даже знаетъ, кто доставилъ Марло книгу Шпи-
*

са—это были англійскіе актеры, Томасъ Попъ и Джоржъ Брайнтъ, которые возвращались въ Англію именно въ то время, когда книга Шписа выходила въ свѣтъ. Дюнцеръ доказывалъ, что Марло не могъ пользоваться англійскимъ переводомъ уже потому, что онъ сдѣланъ не съ перваго изданія книги о Фаустѣ, а съ одного изъ позднѣйшихъ. Въ подтвержденіе своего мнѣнія онъ приводилъ слѣдующій фактъ: разсказъ о томъ какъ Фаустъ съѣлъ возъ сѣна (*wie Faustus frisst ein Fuder Häw*), находящійся у Шписа и перешедшій отсюда въ драму, не находится въ англійскомъ переводѣ, стало быть Марло ни откуда не могъ его заимствовать, какъ только изъ нѣмецкаго оригинала. Но какъ нарочно, именно этотъ разсказъ и есть въ англійскомъ переводѣ (см. *Thoms, Early Engl. Prose Romances*, vol. III, p. 260). Мы удерживаемся пока произносить наше сужденіе объ этомъ вопросѣ, потому что надѣемся возвратиться къ нему въ скоромъ времени.

³⁰¹⁾ Въ римованной балладѣ о Фаустѣ, вышедшей въ 1588 г. и въ томъ же году переведенной на англійскій языкъ (*Collier, History etc.* vol. III, p. 126), Фаустъ говоритъ:

Twice did I make my tender flesh to bleed
Twice with my blood I wrote the Devil's deed
Twice wretchedly I soul and body sold

To live in *pleasure* and do what things I would (см. *Ballad of Faustus* у Dyce, *The works of Chr. Marlowe*, 136—137).

³⁰²⁾ *Фаустъ Гете*, переводъ Грекова, стр. 49.

³⁰³⁾ *Фаустъ Марло*, переводъ Минаева (Дѣло, 1871, Май). Переводъ г. Минаева, сдѣланный къ сожалѣнію не съ подлинника, а съ французскаго перевода, Франсуа Гюгё, мѣстами не дуренъ, мѣстами—ниже всякой критики. Хуже всего то, что переводчикъ нерѣдко навязываетъ Фаусту свои собственныя мысли, можетъ быть хорошія и либеральныя, но во всякомъ случаѣ неумѣстныя въ переводѣ, задача котораго состоитъ въ возможно-вѣрной передачѣ подлинника.

³⁰⁴⁾ Ср. *The Famous History of Doctor Faustus* (у Томса въ *Early Prose Romances*, vol. III, Chap. III, p. 171, IV, p. 173, VI, 177 и т. д.) и *The Works of Chr. Marlowe*, ed. by Dyce, p. 83 и 86—87.

³⁰⁵⁾ Русское Слово, 1860 г., Февраль.

³⁰⁶⁾ «Of all that he (т. е. Марло) hath written to the Stage his Dr Faustus hath made the greatest noise with its Devils and such like tragical sport (*Theatrum Poetarum, or a Compleat Collection of the Poets*, L. 1674, p. 25, in 12).

³⁰⁷⁾ Paid unto Thomas Dickers (Dekker), the 20 December 1597,

for adycyons to Faustus twentie shillings (*The Diary of Philip Henslowe*, ed. by I. P. Collier. L. 1845, p. 71. Shakspeare's Society).

³⁰⁸⁾ Ibid., p. 228: Lent unto the Companye, the 22 November 1602, to paye unto William Birde and Somwelle Rowley, for their adycyons in D-r Fostes, the some of 4 liv. Cp. Collier, *History of Engl. Dram. Poetry*, vol. III, p. 126.

³⁰⁹⁾ Въ изданіи 1604 г. встрѣчаются слова: «*Mass, Doctor Lopus was never such a doctor*», а докторъ Лопецъ вошелъ въ извѣстность только въ 1594 г. (стало быть годъ спустя послѣ смерти Марло); когда онъ былъ казненъ за свои сношенія съ испанскимъ дворомъ. На этомъ основаніи Дейсъ предполагаетъ, что намекъ на доктора Лопеца былъ прибавленъ уже впоследствии (*Some account of Marlowe and his Writings*, p. XXI).

³¹⁰⁾ Въ изданіи 1616 г. есть одинъ стихъ (*Or hew'd this flesh and bones as small as sand*), не находящійся въ Editio princeps и по всей вѣроятности перешедшій изъ древнѣйшаго, теперь утраченнаго, изданія. Древность этого стиха доказывается, по мнѣнію Дейса, тѣмъ, что уже въ 1594 г. мы встрѣчаемъ подражаніе ему въ пьесѣ *The Taming of the Shrew*, которую не нужно впрочемъ смѣшивать съ шекспировской пьесой того же имени, впервые изданной только въ первомъ Folio произведеній Шекспира 1623 г.

