

А.К. Дживелегов



ИСКУССТВО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ







А.К. Дживелегов



**ИСКУССТВО
итальянского
ВОЗРОЖДЕНИЯ**

**ТЕАТР
ЛИТЕРАТУРА
ЖИВОПИСЬ
ВАЯНИЕ
ЗОДЧЕСТВО**

**«ГИТИС»
Москва
2007**

УДК 7(450) "13/15"
ББК 85(4ИТ)
Д411

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА –
ГИТИС**

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии
Российской Федерации*

На обложке

**Джотто. Интерьер Капеллы Скровеньи (1304–1306),
Падуя**

**Чимабуэ. Мазета. Фрагмент композиции (1258–1286),
Флоренция, Уффици**

Дживелегов А. К.

**Искусство итальянского Возрождения: Учебное пособие. –
М.: РАТИ – ГИТИС, 2007. – 504 с.**

ISBN 5-91328-037-7

Книга включает в себя труды А. К. Дживелегова, почерпнутые большей частью из прижизненных изданий. В числе театральных исследований — глава "Итальянский театр" из "Истории западноевропейского театра до 1789 года" (М., 1941). С минимальными сокращениями приводится текст книги "Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte" (М., 1954).

Раздел "Литература" составлен из фрагментов текстов о Данте Алигьери, Ф. Петрарке, Дж. Боккаччо, Б. Кастильоне, П. Аретино, раздел "Живопись. Ваяние. Зодчество" — извлечений из исследований о Джотто, Донателло, Мазаччо, Брунеллески, Леонардо да Винчи, Микель-анджело, Челлини.

Настоящее издание рекомендуется в качестве учебного пособия преподавателям, студентам, магистрантам, аспирантам театральных вузов, вузов искусства и культуры.

© РАТИ – ГИТИС, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	7

ТЕАТР

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР	11
СТАНОВЛЕНИЕ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ	45
МАСКИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ	120
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ	176
ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ	213
ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ	222

ПРИЛОЖЕНИЯ

СЦЕНАРИИ	252
ИЗ "РАЗГОВОРОВ" МАССИМО ТРОЯНО	253
МУЖ Из сборника Фламинио Скала	258
АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ КОВРЫ Из сборника Фламинио Скала	266
БЕЗУМНАЯ ПРИНЦЕССА Из сборника Фламинио Скала	275
ТРИ БЕРЕМЕННЫЕ Из сборника Адольфо Бартоли	283
ИМПЕРАТОР НЕРОН Трагикомедия	289
КАМЕННЫЙ ГОСТЬ Из сборника графа Казамарчано	298
РЕВНИВЫЕ ВОЗЛЮБЛЕННЫЕ Комедия Из сборника графа Казамарчано	308

ЛИТЕРАТУРА

ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ	323
ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА	388
ДЖОВАННИ БОККАЧО	401
БАЛЬДАССАРЕ КАСТИЛЬОНЕ	411
ПЬЕТРО АРЕТИНО	419

ЖИВОПИСЬ. ВАЯНИЕ. ЗОДЧЕСТВО

ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ	431
БРУНЕЛЛЕСКИ ФИЛИППО	437
ДОНАТЕЛЛО (ДОНАТО ДИ НИККОЛО)	444
МАЗАЧЧО ТОМАЗО ДИ ДЖОВАННИ ДИ СИМОНЕ ГУИДИ	455
ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ	461
МИКЕЛЪАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ	470
БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ	496

ИЗ ТРУДОВ А. К. ДЖИВЕЛЕГОВА	501

О ДЖИВЕЛЕГОВЕ А. К.	503

От издательства

Труды А. К. Дживелегова (1875—1952) давно стали библиографической редкостью. Стремления его как ученого, исследователя, историка искусства, театра и науки были чрезвычайно широки. Его привлекала жизнь средневековой Европы в самых разных ее проявлениях — становление городов в экономических реалиях времени, литература, живопись, ваяние, зодчество, поэзия и театр.

Главным делом его жизни было изучение искусства итальянского Возрождения и художественной культуры Италии, которым А. К. Дживелегов посвятил более полувека творческих усилий.

Интерес к этим темам возник у него в порубежный период, когда в России XX столетие сменило предшествующий век, проникнутый любовью к Италии, ее морю, солнцу, искусству, литературе. Эта любовь вдохновила поэтов и писателей, художников и композиторов на создание собственных образов этой страны в слове и ритме, рисунке и живописи, симфонической музыке и романсе. То были А. Пушкин, Е. Баратынский, Н. Гоголь, С. Щедрин, К. Брюллов, М. Глинка, П. Чайковский и далее — Д. Мережковский, Вяч. Иванов, С. Прокофьев, А. Блок, В. Ходасевич, И. Стравинский, И. Бродский и многие, многие другие.

На заре XX века А. Дживелегов опубликовал книгу "Начало итальянского Возрождения", затем "Очерки итальянского Возрождения", став едва ли не первым отечественным исследователем этой темы. Именно в эти годы в России ширится интерес к исследованию, описанию, собиранию предметов искусства Возрождения. В Москве, на Волхонке открывается музей, известный ныне как Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Конечно, знатокам и просвещенным любителям искусства были известны "Жизнеописания знаменитых ваятелей и зодчих" Дж. Вазари, открывшие изучение истории искусства в Европе (вышедшие на русском языке полностью в 1933 году: А. Дживелегов в числе переводчиков, комментаторов, автор вступительной статьи и редактор), "Культура Ренессанса в Италии" Я. Буркхардта (1860). Труды Дж. Рёскина, И. Тэна, "Ренессанс и барокко" Г. Вельфлина (1888 г., перевод на русский язык был сделан в 1913 году), трехтомник К. Вёрмана.

Выходит в свет труд П. Муратова "Образы Италии" (две первые части, соответственно, в 1911 и 1912 гг., полностью эта работа будет опубликована в Берлине в начале 20-х годов). Интерес же А. Дживелегова к культуре и искусству Италии оказался необычайно долгим и чрезвычайно плодотворным — в 30-е годы им были созданы монографии "Данте" (1933), "Леонардо да Винчи" (1935) "Микельанджело" (1938).

Создавая свои портреты-исследования о титанах Возрождения А. К. Дживелегов вдохновился духом эпохи, более всего выразившим себя в искусстве театра, оказавшегося в центре кипения мыслей, идей, отношений людей разных сословий, объединенных стремлением поиска универсального, обобщающего, раскрывающего, бичующего, страдающего, радующего и обнадеживающего искусства комедии дель арте.

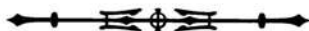
Увлеченность театром определила деятельность А. К. Дживелегова не только как исследователя и историка, но и блестящего оратора, читающего лекции студентам в МГУ и в ГИТИСе, и вдохновенного деятеля науки, организовавшего и возглавившего кафедру истории зарубежного театра в ГИТИСе (ныне — Российская академия театрального искусства), а впоследствии, после войны — сектор театра Института искусствознания.

Монография А. К. Дживелегова "Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*" вышла в свет в 1954 году и доныне является классическим исследованием темы на русском языке, наряду с трудами К. Миклашевского и С. Мокульского. В 1933 году вышла в свет работа А. К. Дживелегова "Карло Гольдони и его комедии", продолжающая его исследования в области итальянского театра.

Настоящее издание включает в себя труды А. К. Дживелегова, почерпнутые из разных источников. В числе театральных исследований — глава "Итальянский театр" из "Истории западноевропейского театра до 1789 года" (М., 1941). С минимальными сокращениями приводится текст книги "Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*" (М., 1954). Небольшие фрагменты этих двух работ имеют текстуальное тождество, однако, их исключение нарушило бы стройность авторского изложения и внутреннюю целостность каждой из них.

Раздел "Литература" составлен из фрагментов текстов о Данте Алигьери, Ф. Петрарке, Дж. Боккаччо, Б. Кастильоне, П. Аретино, раздел "Живопись. Ваяние. Зодчество" — извлечений из исследований о Джотто, Донателло, Мазаччо, Брунеллески, Леонардо да Винчи, Микельанджело, Челлини.

В связи с тем, что в книгу вошла лишь часть текстов, иногда было необходимо исключение ссылок на отсутствующие здесь фрагменты. Написание отдельных слов, имен, по возможности, приведено в соответствии с бытующей ныне традицией.



TEATP



ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР*

ГУМАНИЗМ И ТЕАТР

Города в Европе сделались самостоятельными политическими единицами почти повсеместно уже в XIII веке, в Италии частью даже раньше. Мысль, что город — мир иной, непохожий на поселения феодального периода, крепла у его жителей вместе с созданием свободных городских учреждений. Медленнее складывалась идеология, которая должна была утвердить представление об особой культуре городов. Городские люди понимали, что основное отличие новой культуры от феодальной — ее мирской, противоцерковный характер. Менее ясно было им, какие положительные элементы должна содержать в себе новая культура. Процесс искания этих положительных элементов, ранее всего найденных в Италии, занял много времени.

Культура нового городского мира, отвечавшая запросам нового городского, буржуазного общества, в своем завершенном виде зовется Возрождением, или Ренессансом. "Это был, — пишет Энгельс, — величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно-ограниченными"¹. На почве Италии родилась и выросла первая фаланга этих "титанов".

Начиная с XV века в стране непрерывно нарастало стремление к новым идеалам, новой правде жизни. "Умы проснулись!

* *Джизеллегов А., Бояджиев Г.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г. М., 1941.

Жизнь стала наслаждением!" — будет восторженно восклицать несколько позднее один из самых смелых борцов против старины, против обветшалых церковных и иных устоев, немецкий писатель Ульрих фон Гуттен. В Италии это ощущение царило уже в XV веке. Человеческая мысль трепетно искала ясных и отчетливых формул нового мировоззрения. Нужно было обосновать право человека быть человеком, все понимать, все чувствовать, на все дерзать. Вместо того чтобы искать новые формы, люди стремились использовать уже существующие, найденные когда-то, в эпоху таких же плодотворных порывов, такими же титанами дела и мысли. Античный мир раскрывал перед человечеством свои идейные сокровища, и оно полными пригоршнями стало черпать оттуда то, что ему было нужно. Эволюция шла по линии наименьшего сопротивления.

В Италии обращение к древности напрашивалось особенно настоятельно. Страна была богата памятниками старины, преданиями о былом величии, о господстве над миром далеких предков. Ореол Древнего Рима был живой легендой, и воскрешение форм античной культуры казалось не орудием социальной борьбы, чем оно было в действительности прежде всего, а восстановлением былой славы. Наследник Рима, Константинополь, хранивший в вещественных памятниках, произведениях искусства и рукописях душу античной культуры, пока Европа прозябала в феодальном мраке, передавал это богатство Италии, как фундамент новой культурной жизни. Люди, посвятившие себя изучению античной литературы и философии, как основы новой идеологии, называли себя гуманистами (от латинского слова *humanus* — человеческий). Этим хотели подчеркнуть, что цель новой культуры — совершенствование человека, и что она противоположна старой, феодальной культуре, вдохновлявшейся не человеческими, а божественными (*divina*) понятиями. Родоначальниками гуманистов считают Петрарку и Боккаччо (XIV век). В XV веке количество гуманистов очень выросло, и не оставалось сколько-нибудь значительного города, где бы не появились гуманистические кружки. Впереди шла Флоренция, но не очень отставали и другие.

Гуманисты взялись за пересмотр старых взглядов во всех областях знания. Все прежнее казалось им недостаточным. Они стре-

мились окончательно уничтожить следы ненавистной церковно-феодалной культуры и закрепить теоретически то, что городская культура осуществила на деле. Городская культура разбила око-вы аскетизма, и на свободу бурно вырвались чувства. Их первые проявления были порою непосредственны и грубы. Чтобы сде-лать их элементом прогресса, чувства нужно было облагородить. Эстетическое преодоление плоти вместе с эмпирическим позна-нием мира стало задачей литературы и философии. Гуманистиче-ский театр именно в этом направлении начал свою работу.

В каком виде нашли гуманисты театр в Италии? В XIV веке в Италии еще имела почти повсеместное распространение литур-гическая драма, давным-давно исчезнувшая в остальной Европе: ее латинский язык для народа, давно говорившего по-итальянски, был еще понятен. Даже в XV веке в больших городах давались в церквах представления литургического характера, в которых язык, по-видимому, продолжал оставаться латинским. Нам, на-пример, известно, что во время флорентийского собора в 1439 г. были даны два представления на сюжет Благовещения и Возне-сения. Главное в них было художественное оформление. Слов было немного, и текст их, по всей вероятности, был латинский. Наряду с литургической драмой на латинском языке со второй половины XIII века все больше распространялись религиозные песнопения флагеллантов, т.е. бичующихся, которые в полубезу-мьи религиозного экстаза ходили из города в город, хлестали се-бя бичами по обнаженному телу и распевали гимны. Эти гимны назывались ляудами, т.е. хвалебными песнопениями (*laude*). Вскоре они приобрели диалогический характер, нечто вроде ан-тифонов, вкладывавшихся в уста различных действующих лиц — Христа, Марии, ангела Благовещения, архангелов, серафимов. Эти диалоги, которые первоначально исполнялись во время ше-ствия, постепенно приобрели характер зрелища, представляемого в одном определенном месте и оформленного очень элементарно костюмами и реквизитом. Особенную популярность завоевали ляуды одного из крупнейших религиозных поэтов XIII века — Якопоне да Тоди (ум. в 1306 г.). Ляуды сплошь пелись на италь-янском языке. Ляуды в форме диалога постепенно выросли в ре-лигиозные представления, продолжавшие существовать еще в XV веке. Сюжетом этих представлений были исключительно еван-

гельские сцены, преимущественно Благовещение, которое, как и в живописи тех времен, в Италии было излюбленным религиозным сюжетом.

В XV веке независимо от ляуды возникли и получили распространение так называемые священные представления (*rapresentazioni sacre*), форма, близко соответствовавшая северным мистериям. Первый известный текст мистерии относится к 1448 г. Среди поэтов, писавших эти тексты, были такие крупные представители флорентийской поэтической школы, как Фео Белькари, Луиджи Пульчи и сам Лоренцо Медичи, всевластный государь Флоренции, ученый гуманист, превосходный поэт. Ему принадлежит текст "Представления о святых Иоанне и Павле".