³¹¹⁾ Мы знаемъ только одинъ случай, гдѣ изданіе 1616 г. стоитъ ближе къ книгѣ Шинса, чѣмъ Editio Princeps, но весьма легко можетъ быть, что рассказъ извозчика о томъ, какъ Фаустъ въ его глазахъ проглотилъ возъ сѣна, заимствованъ изъ изданій 1609 или 1611 г.

³¹²⁾ Такъ напр. въ изданіи 1604 г. нѣтъ сцены между Робинномъ и Дикомъ, которая прибавлена къ изданію 1616 г. (Act. II, sc. III) Сцена въ Ватиканѣ въ изданіи 1616 г. увеличена болѣе чѣмъ вдвое противъ 1604; а сцена въ императорскомъ дворцѣ болѣе чѣмъ въ четыре раза и т. д.

³¹³⁾ Въ прологѣ къ этой пьесѣ есть слова: *Now the Guise is dead* etc. Гизъ былъ убитъ 23 декабря 1588 г., слѣдовательно Мальтійскій Жидъ не могъ быть написанъ раньше 1589 г., но такъ какъ по всѣмъ вѣроятіямъ въ этомъ году Марло ставилъ на сцену своего Фауста, то Мальтійскаго Жиду предпочтительнѣе относить къ слѣдующему году. Съ этимъ согласно и свидѣтельство дневника Генсло, въ которомъ записанъ даже доходъ, полученный съ представленія пьесы Марло въ 1591 г. (*Henslowe's Diary*, ed. by I. P. Collier, p. 21). Хотя Мальтійскій Жидъ принадлежалъ къ числу популярнѣйшихъ пьесъ тогдашняго репертуара, но онъ былъ изданъ только въ 1633 г. Томасомъ Гейвудомъ.

³¹⁴) Пьеса эта, вошедшая въ Stationer's Books черезъ мѣсяцъ съ небольшимъ послѣ смерти Марло, не была напечатана до 1598 г. (Dyce, Some Account, etc. p. XXIV).

³¹⁵) Планъ этой колоссальной поэмы былъ начертанъ знаменитымъ авторомъ Горбодука, Саквиллемъ, лордомъ Бокгорстомъ, около 1557 г., которому принадлежитъ впрочемъ только введеніе (Induction) и одна біографія — герцога Бокингэма, фаворита Ричарда III. Не будучи въ состояніи справиться съ такой громадной задачей, Саквилль пригласилъ къ себѣ въ сотрудники двухъ извѣстныхъ поэтовъ Ричарда Балдуина и Джоржа Феррерса, къ которымъ позднѣе присоединился Джонъ Гиггинсъ. Первое изданіе *Mirrors for Magistrates* вышло въ 1559 г.; четвертое — подъ редакціей Гиггинса — съ многочисленными прибавленіями — въ 1574 г.

³¹⁶) *Современникъ*, 1864, Августъ. Для желающихъ подробнѣе познакомиться съ содержаніемъ Эдуарда II, рекомендуемъ обстоятельную статью г. Уварова о Марло (Русское Слово 1859 г., № 2 и 3), гдѣ они найдутъ не мало отрывковъ изъ Эдуарда II и Мальтійскаго Жиды, переведенныхъ весьма близко къ подлиннику.

³¹⁷) *Современникъ*, 1864, Августъ, стр. 211 — 214.

³¹⁸) *Nash's Pierce Penniless's Supplication to the Devill* (1592), ed. by I. P. Collier, London 1842, p. 59—60 (Shakspeare's Society),

³¹⁹) Всѣ мѣста изъ хроники Фабіана, необходимыя для сравненія — напечатаны Вагнеромъ въ приложеніи къ его прекрасному критическому изданію Эдуарда II (Christopher Marlowe's, tragedy of Edward the Second with an introduction and Notes by Wilhelm Wagner, Hamburg 1871, p. 118—131.

³²⁰) Pauli, *Geschichte von England*, IV Band, s. 206, Anm. 3.

³²¹) Дейсъ (Account of George Peele въ его изданіи сочиненій Пилы) думаетъ, что Эдуардъ I Пилы, изданный впервые въ 1593 г., былъ игранъ на сценѣ нѣсколько лѣтъ раньше, но изъ одного мѣста въ рѣчи Давида можно заключить, что эта пьеса была написана даже послѣ Эдуарда II Марло: Обращаясь къ нинимымъ палачамъ передъ своей притворной казнью, Давидъ говоритъ:

Seize on me bloody butchers, with your paws:

It is but temporal that you can inflict.