Жанра священных представлений коснулась, таким образом, гуманистическая рука и сообщила их тексту если не дух античной литературы, то во всяком случае элементы античного изящества и чистоту стихового чекана. Литургическая драма и ляуда были недоступны каким бы то ни было воздействиям гуманизма и осуждались людьми новой культуры как грубый жанр — совсем как мистерия поэтами Плеяды позднее во Франции. С точки зрения гуманистов, театра в Италии как бы не существовало вовсе, ибо и тексты священных представлений не считались настоящей литературой. Следовательно, театр и прежде всего драматургический текст нужно было создавать наново. Этим гуманисты и занялись; их усилия постепенно привели к созданию той формы, которая получила название ученого театра, *la commedia erudita*².

В 70-х годах XV века в Риме среди преподавателей недавно основанного там университета был гуманист, пользовавшийся громкой славой, — Помпонио Лето (1427—1497). Его ученость, убежденность, страстность привлекали к нему множество учеников. Помпонио жил больше в древнеримском мире, воскрешенном его фантазией и его эрудицией, чем в современном быту. Он и его ученики вели исчисление не от христианской эры, а от основания Рима, календарные дни считали на римский манер — по календам и идам. И Помпонио любил, когда его самого ученики именовали великим жрецом, *pontifex maximus*. Помпонио знал римские развалины лучше, чем свой маленький виноградник, классиков он изучал с великой обстоятельностью, и античная жизнь не имела для него никаких тайн. Незадолго до него немец-

кий ученый Николай Кузанский и итальянский гуманист Поджо Браччолини нашли по несколько неизвестных дотоле комедий Плавта. Их уже изучали. Когда Помпонио дошел в своих исследованиях до Теренция и Плавта, его озарила мысль воссоздать в современном Риме во всех деталях античный римский театр. Ученики с радостью принялись ему помогать. Так явились первые попытки представлений Сенеки, Плавта и Теренция в новое время. Помпонио с учениками ставил их в своем доме, конечно, на языке подлинника. Он учил своих молодых слушателей декламировать латинские стихи, и некоторые из его воспитанников впоследствии сделались прекрасными актерами, например, Ингирами, который с большим успехом исполнял роль Федры в трагедии Сенеки.

Об оформлении спектаклей Помпонио мы знаем мало. Имеются сведения, что, когда он давал свои представления при дворе кардинала Рафаэлло Риарио, они были обставлены с большой пышностью: во дворе кардиналова палаццо воздвигалась сцена под навесом, устроенная по указаниям, найденным у Витрувия. Обычные же представления, которые ставились в доме Помпонио, были гораздо скромнее. Сцена была небольших размеров; на втором плане находились колонны, между которыми привешивались занавеси, образовавшие, таким образом, несколько кабинок. Они должны были изображать дома действующих лиц, имена которых писались на фронтоне соответствующей кабины.

Весть об опытах Помпонио скоро разнеслась по всей Италии. "Труппу" Помпонио стали приглашать в сановные и княжеские дома. В других городах, например, во Флоренции, появились самостоятельные попытки постановок античных спектаклей в гуманистических кружках. Римский театр стал модным. В 80-х годах и позднее уже ни одно сколько-нибудь торжественное празднование в синьоральных резиденциях Италии не обходилось без каких-нибудь античных представлений.

Этот успех повлек за собою целый ряд новых. Латинский язык ведь был понятен не всем. Поэтому в конце 70-х годов феррарский гуманист Гуарино дал первые переводы Плавта и Теренция. В 1486 г. в Ферраре во дворе герцогского замка на специально сооруженной сцене были поставлены "Менехмы" Плавта в новом переводе гуманиста Никколо Корреджо с интермедиями.

На сцене были построены пять домов, в гавань приходил корабль, близнецы отличались друг от друга тем, что у одного на шляпе было золотое перо, у другого белое. Это представление произвело такую сенсацию, что Феррара надолго сделалась столицей театральной Италии. Год за годом (1487, 1491, 1493, 1501) шли там представления римских комедий в итальянском переводе. Они постепенно были перенесены из двора внутрь дворца. Особенно пышными были празднества в начале 1502 г. по случаю бракосочетания наследного принца Феррарского Альфонсо д'Эсте с папской дочерью Лукрецией Борджа. Было представлено пять комедий, каждая из которых занимала целый вечер. В промежутках между действиями давались интермедии. Перед началом спектаклей по сцене продефилировали все участники представлений, числом сто десять человек, каждый в своем костюме. Герцогский двор хотел показать публике, что ни один костюм не повторяется и что казна не останавливается перед затратами. Все было необыкновенно торжественно, но, по-видимому, актерская игра стояла не на высоте: любители, главным образом молодые придворные обоего пола, с задачей не справились. По крайней мере сестра жениха, Изабелла д'Эсте, в длинном послании к мужу, герцогу Мантуанскому Франческо Гонзага, писала, что было нестерпимо скучно.

В последнее десятилетие XV и в первое десятилетие XVI века и в других городах также ставились итальянские переводы комедий Плавта и Теренция и трагедий Сенеки. Если считать опыты Помпонии и его последователей с постановками римских драматургов в оригинале первой стадией в истории возрожденного нового театра, то постановки тех же произведений в итальянских переводах мы должны считать вторым этапом того же процесса.

Театр на итальянском языке начинал обзаводиться репертуаром. Представления Плавта, Теренция и Сенеки в итальянских переводах не были единственными в течение этого второго этапа. В 1480 г.³ кардинал Франческо Гонзага проездом через Флоренцию просил Лоренцо Медичи указать ему поэта для написания текста какой-нибудь новой пьесы к торжественному представлению в Мантуе. Кардинал не без основания доверял и тонкому вкусу и глубокой учености Лоренцо, слава о котором гремела в это время не только в Италии, но и далеко за пределами. Лоренцо рекомендовал Анджело Полициано, своего друга, воспитателя

своих детей и поэта не менее одаренного, чем был он сам. Полициано немедленно принялся за работу и в течение двух дней написал пьесу "Сказание об Орфее".

Спектакль должен был быть придворным зрелищем, красивым и увлекательным. Драматическая форма предугадывалась заданием. Остальное было предоставлено автору. Полициано создал удивительно красивый венок из стихов, отделанных с неподражаемым мастерством. Остов же произведения он заимствовал у священных представлений — мистерий. Только мистерия была обмирщена по-гуманистически. Сюжет Полициано взял языческий — историю легендарного певца, потерявшего любимую жену, силою своего искусства добившегося возвращения ее из подземного царства и потом лишившегося ее окончательно. Наполнение скелета мистерии языческой фабулой уже никому в это время не казалось не то что кощунственным, но даже и странным. В мистериях полагалось быть прологу, возвещаемому архангелом Гавриилом, вестником небес. Пролог остался, но вместо архангела его произносил Меркурий, крылатый вестник богов Эллады, своего рода архангел Олимпа. В мистериях не было деления на акты, и у Полициано его нет. В мистериях декорация ставилась одна на все представление, симультанно: сценическая конструкция вмещала и небо, и землю, и ад. У Полициано также одновременно фигурируют на сцене и земля и ад, а небо предполагается; ибо с небес спускается Меркурий. Новшество Полициано было принято настолько решительно, что с него началась новая полоса в развитии итальянской светской драмы. "Орфей" в подлинном тексте и в переделках ставился еще не раз, а по его образцу были написаны и поставлены такие же драмы на мифологический сюжет, сохранившие форму мистерий: "Кефал" Никколо Корреджо (1487), "Даная" Бальдассаре Такконе (1496), отчасти "Тимон" Бойярдо. Мифологические элементы этих пьес с самого начала перекликались с некоторыми особенностями интермедий, заполнявших антракты между действиями комедий. У тех и у других почти всегда фигурировали античные мифологические сюжеты, и многие элементы живописного оформления, музыки, пантомимно-танцевальных номеров были общими.

Распространение мифологических пьес совпало по времени с периодом наибольшего увлечения постановками античных коме-

дий в итальянских переводах, и обе формы постепенно сближались, заимствуя одна у другой различные элементы сценического воплощения и драматургической техники. Мифологические пьесы постепенно усваивали принцип деления на акты, первоначально чуждый мистериальному канону, и даже первый классический их образец, "Орфей" Полициано, был переделан в правильную драму, разделенную на пять актов, с новыми действующими лицами, внесенными в общий лирико-драматический фон поэмы комедийный элемент. А в "Тимоне" Бойярдо, который представляет собою инсценировку одного из диалогов Лукиана, льстец-паразит из греческого оригинала лукаво превращен в нищенствующего монаха: автор, очевидно, искал мотивов сценического реализма под влиянием Плавта и Теренция.

Но сопоставление мифологических пьес с комедиями Плавта и Теренция должно было подсказывать и выводы иного культурно-общественного порядка. Раз театр начинает интересовать широкие круги общества, то естественно, что он должен отвечать на запросы не только одной небольшой группы. Мифологическая пьеса и римские комедии имели то общее, что не могли выйти за пределы среды, чрезвычайно ограниченной. Плавт и Теренций интересовали исключительно людей очень образованных, а мифологическая пьеса была доступна почти исключительно придворно-аристократическим кругам, и по дороговизне постановки и по сюжетам. Дальнейшая эволюция итальянского театра должна была поэтому пойти по линии демократизации зрелища и по сюжету и по материальной доступности. Римские сюжеты были очень далеки, а мифологические чересчур изысканны, чтобы по-настоящему интересовать широкие общественные круги. Нужно было искать новые формы. Они были найдены в той же Ферраре и хотя вышли опять-таки из кругов, близких ко двору, но очень скоро сделались доступны и средним слоям городского населения.

В 1508 г. один из самых скромных придворных феррарского двора, великий поэт Лодовико Ариосто (1474—1533), у которого уже зрел замысел и набрасывались отдельные строфы гениальнейшего поэтического произведения позднего Ренессанса, поэмы "Неистовый Роланд", написал комедию "Шкатулка". Это был первый опыт оригинальной итальянской комедии. Попытки писать их делались и раньше. Значение комедии Ариосто заключает-

ся в том, что от него пошло уже ровно и без толчков развитие этого нового жанра. Комедия носит откровенно подражательный характер. Ариосто не только идет по стопам Теренция и Плавта, но даже не решается взять сюжет, оторванный от римского быта. Действие происходит в Риме, персонажи — представители римского мира: скупой старик, продувной слуга, паразит, молодой вертопрах. Комедия была написана прозой, как и следующая за ней комедия "Подменные", сюжет которой, стилизованный на новеллистический манер, Ариосто взял из современной итальянской жизни. Помимо сюжета, эта комедия ничем не отличалась от "Шкатулки". Комедия вводит в итальянскую комедийную драматургию античный шаблон: похищенных и подменных детей и всеобщее узнавание в последнем акте, дающее счастливую развязку.

Ариосто был образованный гуманист и великий поэт. Он легко слагал изящные латинские стихи. Октава, которой написаны сорок шесть песен "Неистового Роланда", не имеет соперниц в итальянской поэзии, хотя октавами писали и Боккаччо, и Полициано, и Пульчи, и Лоренцо Медичи. Октава Ариосто уже у современников получила эпитет "золотой октавы". И при всем этом две первые комедии Ариосто, написанные прозой, и три последние, написанные белыми стихами ("Чернокнижник", "Сводня", "Студенты"; "Студентов" заканчивал после смерти Ариосто его брат Габриэле), — произведения очень посредственные. Ариосто не был рожден драматургом. Итальянский театр будет всегда помнить о том, что он был родоначальником итальянской комедии нравов, итальянская сцена будет помнить несколько пышных представлений его комедий при дворах, но для постоянного сценического репертуара великий поэт не оставил произведений.

В комедиях Ариосто имеются в зародыше некоторые стиливые элементы, которые дальнейшее свое развитие получили у его преемников. Он первый пробует обработать в виде комедии новеллистические мотивы, уже начиная с "Подменных". У него появляются намеки на сатирическое изображение персонажей из современной жизни. Таков продавец индульгенций в последней его комедии. Все это было сейчас же подхвачено другими. В 1513 г. при урбинском дворе была представлена в великолепном оформлении (о нем ниже) комедия Бернардо Биббиены, будущего кардинала и одного из остроумнейших людей своего времени.

Комедия называется "Каландро" (Calandria)⁴. Сюжет ее — клубок веселых и непристойных недоразумений, вызванных случайной встречей разлученных в детстве двух близнецов, брата и сестры. Плавтовский сюжет разработан по новеллистическому методу с большим искусством. Внесены новые, не по-античному изысканные эротические мотивы. Комедия Биббиены часто ставилась на сцене с большим успехом. Но она ничего не дала в смысле разработки художественной формы комедии. Биббиена, так же как и Ариосто, не знал законов сцены.

Гораздо больше способствовала оформлению комедийной драматургии лучшая из всех итальянских комедий XVI века "Мандрагора" (1514) флорентийского писателя Никколо Макиавелли (1469—1527). Автор этой пьесы, один из гениальнейших мыслителей своего времени, политик-практик и историк, создатель политической науки в новой Европе, смелый скептик и атеист, написал свою комедию для того, чтобы дать бытовую иллюстрацию для некоторых своих широких политических конструкций.

Теоретическая мысль Макиавелли двигалась, подталкиваемая практическими нуждами. Пламенный патриот всего итальянского — не только флорентийского — отечества, он искал способов сделать Италию единой и сильной. Самым большим препятствием для этого он считал существование светского государства папы, находящегося в самом центре страны. И подобно тому как папство в Италии мешает осуществлению наилучшего политического устройства страны, отвечающего ее национальным интересам, так существование духовенства в обществе мешает организации наилучших форм общественной жизни, отвечающих социальным и моральным идеалам. Интрига комедии простая. Молодой человек влюблен в жену старого ученого. Соблазнить ее помогает ему монах, духовник ее матери, фра Тимотео. Макиавелли пришлось, конечно, скрывать, и довольно тщательно, антиклерикальное и особенно антирелигиозное жало комедии. Фигура монаха, правда, достаточно красноречива: служитель церкви, за деньги помогающий делу, самому безбожному с точки зрения церкви, и простодушно привлекающий в помощники к себе по сводническому предприятию архангела Рафаила. Но в комедии имеются намеки и более серьезные. Молодая женщина гово-

рит после грехопадения своему возлюбленному, что она готова признать случившееся с нею "соизволением неба", что она не вправе отказаться от греховной связи, которую "небо повелевает ей принять". Тут уж сам бог становится соучастником ловушки, устроенной молодой женщине, и ее санкционирует. Но в "Мандрагоре" есть и другая тема, тоже типично ренессансная: Макиавелли считает нормальным и одобряет то, что Каллимако хотя бы хитростью овладел Лукрецией и что Лукреция его полюбила. На театре впервые раздался гимн свободному победному чувству, которое одолевает и должно одолевать все бытовые препятствия. С точки зрения чисто художественной значение "Мандрагоры" заключается в том, что в ней впервые сделана попытка обрисовать сочными красками характер действующего лица. Персонажи комедии, особенно фра Тимотео, — живые люди, выхваченные прямо из быта начала XVI века. Некоторые черты стилизации на манер древних остались только на фигурах парасита и слуги.

Дальнейшая разработка драматургических приемов, созданных Макиавелли, была подхвачена другим замечательным писателем XVI века, Пьетро Аретино (1492—1556). Аретино — один из самых разнузданных писательских талантов, какие знает европейская литература. Он был изгнан из Рима за непристойные сонеты, был самым усердным поставщиком порочащих стихов, которые в Риме наклеивались на подножие так называемой статуи Пасквино, написал несколько больших вещей (например, "Разговоры"), совершенно исключительных по цинизму и очень реалистичных. В конце концов он нашел убежище в Венеции и добывал себе подарки и пенсии, вымогая их прямым шантажом. Жертвами его были короли, императоры, итальянские князья, кардиналы — словом, люди, которые могли платить. Но в то же время Аретино выполнял чрезвычайно важное и нужное литературно-политическое дело. Он был последним рупором буржуазной идеологии, которая боролась с победоносной феодальной реакцией в Италии еще со старых позиций ренессансного свободомыслия и ренессансного человеческого достоинства. Его комедии отмечены той же печатью, что и все другие его произведения. Аретино дерзко вскрывает язвы современного ему общества, хлещет бичом своей сатиры всех, кто этого заслуживает, невзирая на лица. Он с неподражаемым искусством рисует самые раз-

нообразные типы, какие только он один мог разглядеть в жизненной сутолоке. Особенно удаются ему типы подонков общества, которые он знал, как никто. Но Аретино не умеет писать комедий. Он берет первую попавшуюся под руки новеллу, иногда не одну, а две и больше, перепутывает их интриги и населяет их огромным множеством персонажей. Картина быта получается яркая, сатира подчас убийственная, а сценического произведения никакого. Лучшие из его комедий — "Придворная жизнь", "Таланта", "Лицемер"; последняя, может быть, была известна Мольеру, когда он стал работать над "Тартюфом". Гораздо счастливее оказался Аретино, как увидим, в трагедии.

Комедии этого жанра в Италии были чрезвычайно многочисленны. С комедиями выступали люди самые разные — и такие, у которых драматургия стала профессией, и такие, которые сочинили лишь по одной комедии. Из драматургов-профессионалов наибольшей популярностью пользовались два флорентийца: Джован-Мариа Чекки (1518—1587) и Антон-Франческо Граццини, больше известный под псевдонимом Ласка (1503—1584). Чекки написал множество театральных пьес, среди которых комедии составляли приблизительно четвертую часть. Это был типичный гражданин Флоренции, никогда не выезжавший из родного города и знавший его до самых потайных уголков. Комедии его и изображают живо и весело, но без большой художественной яркости флорентийскую жизнь и флорентийских людей. Лучшая из них — "Сова", написанная на сюжет, сходный с "Мандрагорой", и представленная однажды вместе с ней, как ее интермедия: акт одной, акт другой. В этом же роде писал свои комедии и Ласка. Прологи к комедиям Ласки содержат порою много ценных сведений по практике сценического дела того времени. Лучшее его произведение — "Колдунья".

Из авторов, создавших по одной комедии, особенно интересны Лоренцино Медичи и Джордано Бруно. Лоренцино Медичи (1514—1548) — отпрыск знаменитой флорентийской семьи, которого современники прославляли как нового Брута за то, что он убил одного из самых разнузданных флорентийских тиранов, родственника своего, герцога Алессандро Медичи. Им написана комедия "Аридозия". Лучший образ в этой комедии — скупой, разработанный как яркий характер и, быть может, тоже ставший

известным Мольеру. Комедию "Подсвечник" написал в годы своих странствований по Европе великий ученый и философ Джордано Бруно (1548—1600), пламенный борец против невежества, научных предрассудков и религиозного фанатизма. Для него разоблачение смешных недостатков и низменных страстей было такой же параллелью к его титанической борьбе против религии и церкви, как и для Макиавелли. Когда Бруно попал в лапы инквизиции, он, если бы захотел, легко мог спасти себя отречением от того, что составляло его глубочайшие научные убеждения, от своих космологических теорий. Но он мужественно отказался от этого. Он знал, что его гибель послужит самым мощным агитационным орудием в борьбе за дорогие ему идеи. И твердо пошел на костер. В "Подсвечнике" он изображает развратников, педантов, шарлатанов с их легковверными клиентами; подобно Макиавелли, нисколько не осуждает молодого влюбленного, который хитростью отнял жену у сладострастного глупца. И со всей возможной по тем временам ясностью вскрывает тот культурный и социальный фон, на котором могут произрастать эти цветы разложения и упадка. Авторами комедий, если даже не выходить из круга писателей, здесь перечисленных, выступали гениальнейшие люди XVI века: Ариосто, Макиавелли, Бруно. И тем не менее среди огромного количества итальянских комедий XVI века разве одна только "Мандрагора" время от времени появляется еще на подмостках европейских театров. Все остальные более или менее прочно забыты. Между тем нельзя сказать, чтобы эти комедии были лишены литературных достоинств. В них прекрасно изображена кипучая жизнь итальянского чинквеченто — XVI века. В них проходит яркая и пестрая толпа людей того времени, и чем дальше мы подвигаемся от Ариосто к Бруно, тем меньше в этой толпе остается персонажей Плавта и Теренция и тем больше появляется типичных людей современной Италии. Картины быта и нравов в этих комедиях великолепны. Их авторы умеют лепить характер. Но сцена, за самыми малыми исключениями, их не принимает. Это потому, что писателя смотрят на свою задачу как на литературную по преимуществу, не заботятся о театральном эффекте и не знают законов сцены. Связь между сюжетом и персонажами, использование диалогов и монологов для раскрытия сюжета и для обрисовки характеров — все это им не дается. Для

чтения комедии подчас великолепны, как материал для актера весьма несовершенны.

ТРАГЕДИЯ

Появление первой итальянской трагедии только на несколько лет отстало от появления первой комедии. Между тем линия эволюции трагедийной драматургии получила совершенно иной вид, чем эволюция драматургии комедийной. Комедия, по мере того как писание отдельных пьес переходило к буржуазным драматургам, становилась по тематике и по идеологии близкой городскому, буржуазному обществу. Постепенно в ней все меньше оставалось изысков, стремления угождать капризным вкусам меньшинства. Трагедия, напротив, с самого начала была предназначена для очень ограниченного меньшинства и до самого конца не выходила из круга этих задач. Первая итальянская трагедия "Софонисба" появилась в 1515 г. Автором ее был ломбардский гуманист-аристократ Джан-Джорджо Триссино (1478—1550). Это был очень образованный человек, большой меценат, любивший собирать в своей пышной вилле около Виченцы писателей и художников и вести с ними беседы на литературные темы. Сам он писал много — и художественные произведения и теоретические трактаты, посвященные языку и литературе. Плодом его барских вдохновений была и трагедия "Софонисба".

Трагедия никогда не пользовалась до этого времени особенной популярностью в итальянских литературных кругах. Гуманистическая литература насчитывала всего только одну-две трагедии, написанные по-латыни, пользовавшиеся почетной известностью, но мало кому знакомые больше чем по заглавию. Даже в период самого большого увлечения римской драматургией, когда комедии Плавта и Теренция ставились на сцене непрерывно, трагедии самого популярного римского трагедийного драматурга Сенеки чрезвычайно редко попадали на сцену, хотя и были переведены. Триссино, по-видимому, учел эту малую популярность Сенеки, и так как он хорошо знал греческий язык и был знаком с трагедиями аттических трагиков, то решил идти по стопам не Сенеки, а Эсхила, Софокла и Еврипида. Разумеется, воспроизвести сложные метры стихового аппарата греческой трагедии оказалось невозможным. Итальянский силлабический стиховой строй не поддавался

сложной метрической обработке. Поэтому Триссино написал свою трагедию нерифмованным пятистопным ямбом. Это было первое применение в драме белого стиха. Опыт Триссино предшествовал стихотворным комедиям Ариосто и должен был увенчаться большим успехом не только в Италии, но и далеко за ее пределами. В остальном каноны греческой трагедии были выдержаны довольно точно. В "Софонисбе" фигурируют сны, в ней участвуют вестники, наперсницы, хор; в ней нет деления на акты. Все решающие события, особенно события кровавого характера, спрятаны за кулисы. Соблюдены единства и закон трех актеров. Целью трагедии Триссино считал возбуждение сострадания и страха.

Сюжет "Софонисбы" взят из римской истории и в основном следует изложению Тита Ливия. Софонисба — карфагенская царевна, влюбленная в нумидийского царя Масиниссу и насильно выданная замуж за африканского царька Сифакса. Когда начинается война между Римом и Карфагеном, Масинисса, пылая местью, переходит на сторону Рима и после взятия Карфагена овладевает Софонисбой. Но римский полководец Сципион приказывает ему отдать любимую женщину Риму: она должна украсить собой триумфальное шествие по случаю взятия Карфагена. Масинисса посылает ей кубок с ядом.

Пример Триссино вызвал много подражаний. Один из его ближайших друзей, флорентиец Джованни Ручеллаи (1475—1527), племянник Лоренцо Великолепного, владелец знаменитых садов Ручеллаи во Флоренции, написал две трагедии. Из них большим успехом пользовалась первая — "Розамунда". В ней рассказывается история гибели первого лангобардского короля Альбоина. Когда лангобарды победили своих противников, Альбоин приказал убить их короля Кунимунда и насильно женился на его дочери Розамунде. Некоторое время спустя, чтобы наказать жену за нелюбовь к нему, Альбоин заставил ее выпить вино в кубке, сделанном из черепа ее отца. Розамунда затаила месть, сговорила с некоторыми из придворных Альбоина и убила мужа.

Сюжет второй трагедии Ручеллаи "Орест" — один из популярнейших сюжетов греческой драматургии. Композиция и все оформление трагедии Ручеллаи то же, что у Триссино. Только на задачи трагедии Ручеллаи смотрит иначе, считая, что она должна вызывать не сострадание, а отвращение и ужас.

В ближайшие годы в той же Флоренции в кругах образованного нобилитета появились еще три трагедии в духе Триссино и Ручеллаи: "Туллия" Лодовико Мартелли, "Дидона" Алессандро Пацци и "Антигона" Луиджи Аламанни. Последний был очень видным поэтом, близко придерживался текста одноименной Софокловой трагедии, и поэтому в литературном отношении "Антигона" оказалась едва ли не лучшей среди всех трагедий раннего трагедийного жанра.

Все эти трагедии были написаны в рафинированном аристократическом вкусе эпохи начинающейся феодальной реакции и прославляли чувства и страсти, свойственные аристократии. Сценическими достоинствами не обладала ни одна из них. Поэтому они никогда не были поставлены на сцене⁵.

Когда итальянская трагедия попала на сцену, она была уже иной, чем у Триссино и его последователей. Авторы трагедий второй фазы вдохновлялись уже не греческими трагиками, а Сенекою и пытались воздействовать на зрителя — именно на зрителя, а не на читателя — нагромождением всевозможных ужасов. Первым образцом этого рода трагедий была "Орбекка", написанная Джиральди Чинтио (1504—1578), очень популярным ломбардским писателем-гуманистом, автором большого сборника новелл и многочисленных теоретических рассуждений о литературе. Как опытный новеллист, Чинтио взял новеллистический сюжет, историю персидской царевны Орбекки, соединившейся вопреки воле отца со своим возлюбленным. Отец захватывает ее мужа и детей, приказывает их убить и отправляет их тела к дочери. Обезумевшая от горя Орбекка убивает отца, а затем закалывается сама. Публика цепенела от ужаса, смотря трагедию Чинтио. Успех ее тем не менее был очень большой, и она, так же как в свое время "Софонисба", вызвала ряд подражаний.

Почти не уступала в успехе "Орбекке" трагедия падуанского гуманиста Спедоне Сперони "Канака" (1542). Сперони был одним из учнейших людей своего времени. Торквато Тассо называл его отцом современной науки. Во взглядах на трагедию он был совершенно солидарен с Чинтио и в своей "Канаке" нагромоздил не меньшее количество ужасов, чем его недавний предшественник. В "Канаке" рассказывается о том, как Венера, чтобы отомстить богу ветров Эолу, внушила двум его детям, дочери и сыну, пре-

ступную страсть. Она привела к кровосмешению и в конце концов к вынужденному самоубийству обоих молодых людей. Трагедий, построенных по этому шаблону, было много; они отвечали все более утрачивавшим чистоту и тонкость вкусам аристократизировавшегося итальянского общества. Феодальная реакция, охватившая уже всю Италию, за исключением одной только территории Венецианской республики, все больше углубляла внедрение дурных вкусов и поощряла произведения такого жанра. Убереечь авторов трагедий от следования этому мутному потоку могли только два обстоятельства: или благоприятная общественная и культурная обстановка, не допускавшая внедрения дурных новых вкусов, или очень большой талант. Первое обстоятельство спасло Пьетро Аретино, второе — Торквато Тассо.