Эти же подчеркнутыя нами слова говорить Уоррикъ передъ своею своею казнью въ Эдуардѣ II Марло (Act. III, Sc. III). Обратное замѣшательство допустить труднѣе.

³²²) Dyce, *Account of George Peele and his Writings*, p. 338 См. The Works of George Peele, ed. by Dyce, Routledge Edition, London 1861.

³²³) «Душа его (по выражению современнаго поэта, Драйтона), была полна надземныхъ грезъ; онъ всегда сохранялъ въ себѣ то прекрасное безуміе (fine madness), которымъ непремѣнно долженъ быть одержимъ мозгъ всякаго истиннаго поэта (Dyce, Account of Marlowe and his Writings, p. L. III).

³²⁴) Dead shepherd! now I find thy saw of might:

«Who ever loved, that lov'd not at first sight».

(As You like it, Act. III, Sc. V).

Шекспиръ называетъ Марло пастушкомъ, намекая на его известное посланіе влюбленнаго пастуха къ своей милой (The Passionate Shepherd to his love). Приведемъ еще кстати нѣсколько мѣстъ изъ Шекспира, отчасти навѣянныхъ, а отчасти даже просто заимствованныхъ у Марло:

But stay: what star shines yonder in the east

The loadstar of my life, if Abigail.

(*The Jew of Malta*, Act. II, Sc. I).

У Шекспира этотъ образъ нѣсколько измѣненъ, но все-таки заимствованіе очевидно:

But soft: what light through yonder window breaks?

It is the east and Juliet is the sun.

(*Romeo and Juliet*, Act. II, Sc. 2).

«О не говори больше! Эти слова, какъ кинжалы вонзаются въ мой слухъ», говоритъ мать Гамлету (Act. III, Sc. 4). «Твои слова—мечи» (thy words are swords), говоритъ персидскій царь Мицетъ своему полководцу Теридаму (Tamburl., Act. I, Sc. I). Или напр. у Марло встрѣчается уподобленіе объятій могилъ:

What sight of this! my Lodovico slain!

These arms of mine shall be thy sepulcre.

(*The Jew of Malta*).

Шекспиръ очевидно подражалъ этому сравненію въ Генрихѣ VI, но только замѣнилъ объятія сердцемъ:

These arms of mine shall be thy wending street,

My heart, sweet boy, shall be thy sepulcre.

(*Henrt VI*, Act. II, Sc. V).

Или напр. какъ не признать заимствованія въ слѣдующемъ стихѣ изъ короля Іоанни?

Nature and Fortune join'd to make thee great.

(*King Iohn*, Act. III, Sc. I).

Если сопоставить его съ однимъ двустипіемъ въ Тамерланѣ:

Nature doth strive with Fortune and his stars

To make him famous in accomplish'd worth

(*Tamburl.*, Act. II, Sc. I).

³²⁵) *Shakspeare's Dramatische Kunst*, I Theil, s. 179.

³²⁶) Вотъ что говоритъ королева сама съ собой по уходѣ Мортимера, просившаго поступать съ нимъ такъ, какъ онъ того заслуживаетъ:

So well hast thou deserved, sweet Mortimer,
As Isabell could live with thee for ever,
In vain I look for love at Edward's hand,
Whose eyes are fixed on none but Gavestone:
Yet once more I'll importune him with prayer etc.



СПИСОКЪ ВАЖНѢЙШИХЪ ОПЕЧАТОКЪ.

<i>Стр.</i>	<i>Стр.</i>	<i>Напечатано:</i>	<i>Слѣдуетъ читать:</i>
	Сверху.		
8	13	много	много
16	33	апокрифическихъ	апокрифическихъ
18	5	всякой	великій
31	24	Шарномъ	Шарномъ
35	28	ирестолу	престолу
—	33	требаваніямъ	требованіямъ
37	32	одаетъ	подаетъ
41	17	Публичнаго	Публичный
45	13	нѣго	него
—	24	его его	его
48	16	вся	все
57	22	блужденій	блужданій
58	27	инстинктивное	инстинктивное
62	12	хотѣлъ	хотѣли
64	15	французскій	французскій
66	16	остальныя	остальные
74	1	Амѣтріона	Амѣтріона
—	6	Беззаботнымъ	Беззаботнымъ
75	14	нѣкоторыя	нѣкоторые
77	13	однихъ	однѣхъ
78	12	Goodluck	Goodluck
—	13	пзвѣстіями	извѣстіями
80	18	растовщичество	ростовщичество
84	6	Бокгорстомъ	Бокгорстомъ.
102	8	поросіи	поросіе
175	29	придначенныхъ	предначенныхъ.
197	17	Репкина	Ренкина
218	3	Соламона	Солимана

Yp50