Трагедия Аретино "Гораций" (1546)⁶ впервые в драматургии повествует о судьбе трех сыновей и дочери старого Горация, римского патриота, пославшего своих юношей биться за честь и славу родного города с бойцами враждебной Альба Лонги. Сюжет получит мировую известность впоследствии в разработке Корнеля, но первым его нашел Аретино. "Гораций", как и "Софонисба", написаны белыми стихами и сохраняют пресловутые единства. Но сделаны они гораздо проще и содержат в себе ряд удачных новшеств. Все интермедии исполняются "хором доблестей". А рядом с хором фигурирует вполне реалистический коллектив, действующий и говорящий народ, что создает тот естественный фон, который оживляет всю трагедию и делает живыми людьми ее героев.

Торквато Тассо (1544—1595) закончил своего "Торисмунда" (1586) на закате своей творческой карьеры, когда его великая поэма "Освобожденный Иерусалим" уже гремела на всю Италию и завоевывала популярность за границей. Несмотря на то, что здоровье поэта было уже надломлено тяжелой болезнью, все же "Торисмунд" как литературное произведение стоял значительно выше, чем любая трагедия ужасов. Действие происходит на севере, в скандинавских государствах. В трагедию введен комедийный прием узнавания. Двое молодых людей любят друг друга, но оказываются братом и сестрой и в отчаянии лишают себя жизни. Все, чем силен Тассо как поэт, сказалось в "Торисмунде", но далеко не в той мере, как в его поэме или даже в "Аминте". Успех

"Торисмунда" был слабый. Тем не менее трагедия Тассо вместе с трагедией Аретино представляет единственное светлое пятно на общем тусклом фоне трагедийного творчества Италии.

Так как Италии принадлежал почин создания новой драматургии в Европе, то, естественно, в Италии же появились первые попытки создать теорию драмы. И так как создатели новой драмы были в большинстве гуманисты, то и теория драмы сложилась по гуманистическому методу: путем комментирования верховного авторитета древнего мира в этой области, Аристотеля в его "Поэтике". Триссино и тут показал пример. Но его "Поэтика" написана в два приема: первые четыре книги в 1529 г., две последние, где говорится о драме, — в 1563 г., т.е. когда были уже напечатаны "Рассуждения" Джиральди Чинтио (1554) и латинский трактат Скалигера "Семь книг Поэтики". Аристотель, как известно, говорит о необходимости только одного единства: действия. Чинтио возвел его наблюдение, что действие у греческих трагиков совершается в течение одного оборота солнца, в закон, который позднее был формулирован как требование единства времени. А Скалигер истолковал замечание Аристотеля, что события в драме должны быть как можно ближе к истине, в качестве требования единства места. Все эти комментарии были сведены в "Поэтике" Лодовико Кастельветро в стройную теорию трех единств (1570). Кастельветро и должен считаться отцом классицистского канона, который быстро нашел отклик во всей Европе и хотя разными результатами, но одинаково тиранически воздействовал на всех представителей классицистской драматургии.

ПАСТОРАЛЬНАЯ ДРАМА

После того как по следам Полицианова "Орфея" появилась в XV веке серия драматизированных пасторалей, жанр этот на время увял. Расцвел он вновь уже в конце XVI века, применявшихся и под конец совсем изменившихся социальных условиях. Оживление пасторального жанра началось с поэмы неаполитанского поэта Санадзаро "Аркадия", оконченной в 1504 г., но оказавшей свое влияние с полной силой уже во второй половине века.

Пасторальная драма, как и рыцарская поэма, процветала главным образом в Ферраре, центре аристократически-рыцар-

ского быта, хотя и выросшего на обыкновенных буржуазно-экономических основаниях. Герцоги феррарские, гордившиеся тем, что Феррара была первым городом в Италии, сменившим республиканское правление на синьориальное, всячески культивировали рыцарские традиции во внешнем быту. Нигде не было таких пышных турниров, празднеств и зрелищ, как в Ферраре, до тех пор, пока ее не превзошла герцогская Флоренция. Вместе с укреплением веяний феодальной реакции тяга к аристократическим забавам и зрелищам сделалась еще сильнее. Уже две из старых пасторальных драм XV века — "Кефал" и "Тимон" — появились в Ферраре. Но в то время как в XV веке пасторальная драма не выходила из русла гуманистических увлечений и не была связана с определенной социальной средой, начиная со второй половины XVI века она прочно слилась с феодальной реакцией. Увлечение пасторалью отражало теперь тягу к перенесению из города в село социального базиса новой культуры. Первыми авторами новой пасторальной драмы в Ферраре были Джиральди Чинтио ("Эгле") и Агостино Беккари ("Жертвоприношение"). Но оба эти автора были забыты после появления в Ферраре двух пасторальных драм, прогремевших на весь мир: "Аминты" — Торквато Тассо и "Верного пастуха" Джован-Баттисты Гуарини (1538—1612).

Пастораль Тассо названа по имени ее главного героя, влюбленного пастуха. Содержание драмы — любовь Аминты к нимфе Сильвии. Юноша долго не может преодолеть холодность девушки и лишь после целого ряда драматических перипетий покоряет ее гордое сердце. "Аминта" плод юных вдохновений Торквато, порождение его еще здорового таланта. Тассо писал ее в молодом упоении классическими образами, давая полную волю и своему страстному лиризму и своему виртуозному стиху. Он прославляет страсть, ее законность и заложенную в ней силу, побеждающую все препятствия. И лишь легкая дымка меланхолии, обволакивающая повествование, намекает на то, что "Аминта" — дитя не утреннего расцвета культуры Ренессанса, а ее заката.

Совсем иной смысл "Верного пастуха". Гуарини лучше владеет драматургической техникой, чем Тассо, — в этом ему помогло глубокое изучение греческих трагиков. Как пьеса, в основу которой положена интрига, пастораль Гуарино значительно превосходит лирическую по существу пастораль Тассо, и, быть мо-

жет, в этом была главная причина того, что успех "Верного пастуха" превзошел даже успех "Аминты". "Верный пастух" написан вскоре после "Аминты" (1573—1585), но вдохновляется он совершенно иными настроениями. Гуарино прославляет не страсть, а борьбу со страстями, совершенно в духе феодально-католической реакции, чем открыто расходится с "Аминтой". По своему стилю "Верный пастух" является шагом назад. Содержание пьесы — перекрестная любовь двух молодых пар, усложненная подменами детей и неизбежными узнаваниями в заключительных сценах. В ней отсутствует простота и уже звучат нотки барочной поэтики. Элементом барокко и маньеризма суждено было восторжествовать окончательно в совершенно новом жанре, сформировавшемся при флорентийском герцогском дворе, в так называемой музыкальной драме.

Во второй половине XV века искусство переживает кризис, обусловленный новыми социальными настроениями и образовавшимися под их влиянием художественными вкусами. В искусствах пространственных это становится заметно, когда мастера не очень большого дарования пытаются подражать такому титану, как Микельанджело. В живописи новое направление особенно усиливается после появления "Страшного суда" Сикстинской капеллы, той картины Микельанджело, про которую он сам грустно говорил: "Сколько это мое искусство сделает дураками". Маньеристические элементы в новом искусстве заключались в том, что и живопись, и скульптура, и архитектура все больше отходили от классической простоты и сдержанности, от стремления передавать эмоции самыми скромными, порою даже скупыми средствами. Новые вкусы требовали, чтобы искусство, в том числе такое искусство, которое выражается средствами зрелища, ослепляло, ошеломляло, восхищало, чтобы все вызывало волнения не тонкие, а бурные. Эти новые настроения и вкусы поддерживались и усиливались всем тем, что внесла в итальянскую культуру Испания. После того, как испанцы прочно обосновались в Неаполе и Милане, Италия оказалась словно окутанной со всех сторон атмосферой абсолютистско-католической культуры испанских социальных верхов. Наружная набожность, доходящая до ханжества, гордость, выражающаяся в высокомерии и чопорности, холодная сдержанность и молчаливость, беспощадная жестокость,

распушенность, прикрытая лицемерием, — все эти свойства постепенно просачивались в нравы высших слоев итальянского общества и начинали заражать даже лучшие умы. Показная пышность больше всего отвечала вкусам, порожденным такими настроениями, и когда в 1537 г. на флорентийском герцогском престоле появился посаженный испанцами Козимо Медичи, старая флорентийская культура, создававшая глубокое и благородное искусство кватроченто, стала быстро изменяться. В 1539 г. Козимо женился на Элеоноре Толедо, дочери неаполитанского вице-короля, у которой изумительная красота сочеталась с черствостью, мелочной скаредностью и ханжеством. С ее приездом Флоренцию заполнили кавалеры и дамы ее свиты, которые привезли в старую столицу Ренессанса разнообразные цветы культуры, порожденной великодержавным высокомерием и отупелым страхом перед инквизицией. На торжествах, устроенных по случаю свадьбы Козимо, уже были налицо все признаки дурного вкуса, хотя они и не достигли еще больших размеров. Зрелища, показанные гостям, уже носили чисто формальный характер. Это были бессюжетные интермедии, в которых главное составляли музыка и декоративное оформление. Каждое следующее торжество увеличивало богатство и пышность постановки, развертывало музыкальные, пантомимические и хореографические моменты, но нисколько не устранило формализма и сюжетной бессодержательности всего зрелища. Все это очень хорошо соответствовало тем нравам, которые расцвели при герцогском дворе и сделались вскоре притчею во языцех не только в Италии и Испании, но и в других странах.

У Элеоноры и Козимо появилась большая семья. Все это были красивые юноши и девушки, окружившие цветущим венком отцовский престол. Но не успели они вырасти, как в семье начались мрачные трагедии. Когда умерла старшая дочь Козимо, Мария, откуда-то возникли разговоры, что отец застал ее с пажом и заколол собственноручно. Вторая дочь Козимо, Лукреция, сделалась герцогиней Феррарской и умерла семнадцати лет, как подозревали, убитая мужем. Третья, Изабелла, была замужем за князем Паоло Орсини; ее приказал задушить муж. В обоих последних случаях молва приписывала насильственную смерть молодых женщин их неверности. Двое сыновей умерли одновременно. Были разговоры, что младший в ссоре убил старшего и был заколот

отцом. Меньшой, Пьетро, убил свою жену. Франческо, наследовавший отцу, находился в связи с венецианкой Бианкой Капелло, женой одного молодого флорентийца, а по политическим соображениям женился на австрийской принцессе. Через несколько лет внезапно при странных обстоятельствах умерла его жена, а муж Бианки был умерщвлен наемными убийцами. Франческо женился на Бианке, и это вызвало тревогу у последнего оставшегося в живых сына Козимо, кардинала Фердинандо. По-видимому, он покушался на жизнь брата, а Бианка принимала меры предосторожности. Кардинала пригласили на ужин в один из загородных медичейских дворцов и пытались отравить. Но, очевидно, он был предупрежден, и яд попал в кушанья Франческо и Бианки. Оба умерли, а кардинал, освобожденный папою от обетов, стал герцогом.

В такой атмосфере, насыщенной развратом, преступлениями и черными замыслами, расцветала новая зрелищная культура во Флоренции. До нас дошли описания торжеств по случаю бракосочетаний Франческо с Иоганной Австрийской в 1566 г., Франческо с Бианкою в 1578 г., Фердинандо с Христиною Лотарингской в 1589 г. Все зрелища, устроенные на этих торжествах, были задуманы и осуществлены по одному принципу: поразить зрителей все возраставшим великолепием, пышностью и богатством. В представлениях было занято каждый раз очень много людей, тратились огромные средства, показывались необыкновенные чудовища, драконы, гигантский змей Пифон, которого поражал на смерть выезжавший на сцену верхом, закованный в латы рыцарь. Музыка звучала от начала до конца, на просцениуме свертывались и разворачивались гирлянды танцующих, живые картины показывали в символических фигурах счастливое будущее, открывавшееся перед женихом и невестой, все боги Олимпа поочередно приносили им свои дары и предсказывали счастье.

Эти зрелища оставили яркий след в истории итальянского театра. Как перечисленные торжества, так и другие, менее заметные и не столь пышные, имели ту особенность, что в них все больше и больше выдвигалась роль музыки, и в последние десятилетия XVI века во Флоренции появились люди, которые решили придать музыкальным элементам зрелищ недостававшую им ранее оформленность. Эту реформу начал один из потомков

славной республиканской фамилии Джованни Барди, который теперь носил уже титул графа Вернио. Вместе со своими друзьями Джироламо Меи и Винченцо Галилеи, отцом великого ученого, он стал разрабатывать проблемы музыкального оформления зрелищ. А когда Барди был вызван в Рим к папскому двору, его место занял другой представитель флорентийской аристократии, Якопо Корси. В своем кружке (*camerata*) в сотрудничестве с поэтом Оттавио Ринуччини и музыкантами Якопо Пери и Джулио Каччини Корси делает попытку создать музыкальную драму. Этот новый жанр понимался его создателями как написанный поэтом стихотворный текст с музыкальным и вокальным сопровождением. Очень типично для не угасших еще гуманистических настроений, Пери и Каччини поставили себе задачей воскрешение греческой декламации, сопровождаемой музыкой. Но они создали нечто совершенно новое. Декламация оставалась ведущим элементом. Она получила вид выразительной напевной речитации, очень непохожей на то, что понимается у нас под речитативом. Эта музыка очень хорошо передавала и действие и эмоции. Инструментовка была чрезвычайно слаба. Первенцем нового жанра была музыкальная драма "Дафна" (1594), музыка к которой, на слова Ринуччини, была написана Каччини и Пери. Вскоре (1600) те же авторы написали оперу "Эвридика", на мотивы Полициано, представленную при бракосочетании Марии Медичи, дочери Франческо, с Генрихом IV Французским. В этой пьесе элемент песенной мелодики был уже гораздо сильнее, чем в "Дафне", — прекрасно звучали канцоны и хоры.

Опыты Ринуччини и обоих музыкантов получили широкую известность в Италии. Продолжение их дела вскоре перешло к человеку, который гораздо лучше был подготовлен к этой миссии, — Клаудио Монтеверди (1567—1643), написавшему в 1608 г. свою первую оперу "Ариадна"⁷. Это было произведение, которое вывело новый жанр на широкую дорогу, открыв перед ним самые блистательные перспективы. В 1613 г. Монтеверди был приглашен на должность руководителя венецианской капеллы св. Марка, и вся дальнейшая его деятельность как композитора сосредоточилась уже в Венеции. Тем самым новый жанр был вырван из душной обстановки придворно-аристократических опытов, перенесен на иную сцену, открыт буржуазной и демокра-

тической аудитории. Только в таких условиях оказалось возможным мощное развитие музыкальной драмы сначала в Италии, потом в Европе, ибо опера — так стала называться теперь музыкальная драма — как особый театральный жанр постепенно стала утверждаться на всех европейских сценах. В самой Италии с оперой оказалась связанной еще одна сторона театральной культуры — эволюция театрального здания и сцены.

ЗДАНИЕ ТЕАТРА И СЦЕНА

До тех пор, пока не было в Италии постоянного профессионального театра, не могло, разумеется, быть и особого театрального здания, рассчитанного на непрерывную эксплуатацию. Спектакли в этот период ставились чаще всего во дворцах, хотя Вазари, например, рассказывает о том, как в Венеции ему приходилось приспособлять для театральных представлений здание обширного сарая. При этих условиях главным предметом забот постановщиков и организаторов спектакля была сцена. Зрительный зал было нетрудно подготовить к спектаклю, сцена же требовала большой изобретательности и художественных талантов. До нас дошли описания различных парадных спектаклей, из которых видно, с каким огромным вниманием, с какой расточительностью художественных талантов и материальных средств устраивались эти импровизированные сцены, часто сделанные лишь для одного спектакля. Лучшие современные художники привлекались к оформлению сценической площадки, если даже речь шла не о спектакле в настоящем смысле этого слова, а о живых картинах или символических представлениях. В последнем десятилетии XV века в Милане, при дворе Лодовико Моро, присяжным организатором всевозможных сценических оформлений был не кто иной, как Леонардо да Винчи, который был не только художником, но и первоклассным механиком и особенно любил изощряться в устройстве механических конструкций. В Мантуе в 1501 г. одно из представлений Плавта шло в декорациях, устроенных другим гениальным художником — Андреа Мантенья. Для этого спектакля Мантенья написал знаменитые картоны, изображающие триумф Цезаря. В 1513 г. на представлении "Каландро" в Урбино режиссером спектакля был Бальдассаре Кастильоне, ав-

тор книги о "Придворном", а главным художником — Тимотео Вити, учитель Рафаэля. На сцене был изображен город с улицами, дворцами, церквями и башнями; стоял полурельефный восьмиугольный храм, покрытый лепными украшениями, сделанными под алебастр, с архитравами и карнизами, покрытыми золотом и ультрамарином. Вокруг него стояли статуи, выкрашенные под мрамор. Тут же находилась триумфальная арка, покрытая рельефами с историей трех Горациев, сделанными под мрамор. На вершине арки была воздвигнута конная статуя: вооруженный рыцарь поражал копьем лежавшего у его ног обнаженного человека. В 1519 г. в Риме, в Ватиканском дворце, папе Льву X были показаны "Подмененные" Ариосто с декорациями, написанными Бальдассаре Перуцци, и занавесом, сделанным по картону самого Рафаэля. Занавес этот не поднимался и не раздвигался, а падал вниз в особо сделанный желоб, как в Древнем Риме. Это был первый случай применения занавеса. Еще больше, чем самый спектакль, привлекали к себе внимание постановщиков и декораторов интермедии между актами. В феррарских представлениях комедий Плавта и Теренция на интермедии обращалось особенное внимание. Их обставляли необыкновенно пышно... То же было в Урбино. На только что упомянутом представлении "Каландро", описание которого оставил нам его постановщик Кастильоне, интермедии изображали мифологические сцены. Три из них показывали колесницы трех богов: Венеры, Нептуна и Юноны. Последняя была вся объята пламенем, а везли ее два великолепно сделанных павлина, предшествуемые двумя орлами и двумя страусами. Первая интермедия изображала историю Язона. Молодой вождь аргонавтов выходил на сцену, вооруженный мечом и щитом, танцуя модную воинственную мореску⁷. С другой стороны навстречу к нему шли два великолепно сделанных огромных быка, дышавших огнем. Язон, танцуя, подходил к ним, накладывал на них ярмо, запрягал в плуг и вспахивал землю. Потом он засеивал вспаханное место зубами дракона, и тогда из-под сцены постепенно появлялись вооруженные воины, хранители "Золотого руна". Он вступал с ними в балетно-пантомимный бой и повергал всех на землю.

Когда количество представлений при дворах и в городах стало увеличиваться, явилась мысль о создании особого театрально-

го здания. Архитектурные принципы постройки были заимствованы у главного авторитета древности в этих делах — Витрувия. Даже раньше, чем было построено первое театральное здание, в некоторых особенно заботливо подготовленных спектаклях зрительная зала получала оформление в виде амфитеатра, сделанного по Витрувию. По Витрувию же был построен первый из известных нам театров в Ферраре в 1528 г. За постройкой наблюдал сам Ариосто. Но здание существовало недолго и сгорело четыре года спустя. Принципы Витрувия были разработаны в применении к тем условиям, в которых могли воздвигаться театральные здания Италии этого времени, архитектором Себастиано Серлио (1475—1552). Серлио не думал о театре, рассчитанном на хозяйственную эксплуатацию. Задуманный им тип театрального здания был чисто меценатским и предназначался для придворных постановок. Серлио построил в 1539 г. такой театр в Виченце. Он, так же как и феррарский, простоял недолго и сгорел. Но Серлио сохранил чертежи, которые и использовал в своей книге об архитектуре, напечатанной в 1545 г. в Венеции. Сцена делится у Серлио на две половины. Актеры играют только на неглубоком (2,5 м), не имеющем наклона просцениуме, высотой в 1,1 м. Глубинная часть сцены выше, чем просцениум, на одну ступеньку и имеет наклон в одну девятую своей глубины. Но она не обыгрывается; она уставлена декорациями, имеющими резко выраженный перспективный характер. Они состоят из трех боковых планов и задника. Все это написано на холстах, натянутых на рамы, причем по бокам сцены рамы ставятся под углом. Лишь некоторые части оформления Серлио разрешал делать из дерева: крыши домов, колокольни, башни, балконы. Серлио воспользовался уже готовыми образцами таких перспективных декораций. Изобретение их приписывается знаменитому Браманте, а первое применение на практике — ученику Браманте Бальдассаре Перуцци, опыты которого были очень хорошо известны Серлио, ибо он был его учеником. Серлио дал в своей книге подробное описание, как строить театральное здание и сцену. Так как предполагалось, что на театре могут быть представлены только комедии античных драматургов или новые, написанные с соблюдением классицистских канонов, то, естественно, декорация не должна была меняться. Но Серлио предусмотрительно наметил три типа декораций: для тра-

гедии, комедии и пасторальной драмы. Первая изображала дворцы, храмы, арки, вообще величественные здания; вторая — городскую площадь с уходящими в глубину улицами, окруженную домами, лоджами, аркадами; третья — лесной пейзаж.

Серлио очень заботливо разработал приемы освещения сцены. Для общего освещения служили свечи и, быть может, масляные светильники, в большом количестве развешанные перед сценой и над сценой. Для декоративных целей применялось преимущественно цветное освещение. Его источниками служили те же свечи и масляные светильники, но они были расположены на особых полках, имевших стенки с вырезами; в эти вырезы, впереди свечей, вставлялись своими выпуклыми частями круглые сосуды, наполненные жидкостью разных цветов. Для освещения окон домов пользовались цветными стеклами или цветной бумагой. Особое освещение пускалось в ход для сценических эффектов: факелы, ракеты, пакля, пропитанная спиртом, камфара, сжигаемая в воде, и пр.

Зрительный зал театра Серлио имеет, согласно Витрувию, форму амфитеатра, при построении которого строго выдержан ранговый принцип. Между сценой и зрительным залом находится ровное свободное пространство, цель которого — создать некоторое отдаление зрителя от сцены и тем дать ему возможность лучше воспринимать перспективные эффекты. Перед амфитеатром находится орхестра, где на некотором возвышении помещаются кресла для знатнейших лиц, составляющие как бы литерный ряд. Первые ступени амфитеатра галантно предоставлены дамам, а выше идут места для остальной публики в порядке убывающей социальной значимости. Всех ступеней четырнадцать. Пятнадцатая, более обширная, предназначалась для челяди и случайных зрителей.

Художественная мысль архитекторов Ренессанса представляла, таким образом, сцену и зрительный зал как единое гармоническое целое, и уже Серлио положил много трудов на то, чтобы найти принципы этой художественной гармонии, хотя разрешил ее не без противоречий. Лучше и полнее, чем Серлио, осуществил идею этого единства в своем здании Олимпийского театра в Виченце величайший архитектор позднего Ренессанса Андреа Палладио. Он умер, едва успев начать постройку (1580), и

она была завершена (1584) его сыном и его учеником Скамоцци. Театр сохранился, и мы имеем возможность и сейчас любоваться этим чудесным образцом ренессансного театрального здания и ренессансной сцены. Зрительный зал тоже представляет собою амфитеатр, но стены его разделаны уже гораздо более нарядно, чем это предполагали и римский мастер и Серлио. Они украшены колоннадой, завершающей амфитеатр, нишами, статуями и галлереей. Зрительный зал тоже отделяется от просцениума оркестрою с креслами для наиболее почетных зрителей. Просцениум почти вдвое глубже, чем просцениум по проекту Серлио. С двух его сторон находятся двери, по бокам которых — ниши со статуями, а над ними по ложе. Задник представляет сделаниую из легкого деревянного материала перспективную декорацию. Она изображает аркады с удаляющимися в глубину тремя улицами, которые застроены великолепными зданиями: сцена предназначалась исключительно для трагедий. Актеры, как и у Серлио, играли только на просцениуме. Они не могли удалиться в глубину сцены, ибо этим немедленно была бы разрушена зрительная иллюзия. Серлио и Палладио с его преемниками знали это очень хорошо, и первый из них предлагал даже готовить небольшие фигурки людей в разных одеждах и всадников и передвигать их вдоль сцены для поддержания перспективных эффектов.

Театр Палладио является прекраснейшим памятником театральной архитектуры Ренессанса. Все то, что было выстроено позднее, уже портило чистые классические линии Палладио и вносило элементы барокко в архитектуру здания театра и сцены.

Таким типичным примером порчи классического стиля барочными элементами является построенный в 1618—1619 гг. придворный герцогский театр в Парме, принадлежавший тогда семье Фарнезе. Строителем его был ученик Палладио Джамбаттиста Алеотти (1546—1636). Зрительный зал театра Фарнезе вытянут в длину. Амфитеатр имеет подковообразную форму. В помещении остается много пустого пространства, что нарушает гармонию целого. Устройство сцены в театре Алеотти сопровождалось, однако, такими новшествами, которые знаменуют уже совсем иной подход к разрешению задач сценической перспективы.

Совершенно ясно, что принцип игры исключительно на просцениуме, как в театрах Серлио и Палладио, мог держаться лишь

постольку, поскольку пьеса не требовала больших передвижений актера по сцене. Как только начала выясняться необходимость использования актерами глубинной части сцены, принцип построения из дерева и иных материалов перспективных декораций должен был рухнуть. Этот момент наступил в связи с распространением сначала пасторальных пьес, а затем и оперных представлений. Чем нужно было заменить постоянные деревянные и живописные перспективные декорации для того, чтобы сценическая иллюзия не нарушалась? Как было избежать резкого несоответствия пропорций между фигурами актеров и декорациями? Ясно, что нужно было сменить постоянные декорации писанными холстами, изображавшими в необходимых перспективных ракурсах всю обстановку, которая требовалась.

Эта смена произошла в конце XVI века. Пространство сцены оказалось неожиданно богатым такими возможностями, о которых раньше и не подозревали декораторы. Необходимость обыгрывания каждого уголка сцены заставила заняться живописным оформлением не только задника, но и боковых частей сцены, а необходимость показа на сцене сверхъестественных явлений из мифологического репертуара заставила искать на потолке сцены и в пространстве под сценой способов осуществления всякого рода трюков при помощи все возраставших по своей сложности машин. Потолок был использован для устройства полетов, движения облаков с восседающими на них богами, для спуска на сцену небожителей, а подпольное пространство — для появления из-под земли и для опускания под землю (через люки) других персонажей, менее божественных. Для облегчения всей механизации сцены была придумана система двух продольных углублений спереди и позади ее, которые назывались рвами. Переднее было более широкое, и в нем помещался не только падающий сверху занавес, но и целый оркестр. Заднее служило для показа наиболее громоздких по размерам сценических эффектов: кораблей, морских чудовищ, больших колесниц, войсковых масс и т.д. Кроме того, в переднем и заднем углублениях была сосредоточена осветительная аппаратура, состоявшая большей частью из масляных ламп. Задник, раздвигавшийся в обе стороны, составлял в перспективном отношении одно целое с боковыми декорациями, которые были устроены так, чтоб облегчить возмож-

ность частых и быстрых перемен. Первоначально для этой цели устанавливали так называемые теларии, вращающиеся трехгранные призмы из деревянных рам, обтянутых холстом, на каждой из трех сторон которых были написаны куски декоративной сцены. Теларии смыкались между собою и задником в одну перспективную декорацию. Теларии ставились по бокам суживавшейся в глубину сцены либо поодиночке, либо попарно, до пяти с каждой стороны. Высота их уменьшалась, как и ширина сцены, в глубину. Число задников доходило до четырех, они помещались один за другим. Одновременный поворот телариев и раскатывание задника давали очень быструю смену декорации. Когда в смену декорации нужно было вовлечь задний ров, все задники, обычно помещавшиеся впереди рва, раздвигались совсем, а нужная задняя декорация укреплялась прямо на стене театра.

Впервые такие подвижные декорации были применены художником Бернандо Буэнталенти (1536—1608) в 80-х годах XVI века во Флоренции, а усовершенствованы они были его учеником Джулио Париджи. Наиболее подробное описание этих перспективных декораций оставил нам ученик Париджи немец Иозеф Фуртенбах (1591—1667), который долго (1612—1622) прожил в Италии и насаждал затем у себя на родине перспективное оформление сцены, а еще более обстоятельно итальянец Никколо Саббатини в своем руководстве по устройству сцены, напечатанном в 1637 г.

В своем Пармском театре Алеотти сделал следующий шаг в деле усовершенствования перспективных декораций. Он придумал плоские кулисы, которые выдвигались из-за бокового пространства и давали еще более простую и легкую смену. Алеотти помогали своей изобретательностью его ученики, из которых Джакомо Торелли (1608—1678) снискал себе впоследствии и в Италии и за ее пределами, особенно в Париже, громкую славу как настоящий волшебник сцены.

Создание кулисной сцены завершает эволюцию сцены-коробки в том ее виде, в каком она существует до сих пор. Все изменения, внесенные в нее в течение XVIII столетия, — уменьшение наклона планшета от масштабов Серлио ($1/9$ глубины) до современных ($1/32$ глубины), приближение пропорций portalной арки к современным по высоте и ширине (7×9 — 7×14),

увеличение вышины верхней сцены и глубины трюма — не вносят уже ничего принципиально нового.

Вслед за перестройкой сцены начались попытки перестройки самого здания театра в целом. Начало и здесь положил Бернардо Буэнталенти, построивший постоянный театр в герцогском дворце во Флоренции. У него уже фигурировал поднимающийся по направлению к задним рядам пол партера и другие нововведения. Наиболее смело по этому пути пошли художники и архитекторы, работавшие в Венеции, выполнявшие заказы венецианских патрициев, а те в свою очередь шли навстречу все возрастающему спросу на театральные зрелища со стороны публики самых разнообразных общественных групп. Задача заключалась в том, чтобы создать театр, позволяющий вместить наибольшее количество зрителей и эксплуатировать его как хозяйственное предприятие. Так возникла идея многоярусного театра. Первое такое здание появилось в Венеции в 1637 г., а в течение XVII века количество театральных зданий этого типа дошло в Венеции до десяти. Эксплуатационные условия требовали подъема здания в высоту для того, чтобы вместить несколько ярусов лож. Ложи в венецианских театрах откупались обыкновенно на целый год семьями патрициата и богатой буржуазии и представляли наиболее выгодную для эксплуатации часть: места в партере стоили обыкновенно гораздо дешевле. Высокие стены зрительного зала давали возможность поднять в высоту и сцену, что облегчало устройство всевозможных выполняемых машинами сценических трюков. Поэтому именно в Венеции театральная машинная техника рано получила большое развитие. В Венеции начинали свою деятельность очень многие из самых блестящих театральных художников-инженеров, в том числе и сам Джакомо Торелли, появившийся в Париже при дворе юного Людовика XIV во время диктатуры кардинала Мазарини.

С Торелли связаны многие эпизоды театральной работы Корнеля и Мольера. Для того чтобы дать пищу декоративной изобретательности Торелли, Корнель написал "Андромеду" (1650). Еще раньше постановка оперы "Притворная безумная" и балета "Приключения Танкреда" сделали его имя известным всей Франции. Устроенные им приспособления для полетов и других эволюций в воздухе давали эффекты настоящих чудес. Для Мольера Торел-

ли сделал несколько постановок, но все его декорации предательски сжег его соотечественник и соперник, художник Вигорани, злобно ему завидовавший. От Торелли начинается прочное воздействие итальянского декорационного и постановочного искусства на Европу.

ПОЯВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Италия создала драматургию Ренессанса: трагедию, комедию, пастораль. Италия создала музыкальную драму, из которой выросла опера, архитектуру сцены, зрительного зала, театрального здания. В области театра Италия пролагала пути, по которым следом за ней шла остальная Европа. В театральной практике, однако, долгое время оставался пробел, заполнить который тоже суждено было Италии. Вплоть до последних десятилетий XVI века театр держался силами дилетантов. Профессионалы лишь в малой степени принимали участие в театральных представлениях. Положение это было явно ненормально и не позволяло театру развернуть свою деятельность в широких размерах, не позволяло ему стать орудием демократической культуры. Появление профессиональных актеров должно было покончить с таким положением.

В Италии исполнителей-профессионалов мы встречаем, начиная уже с XIII века. Мы рано узнаем о появлении провансальских трубадуров при дворах итальянских государей: императора Фридриха II Гогенштауфена (ум. в 1250 г.), его сына, короля Манфреда (ум. в 1266 г.), северных итальянских синьоров (Маласпини в Луниджане, Эсте в Ферраре и пр.). В течение XIII века начинают появляться сначала в Северной Италии, а затем и в остальных ее частях, преимущественно в городах, так называемые сказители (*cantastorie*), которые рассказывали то в стихах, то в прозе истории из циклов Карла Великого и его богатырей, Круглого Стола, Троянской войны и т.д. Несколько позднее появляются жонглеры (*giullari*), рассказывавшие новеллы и развлекавшие всякими иными способами собиравшуюся вокруг них толпу. Но такие исполнители-профессионалы не могли создать театра, ибо они были одиночками, а в их искусстве отсутствовали предпосылки театральности. Театральные коллективы начали создаваться стихийно главным образом уже в XV веке и в связи с

распространением литургической драмы, ляуды флагеллантов и мистерийных представлений.

Появились эти коллективы одновременно в нескольких городах в самом конце XV и в начале XVI века. В Венеции, которая шла впереди Италии в создании всякого рода зрелищ, на рубеже XVI века сложилось несколько любительских содружеств, в которых участвовали представители ремесленников и интеллигенции. Члены этих содружеств были заняты каждый в своей профессии, но они собирались для устройства того или другого зрелища, тщательно его подготавливали и показывали за плату в богатых домах. Пока продолжался спрос, они работали как актеры, когда спрос кончался, они возвращались к своим исконным профессиям. Постепенно, однако, из такой любительской среды выделяются группы полупрофессионалов, которые больше занимаются искусством, чем своим ремеслом. Нам известны имена нескольких таких полупрофессионалов, которые всегда были готовы образовать временное содружество, как только явится спрос. Таковы, например, Тальякальце, Дзуан Поло, Чимадор и самый знаменитый из них Франческо де Нобили, по прозвищу Керее. Эти люди знают очень хорошо всех наиболее выдающихся любителей в городе и способны в кратчайший срок набрать труппу и подготовить тот или иной спектакль. Зрелища, которые они показывают, редко представляют собою настоящую комедию. Чаше это более простые и легкие для постановки произведения, которые носят название эклог, фарсов и момарий. Эклога — это упрощенная до последней степени и лишенная сложного аппарата пастораль, фарс — сценки из крестьянской жизни, а момарий — пантомимы без слов, но с музыкой, в костюмах и масках.

Одновременно с Венецией такого же рода содружества появились и на тосканской территории, в Сиене. Наиболее известными среди них были "академия" Оглушенных и "конгрега" Грубых; последняя состояла целиком из ремесленников, первая — главным образом из буржуазной интеллигенции: отсюда различие их наименований. Специальностью сиенцев было представление фарсов, которые носили у них яркий сатирический характер и высмеивали главным образом крестьян. В художественном отношении тексты сиенских фарсов были гораздо выше, чем соответствующие тексты в Венеции. Среди авторов этих фарсов в

Сиене выделился Никколо Кампани, по прозвищу Страшино (1478—1530), который писал стихотворные тексты и руководил представлениями как актер и режиссер. Слава сиенских спектаклей быстро распространилась за пределы города и за пределы Тосканы. Содружества актеров стали получать приглашения на гастроли. Знаменитый банкир-меценат, друг Рафаэля, Агостино Киджи, сиенец родом и большой патриот, управляющий папскими финансами, первый пригласил земляков-актеров в Рим. Они давали представления в его дворце, знаменитой вилле Фарнезина, расписанной Рафаэлем. Там сиенцев увидел папа Лев X, большой любитель дворцовых развлечений, и сиенские актеры удостоились приглашения к папскому двору. Расцвет деятельности сиенцев падает на первые два десятилетия XVI века.

Венецианские и сиенские содружества не стали еще настоящими профессиональными труппами. Такое положение длилось довольно долго. Но это не мешало тому, что сценическое искусство непрерывно обогащалось новыми достижениями. В других частях Италии любительство не дало ничего прочного и не оставило следов. Можно отметить содружество евреев в Мантуе, с которым связана театральная и литературная деятельность Леоне Сомми, не получившая, однако, широкой известности и оставшаяся фактом местного значения.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1936. Т. XIV. С. 476.

² *Commedia* значит по-итальянски не только "комедия" в нашем смысле этого слова, но и театр вообще, обнимающий все виды драматургии и сцену. Поэтому *il comico* значит не комик, а актер, *la comica* значит не комедийная актриса, а актриса вообще, *saro comico* — главный актер, т.е. директор театра.

³ Дата недавно исправлена. Раньше представление относили то к 1471, то к 1472 г.

⁴ Окончание имени прилагательного в заглавиях комедий XVI века предполагает опущенное существительное. Так, "*Cassaria*" предполагает "*La commedia cassaria*", т.е. "Комедия о шкатулке", "*Cortigiana*" предполагает — "*La commedia cortigiana*", т.е. "Комедия о придворной жизни" и т.д. Поэтому в переводах заглавия даются в имени существительном: "Шкатулка", "Придворная жизнь" и т.д.

⁵ Единственный случай постановки трагедии этого жанра относится к значительно более позднему времени, к 1562 г. ("Софонисба").

⁶ Заглавие трагедии в оригинале "*Orazia*". Но это, несомненно, не имя героини, которая у Аретино зовется Целией. Переводить поэтому нужно не "Горация", а "Трагедия о Горациях" или просто "Гораций".

⁷ Первым сочинением К. Монтеверди в новом жанре "*Favola in musica*" был "Орфей", написанный и представленный в Мантуе в 1607 г. — *Прим. изд-ва.*

СТАНОВЛЕНИЕ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ*

ДАЛЕКИЕ ПРЕДВЕСТИЯ

Первые данные о комедии дель арте как о цельном художественном организме появляются в 60-х годах XVI в., а если считать и непосредственных ее предшественников, вроде Беолько, то с 30-х годов этого столетия. Чтобы объяснить процесс возникновения комедии дель арте, необходимо, казалось бы, прежде всего исследовать культурную — в широком смысле этого слова — среду, в которой она сложилась. Что в социально-политических отношениях этих десятилетий порождало ту зрелищную форму, которая стала комедией дель арте? Что в культуре этих десятилетий определило кристаллизацию общественных зрелищ в тот организм, которым стала комедия дель арте?

Однако недостаточно было поставить эти конкретные задачи для исследования. Необходимо было установить не только близкие, но и далекие корни комедии дель арте, и когда в отдаленных эпохах находились аналогичные факты, научная мысль стремилась установить филиацию, т.е. непрерывную связь, между ними и комедией дель арте. Такую связь пытались протянуть иной раз так далеко вглубь веков, что для установления ее непрерывности не хватало фактов, а лакуны были такие значительные, что, в сущности говоря, ни о какой конкретной филиации не могло

* Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1954.

Смерть А. К. Дживелегова (декабрь 1952 г.) помешала ему завершить во всех деталях работу над рукописью данного труда. В частности, осталось невыясненным, по каким изданиям приводятся им выдержки из некоторых источников. Тем не менее, учитывая научную ценность этого труда, Институт истории искусств нашел возможной его публикацию в настоящем виде.

быть и речи. Однако, даже когда такое положение становилось ясным до конца, искатели далеких корней не успокаивались и старались заполнить большие пустоты фактами гипотетическими, существование которых не было подтверждено документами.

Долгое время очень большой популярностью пользовалась мысль, что комедия дель арте в том, что в ней особенно типично, продолжала традиции древнеримского мима. Маски там, маски здесь; буффонада там, буффонада здесь, импровизация — тоже. И даже если разобрать маски, каждую в отдельности, то аналогий найдется сколько угодно. Что же еще нужно? — спрашивали защитники идей далеких корней.

А нужно многое. Прежде всего нужны факты. Их нет, и едва ли когда-нибудь они обнаружатся. Параллели и аналогии указывают только на одно: что в определенное время определенное сочетание явлений может рождать сходные результаты. Поэтому в настоящее время теория филиации от римских мимов и ателлан растеряла постепенно всех своих сторонников. Долгая дискуссия, вызванная этой гипотезой, правда, не прошла совсем бесплодно. Было найдено и опубликовано много свидетельств, ранее неизвестных, которые вошли в научный обиход.

В ходе этой дискуссии выросла еще одна теория. Так как сторонники римских корней искали на протяжении полутора-тысячного с лишком периода все новых промежуточных фактов, они натолкнулись на аналогии иного рода. В эпоху феодального средневековья были обнаружены факты, которые не только можно было поставить в параллель с отдельными элементами комедии дель арте, но с гораздо большей правдоподобностью можно было считать близкими ее предшественниками. Правдоподобность в этом случае проистекала от того, что период, на который протягивалась или должна была протянуться филиация, был короче на тысячу с лишком лет. Одно дело линия, на одном конце которой стоит римский мим, а на другом маска комедии дель арте, и другое дело — линия, на конце которой вместо римского мима стоит средневековый гистрион или жонглер. Гистрионы и жонглеры в теории "римских корней" тоже играли свою роль. Они фигурировали как промежуточные звенья между мимом и маской комедии дель арте, но никто никогда не мог представить сколько-нибудь убедительных доказательств непрерывной фи-

лиции между мимом и гистрионом. А с тех пор, как истоки средневековых зрелищ стали объясняться по-новому, т.е. с тех пор, как были найдены народные корни искусства гистрионов и жонглеров, теория "римских корней" стала еще менее популярной. Как же обстоит дело с утверждением преемства между средневековыми гистрионами и масками комедии дель арте?

У этой теории бесспорное преимущество перед теорией "римских корней", ибо она пытается связать между собою концы более близкие.

Чем ближе мы будем подходить к моменту возникновения комедии дель арте, тем больше случаев будет у нас для того, чтобы запастись такими материалами, которые будут нам помогать точно и конкретно на основе социального анализа познавать существо комедии дель арте. Но при изучении непосредственных ее корней мы не должны выходить из ближайшего хронологического круга.

Здесь мы встречаемся прежде всего с жонглерами.

ЖОНГЛЕРЫ

Жонглер является исторической достоверностью. Недаром его первоначальное латинское прозвание *joculator*, забавник, очень скоро получило эквиваленты на всех народных языках культурной Европы и навсегда закрепилось в своем французском выражении: жонглер.

Неизменной ареной его выступлений являлась городская площадь XI—XIV в. Множество рисунков сохранили нам изображение площади не только как архитектурного ансамбля, но и как средоточия городской жизни.

Площадь была сердцем города: одновременно рынком и административным центром, от которого лучами расходились улицы. Там возвышались обыкновенно друг против друга собор и ратуша. В середине бил фонтан. В рыночные дни от рассвета до сумерек толпились там люди всех сословий. Торговали все лавки, все прилавки, все лотки. Крестьяне стояли у своих возов, предлагая различные продукты. Стучали в своих мастерских ремесленники. Раздавались оглушительные зазывы. Сновали монахи с капюшонами, опущенными на глаза. Городские женщины и девуш-

ки в одиночку и гурьбой с разгоревшимися глазами ходили от лавки к лавке и приценивались к замореким товарам. И тут же где-нибудь, в тени, особенно густо толпился народ, раздавались крики и смех. Выступал жонглер.

Он приходил на площадь ярко одетый, в цветной куртке, в обтягивающем плотно ноги разноцветном трико, в шляпе с пестрыми перьями, с гитарой за спиной, иногда с обезьянкой, гримасничавшей на его плече. Найдя какое-нибудь возвышение — бочку, пустой ящик, каменную тумбу, — жонглер взбирался на нее и, сняв шляпу, приветствовал публику, обращаясь к ней с коротким веселым словом. После этого начиналось представление.

Специальность жонглеров была разная. Всюду в ходу были все жанры, но были любимые. Если акробатическая специальность, как самая простая, была распространенной повсеместно, то специальности более высокие, требовавшие запаса знаний и определенного артистического таланта, обыкновенно различались по странам. Из таких жанров в Италии раньше всего достигли расцвета новелла и песенка.

Дошедший до нас первый по времени сборник новелл, так называемые "Сто старых новелл", в некоторых своих частях с полной очевидностью представляет не более как жонглерский конспект, возможно, послуживший изначальным текстом этого литературного памятника. Ибо совершенно невозможно допустить, чтобы автор или составитель этой книжки мог считать окончательным текстом новеллы, претендующей, если не на художественность, то на занимательность, сухой рассказик в пять или шесть строк.

Иногда наряду с новеллами жонглер пел песенки, сопровождая их аккомпанементом на гитаре. Сюжеты этих песенок были самые простые: жалобы насильно выданной замуж девушки, прощание влюбленных и т.д. Когда в XIII в. в Италию стали проникать лирические стихотворения провансальских поэтов и начали появляться при дворах и в замках сами их авторы — трубадуры, жонглеры стали распевать и альбы, и серенады, и канцоны.

К началу XIV в. наряду с акробатами-скоморохами, *saltinbanchi*, и новеллистами на городских площадях появляется еще одна жанровая разновидность — сказитель (*cantastorie*, *cantanbanco*).

Сказитель отличался от жонглера и внешне. Он был одет не так крикливо, у него не было ни обезьянки, ни других животных. Вместо гитары он часто держал в руках лютню. Сказитель прежде всего благочестиво возглашал: "Во имя отца и сына..." Потом он говорил столько комплиментов собравшимся, сколько подсказывала ему его фантазия и его знание "света". Его аудиторию составляли мелкие торговцы, разносчики, погонщики мулов, а если, например, дело происходило на флорентийской площади Сан-Мартино, то также рабочие суконных и шелковых мастерских: все эти бесконечные красильщики, валяльщики, стригальщики, ткачи, прядильщики, которых станут звать пренебрежительно "оборванцами" ("чомпи"), когда они в 1378 г. восстанут против буржуазной диктатуры. Они гордо переглядывались, когда сказитель, низко кланяясь, называл своих слушателей "достойными" и "славными" и даже "высоким собранием". После этого начиналось исполнение эпосов. Сказитель не говорил, а скорее пел: под простенький перебор струн, то протяжно, то быстро, то весело, то грустно, как подсказывал сюжет. Метром его стихов обычно была октава.

Репертуар у сказителей был большой. До нас дошла одна "песнь", которая является как бы репертуарным каталогом сказителя. Автор перечисляет — теми же октавами — песни, которые он может предложить. Диапазон огромный. Кроме сюжетов из "Священного писания", тут имеется 82 песни по истории Трои, 80 — по истории Фив, 1106 — по истории Рима, 27 — о подвигах Тезея, 10 — про Александра Великого, 400 — про короля Артура и рыцарей Круглого стола, много песен о Карле Великом и его палатинах, о святом Граале, о сражении при Алискане, большой выбор новелл и еще масса всякой всячины.

Почти несомненно, что это обилие и это разнообразие — кажущееся. У сказителя имеются десятки строф, которые одинаково пригодны и для песни о Трое, и для песни о Сципионе, и для песни о святом Граале. Слушатели этих повторений, конечно, не замечали. Они бывали увлечены до такой степени, что могли стоять часами, затаив дыхание и слушая сказителя. Они плакали и смеялись и всякими иными способами выражали свое волнение. И когда сказитель, остановившись на самом патетическом месте, обходил со шляпой свою аудиторию, все охотно бросали ему свои кватрины.

Вероятно, никакая другая публика не переживала с таким восторгом и с такой искренностью то, о чем пел ей сказитель, как итальянцы. Поджо рассказывает в "Фацетиях" два случая из жизни площади св. Мартина. Однажды некий простой человек, услышав, что сказитель, певший про Троя, на другой день дойдет до смерти Гектора, подошел к нему и дал ему денег с тем, чтобы тот подождал убивать такого великого героя. То же повторилось и на следующий день. И так продолжалось, пока у почитателя Гектора не опустел кошелек. Когда давать стало нечего, копье Ахилла беспрепятственно настигло Приамова сына. В другой раз, какой-то венецианец, дослушав до конца рассказ о Ронсевеле, прибежал домой весь в слезах, восклицая: "Какое горе! Великий Роланд погиб!" Когда домашние, занятые своими делами, стали спрашивать, давно ли это случилось, кто такой Роланд и где он проживал, и удивлялись, что они об этом не слышали, он, разъяснив, что это произошло более 700 лет тому назад, очень возмущался, что его горе, которое на площади разделялось всеми, дома не вызывает никакого сочувствия.

Наиболее знаменитыми сказителями были: Антонио ди Гвидо, приводивший в восторг такого взыскательного судью, как Анджело Полициано; Николло Чекко из Ареццо, которого слушал Поджо; Кристофоро Фьорентино, по прозвищу "Высочайший" (Altissimo), который был увенчан поэтическим венком; и, быть может, самый славный из всех — Франческо Чекко из Феррары, автор большой поэмы "Мамбриано". Сам Луиджи Пульчи ходил на площадь св. Мартина слушать сказителей и, придя домой, садился продолжать своего "Морганте".

Но на городских площадях Италии помимо новеллистов и сказителей работали и другие представители живого слова, хотя и менее высокой квалификации. Здесь и там иногда появлялся импровизатор, который предлагал собравшейся около него публике дать ему любую тему, обещая тут же сложить на нее стихи. Мало того: на ту же тему он готов был спеть песенку, придумать какие угодно куплеты любым метром, притом все это так, что публике будет ясно, что никакого мошенничества нет и все сочинено тут же на месте. Особенно любили импровизаторов Венеция и Неаполь: и тут, и там представители этого чисто итальянского искусства не переводились до самого последнего времени. Еще

незадолго до первой мировой войны — в Неаполе на Санта Лючия, в Венеции на площади св. Марка, в Риме у фонтана Треви — время от времени можно было увидеть таких импровизаторов, выступавших со стихами на какой угодно сюжет по заказу случайно собравшихся тут людей.

И, наконец, еще один жанр, от которого уже более непосредственно протягиваются нити к будущим народным представлениям: сценки. Этими сценками могут быть так называемые *contrastì*, т.е. диалоги в стихах, сюжетами которых чаще всего являются обычные семейно-бытовые эпизоды. Эти диалоги почти всегда исполнялись жонглером-одиначкой, ибо таков канон жанра в том виде, в каком он сложился с течением времени.

Популярность искусства жонглеров объясняется тем, что оно было очень доступно, а часто в течение длительного времени было единственным видом зрелища. Но значение его было не только в этом. Искусство жонглеров — первый опыт разработки приемов выразительного рассказа. Задача жонглера заключалась в том, чтобы покорить слушателей. Жонглер должен был добиться, чтобы слушатели поверили в правду того, что он им говорит, и должен был находить выразительные приемы, чтобы убедить свою публику в этой правде. Для этого у него было, в сущности, два основных средства: слово и жест. Все прочее — музыка, танец, акробатика, животные — не более, как аксессуары. Но в слово и в жест должна быть вложена вся доступная мастерству жонглера степень конкретности. Если этого не было, выступление оказывалось неудачным. И жонглер знал, что пока он не достигнет силою своего мастерства этой конкретности, ему нет смысла выходить в публику.

Отдельные жонглеры, конечно, никогда не сговаривались о том, как нужно выступать перед слушателями. Каждый самостоятельно чеканил свое искусство. И все-таки из этих разрозненных усилий складывалась какая-то общая линия, которая уже не могла быть потеряна. Искусство слова и жеста стало передаваться преемственно — от отца к сыну, от учителя к ученику, и это плодотворно сказалось на развитии новых, более совершенных зрелищных форм.

Искусство жонглера было строго индивидуальным. Эта индивидуальность иногда нарушалась тем, что жонглера сопровож-

ждала подруга. Но роль ее была не самостоятельна, если даже она принимала участие в выступлении. Она была только помощницей. Свою технику жонглер разрабатывал именно для одиночных показов. И мастерство это не оставалось на одном уровне. Разнообразные его виды, начиная от элементарного скоморошества акробатов, канатоходцев, глотателей горячей пакли и шпаги, дрессировщиков животных и кончая поэзией сказителей, непрерывно совершенствовались. Жонглер, наконец, доживет до такого времени, когда спрос на индивидуальные выступления сменится другим и он включится в постоянный или временный зрелищный коллектив.

Городская площадь как бы раздвинется, и в нее ворвется карнавал, рассыпая кругом смех и веселье, свиваясь и развиваясь в хороводах масок, оглашая песнями и звоном гитар и мандолин теплый трепетный воздух. Искусство жонглера станет более динамичным: мимика — более игривой, импровизация — более бойкой. Жонглер станет буффоном.

КАРНАВАЛ

От карнавальных увеселений, как и от искусства жонглеров, в комедию дель арте перешло многое, что начало складываться с самых ранних времен.

Прежде всего, карнавал связан с главной городской площадью, а так как городская площадь — рынок, то карнавал в своих отдаленных началах восходит к рынку, но не к обычному рынку, а особенному, связанному либо с церковным праздником, либо с каким-нибудь примечательным событием. В таких случаях обычный рынок превращался в ярмарку, т.е. рынок, обставленный торжественно и обогащенный всевозможными развлечениями. С ярмаркою и связывался на определенном этапе в истории того или иного города Италии карнавал.

Так как в наибольшем порядке находятся даты, отмечающие различные этапы истории карнавала в хрониках Венецианской республики, то удобнее всего говорить о зачатках карнавальных игр именно на территории Венеции. К тому же и комедия дель арте впервые связалась в процессе своего становления с карнавалом тоже на венецианской территории.

Едва ли не первым событием в истории быта Венеции, в память которого еще в X в. были учреждены игры и развлечения, было освобождение после кровавой схватки похищенных далматинскими пиратами венецианских девушек-невест. Другим таким же славным эпизодом в истории города был победный поход против аквилейского патриарха Ульриха. Жадный прелат в 1164 г. захватил венецианский город Градо и не соглашался вернуть его добровольно. Пришлось пустить в ход оружие.

В XI—XIII вв. в Венеции наиболее популярные празднества в основном приходились на последние дни перед Великим постом. Но так как такие же празднества самым беспорядочным образом устраивались и в другие сроки, сенат решил внести в это дело чин и регламент. В 1296 г. специальным декретом канун Великого поста был официально объявлен праздником. И тут же, по-видимому, появилось самое название — карнавал (первоначально *carnesciale*, т.е. мясоед, потом *carnevale*).

К этому времени карнавал уже включал в себя и процессии, и игры, и акробатические и спортивные показы, и маски.

Первое упоминание о масках встречается в декрете Сената от 1268 г. Это был запрет надевать маски при устройстве определенных категорий игр. Очевидно, как это часто бывало, запрет этот скоро был забыт, так как уже в 1339 г. понадобился новый декрет, возбранявший "недостойное" ряжение. Он, очевидно, оказался не более действенным, чем прежние, ибо в течение одного XIV в. пришлось повторять его неоднократно. Сенатские указы последовательно запрещали: входить в церковь ряжеными и в масках; посещать женские монастыри ряжеными и в масках, ибо это "способствует тому, что там совершаются многие бесчинства и произносятся непристойнейшие слова"; ходить по улицам в запретные дни ряжеными "в накладных бородах и в париках".

Маски уже сделались такими распространенными, что в цехе художников оказалось прибыльным учредить особое отделение изготовителей масок. Это была первая мастерская такого рода. Их появилось потом много. Наиболее крупной, уже в XVI в., стала мастерская в Модене, снабжавшая масками и актеров комедии дель арте.

Карнавал сделался настолько значительным элементом общественной жизни, что власти даже устраивали временами кар-

наважные увеселения в демагогических целях. Так, в 1310 г., после подавления крупных волнений в городе, вызванных заговором Байамонте Тьеполо, дож Пьетро Градениго устраивал карнаважные увеселения специально для моряков и рабочих арсенала, наиболее неугомонной части венецианского плебейства, с тем, чтобы внести успокоение в народ, а сам ходил в толпе, предававшейся развлечениям, вел осторожную агитацию.

С годами карнаважные празднества делались все более пышными, веселыми и буйными. Это понятно, ибо республика богата, и люди охотно выбрасывали часть своих богатств на увеселения. Карнавал при своем открытии сопровождался, уже как официальное установление, церковной службой и разного рода публичными выступлениями властей. Образовались увеселительные компании, так называемые *Compagnie delle Calze*, члены которых носили символические эмблемы, украшенные жемчугом и драгоценными камнями; дамы — на рукавах, мужчины, как показывает название содружества, — на чулках.

В течение XV в. карнаважные празднества становятся все разнообразнее. Наряду с увеселителями и развлекающимися людьми появляются специалисты-зазывалы, восхваляющие какие-нибудь продукты собственного производства или свое искусство более или менее подозрительного характера. Это — предсказатели, астрологи, гадалки, продавцы всеисцеляющих мазей, притираний, средств против насекомых, против женского бесплодия, против пули, против холодного оружия. Они взбираются на помосты, раскладывают на прилавке ящики со всеми этими волшебными средствами и начинают говорить. Они говорят прозой, говорят стихами, говорят нараспев, сыпят скороговоркой, забрасывают анекдотами, и не успеет оглянуться простодушный ремесленник или деревенский парень, как ему уже всучили какую-нибудь дрянь и он платит за нее трудовые гроши. И — что для нас особенно интересно — с XV в. на карнавалах начинают играть роль буффоны и мимы. Мимы — это те же жонглеры, которые, естественно, устремляются на карнавальную "толкучку", чтобы найти спрос своему искусству; буффоны — шуты, шуты просто или шуты-лицедеи, которые на карнавале ищут более широкую аудиторию, чем та, которой им приходится удовлетворяться во внекарнавальное время. Буффон может быть и служи-

лым человеком, ибо не только при княжеских дворах, но и в домах богатых аристократов очень часто увеселяют своих хозяев и их гостей такие шуты. Практика буффонного дела — старая. С самого появления новеллистической литературы ее страницы перестрят упоминаниями о выдающихся шутах. В "Декамероне", в новеллах Саккетти, в латинских "Фацетиях" Поджо Браччолини постоянно встречаются имена славных буффионов и рассказываются истории про их проделки, часто остроумные и забавные, а часто очень злые. Особенно много говорит о них в XVI в. Маттео Банделло. А славный летописец уличной жизни Италии в годы, когда возникала и становилась на ноги комедия дель арте, Томмазо Гарцони, автор забавнейшей книги "Универсальная площадь всех профессий мира" (1585), с увлечением повествует о том, какую популярность приобрели в его время буффионы. Они настолько его интересуют, что он даже вспоминает "исторические" фигуры, известные по новеллам и хроникам XIV и XV вв. — Карраффулу, Гонеллу, Боккафреску — и славит различные выступления современных ему буффионов на площадях во время ярмарок и карнавалов¹. Это — целый фейерверк самых невероятных порой игривых и потешных, порой озорных проказ и выдумок! Чтобы взглянуть на эту вакханалию веселья, все спешили на карнавал. Кто мог, добывал себе костюм. Женщины переодевались мужчинами, мужчины рядились в женское платье. Кто мог, обзаводился взятым напрокат конем. Маски нужно было приготовить непременно моденские: не только светская дама, а даже мало-мальски видная куртизанка прогнала бы своего кавалера, если бы он привез ей маску не моденскую. И приятели увлекали на карнавал друг друга. Так описывается карнавал в стихах французского поэта Жоакэна Дюбелле, члена Плеяды, гостившего в Риме в 50-х годах XVI в.:

А вот и карнавал! Зови себе подругу!
Пойдем гулять в толпу и потанцуем в масках.
Пойдем смотреть, как дзанни или Маркантоньо
Дурят с Маньифико-венецианцем вместе.

В многословных зарисовках Гарцони особенно интересно то, что он неоднократно подчеркивает бытовые плебейские мотивы и приемы, которые появляются в выступлениях буффионов. Ведь, хотя театра еще не было, все же можно сказать, что вся пло-

щадь — и буффоны, и зазывалы, и мимы — уже была вовлечена в движение, предвещавшее появление театра. Недаром комедия дель арте с самого начала дала широкое место народным типам дзанни, которые стали главной пружиной комедийной интриги и своей игрою утвердили значение сатирического ключа в общей линии представлений. Что эта тяга забавников с площади на подмостки действительно совершалась в жизни народных зрелищ, указывает, например, факт, официально засвидетельствованный документами римских архивов: тот самый Маркантонио, славный буффон римского карнавала, которого обессмертил Дюбелле, — называется то "Маркантонио-буффон", то "Маркантонио из комедии". Так он из буффона стал комедиантом.

Такое передвижение будущих актеров с площади на подмостки имело для нового театра еще одно значение. Разумеется, трудно допустить, что все мимы, буффоны и зазывалы, которые стремились на сцену в первые годы работы комедии дель арте, получили туда доступ. Комедиантами, конечно, стали только наиболее даровитые, те, которые принесли с собой и в искусстве импровизации, и в искусстве владения маской наиболее высокую технику. Остальные вернулись на площадь к старым профессиям. Но те, которые утвердились в новом своем положении в театре, продолжая артистическую деятельность в условиях, где искусство предъявляло к ним более высокие требования, закрепляли прочные связи нового театра со старыми народными зрелищами.

В дальнейшем мы увидим, в чем проявлялись эти связи, но отметить общую тенденцию нужно уже и сейчас, ибо плебейская стихия, царившая на площади и все себе подчинявшая, переливаясь на театральные подмостки, не могла утратить реализма. В картинках, которые бездумно набрасывал Томмазо Гарцони, это бросается в глаза. Площадь готовила сцене и искусство маски, и искусство импровизации. Комедия дель арте должна была придать тому и другому художественную чеканку.

Новый театр в значительной мере формировался на карнавале, в круг которого были уже вовлечены и жонглеры. Во всяком случае отдельные слагаемые театра приходили в связь между собою именно здесь. Здесь же будущий театр заряжался тем горючим запалом, который должен был поддерживать в нем творческие вспышки до самого конца его деятельности: сатирой. В

условиях карнавальных игр и карнавальных показов сатира находила превосходную питающую почву. Маски и шутовские костюмы прикрывали порою очень меткие разоблачения, болезненные для тех, кто становился их жертвою.

Новый театр взял много непосредственно от творчества простого народа: от искусства жонглеров, а в еще большей степени — от мастерства, беспорядочно, но богато расцветающего на карнавале. Высокая культура, завещанная Ренессансом, должна была помочь театру сообщать тому, что приобретено в народных низах, — вкус и чувство изящного. Но наследство Ренессанса было принято комедией дель арте в период разгула католической реакции. Искусство Ренессанса долгое время находило единственное прибежище в народном театре комедии дель арте и, хотя кое-что теряло от такого примитивного освоения, все же сохраняло главное: жизненность, энергию, оптимизм. Именно эти качества были ненавистны идеологам феодально-церковной реакции, стремившимся исказить в искусстве эти его ренессансные начала.

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР ЭПОХИ РЕНЕССАНСА

Литература в Италии прошла долгий путь прежде, чем появился профессиональный театр. Буржуазная культура утверждалась в трудной борьбе с культурой феодальной. Буржуазную культуру энергично поддерживали народные массы, и мы знаем, что борьба кончилась ее победой. Эта победа буржуазной культуры над феодальной создала культуру Возрождения.

Художественная литература с XIII—XIV вв., с первых своих шагов, отражала эту борьбу. И в ранней итальянской лирике, и в раннем итальянском эпосе, которые создавались при еще достаточно сильном феодальном режиме и выражали идеологию в основном феодальных групп, — все время звучат мотивы новой идеологии. По мере роста городской культуры реалистические элементы в итальянской литературе все более крепнут и дают начало новым литературным жанрам. Появляется новелла. Рождается специфическая городская лирика, не только буржуазная, но и плебейская. Даже наиболее грандиозное произведение, стоящее на рубеже итальянского Средневековья и Нового време-

ни, "Божественная Комедия" Данте Алигьери, уже предвещает будущую победу буржуазной культуры. В типичных городских жанрах, которые хронологически предшествуют "Божественной Комедии", в новелле, в городской лирике, буржуазная культура находит еще более непосредственное отражение.

Это отражение изменений в обществе, в каком бы литературном жанре оно ни появлялось, ведет к созданию определенного отношения в действительности, выражающегося в стихийно реалистическом методе.

Реализм на различных этапах своего развития выступает в различных формах — от зачатков реалистической литературы на рубеже феодальной и буржуазной эпох и до стиля более зрелого реализма — и становится все более полнокровным, изображая жизнь в новых и более существенных ее сторонах.

Реалистическое направление литературе сообщала народная стихия. Образованные круги, т.е. в основном буржуазия, оформляли эту тенденцию. Это было возможно только потому, что между буржуазией и народом существовал союз, сложившийся в борьбе против феодальных классов и обусловленный процессом общественного развития. Так как литературные произведения создавались главным образом буржуазными писателями, которые в этой социальной конъюнктуре не могли идти на разрыв с народом, то все, что шло от народа, находило отражение в литературных формах, складывавшихся в городе. И это же обстоятельство обуславливало одну особенность буржуазной литературы и ее реалистической направленности: буржуазная литература в этот период имела последовательный прогрессивный характер. Буржуазия находится на подъеме, пока держится единение с народом. Она последовательно ведет борьбу с феодальной культурой и порою она по-настоящему революционна. Но когда буржуазия увидит противника уже не в феодальном порядке, который будет сокрушен, а в демократических и плебейских группах нарождающегося капиталистического общества, отстаивающих свои права, она станет реакционной, и это отразится на направленности той литературы, которая будет создаваться буржуазией на этом новом этапе.

Нельзя определить одним словом долгий процесс развития литературы, разветвляющейся на разные жанры в течение веков. Можно лишь говорить о господствующем в ней направлении. В

эпоху Возрождения этим господствующим направлением и был реализм, который определял главные вехи эволюции литературы во всех жанрах. Естественно, что в некоторых из них это сказывалось ярче, в других более приглушенно. В XIII, XIV и XV вв. главными носителями реализма были городские жанры: новелла и городская лирика. В XV в. к этим двум жанрам прибавился третий: комедия.

Однако реалистическая направленность этих жанров не смогла развиваться беспрепятственно, ибо феодальная реакция, бывшая результатом большого экономического упадка Италии, перешла в контрнаступление и обрушила на культуру Ренессанса тяжелые удары. Конечно, контрнаступление феодально-католической реакции в целом лишь задержало рост реалистического направления в литературе. Но с точки зрения ограниченных национальных масштабов итальянской истории, контрнаступление феодально-католической реакции нанесло росту итальянской литературы ущерб очень существенный. Тут дело было не только в задержке основной прогрессивной реалистической линии, а в ее извращении. Ибо даже в тех литературных жанрах, которые были основными носителями реалистического направления, произошли изменения, нарушившие эту их первоначальную тенденцию.

Контрнаступление феодально-католической реакции приводило к свертыванию промышленности и сокращению торговых оборотов. Свертывание промышленности выбрасывало на улицу рабочих крупных предприятий, а сокращение торговли, хотя и в меньшей степени, — рабочих портовых городов, арсеналов, судостроительных верфей. Безработица обостряла классовые противоречия. Нарождающейся буржуазии приходилось теперь вести борьбу и против перешедших в контрнаступление феодальных классов, и против трудящихся. Страх перед напором рабочих, "предшественников современного пролетариата"¹, часто заставлял в Италии представителей буржуазии переметываться в лагерь землевладельцев и отрекаться от славных идейных позиций Ренессанса. Так сдвиг хозяйственных отношений осложнялся сдвигом идеологическим. Что происходило в результате этого процесса в театре?

В течение XVI в. драматургические жанры по идейной направленности основных произведений различались между собой

очень существенно. Трагедия во всех разновидностях больше отвечала вкусам и интересам аристократии; комедия, жанр гораздо более богатый по количеству пьес, столь же определенно крепла в своем реализме и все больше приспособлялась ко вкусам и интересам горожан, при том далеко не только наиболее богатых. Например, тосканская комедия (Джан Мариа Чекки и Грациини-Ласка) стремилась, хотя и по-разному, угождать также плебейству Флоренции. Это же характерно и для комедии Венецианской области, особенно произведений Беолько, Кальмо, Джанкарли. И если трагедия не могла стать на прогрессивный путь развития, то комедия шла по нему более уверенно.

Все эти факты относятся к области драматургии, но не театра. Профессиональных театров до 60-х годов XVI в. не существовало, и первыми такими театрами были те, в которых начала свою деятельность комедия дель арте. Сложный узел разнообразных отношений, влияний, вкусов сказался на многих сторонах нового театра. Свежий реализм первых созданий комедии дель арте продолжал прогрессивную реалистическую тенденцию культуры Возрождения. Ни комедия, ни тем более трагедия в Италии не могли установить такой тесной связи с широкими народными кругами, как это произошло в тот же период в Испании, Англии, Франции. Драматургия Лопе де Вега, Шекспира и их современников, роман Рабле были в лучшем смысле этого слова произведениями народными. Они были близки и до конца понятны народу. В Италии этого не было. Быть может, из всех литературных жанров только народная лирика сохранила на себе полновесную печать народности. Даже новелла стала приобретать аристократические черты. Разумеется, не избежала этого и комедия. Особенно заметным сделался отрыв литературы от народа с момента торжества феодальной реакции. В театре особенно ощущалось это противоречие.

Возникающий театр, естественно, сразу же стал искать сценический материал в национальной драматургии так же, как национальные театры в Испании и в Англии. Там это привело к невиданному расцвету театра. В Италии, напротив, театр не мог воспользоваться национальной драматургией, ибо она была отторгнута от народных корней при самом своем возникновении. Но, потерпев неудачу с пьесами, театр продолжал искать сценический материал и не мог не найти его. Он его нашел в самих

сюжетах драматических произведений, которые перерабатывал, приспособляя к идеологии самых широких кругов общества. Таким образом, сюжеты пьес становились доступны народу и могли сохранить свою прогрессивную и демократическую направленность. Обыкновенно эта переработка шла по линии усиления сатирических элементов сюжета, так как яркая реалистическая сатира стала существом комедии дель арте. Это выражалось в выдвигании на первый план роли "слуг" и в победоносном, хотя и комедийно-стилизованном, исходе их столкновений с представителями буржуазии. Естественно, что методом наполнения сценарных схем живым словесным материалом была импровизация. Ниже будет сказано о том, как переработка превращала сюжеты, найденные в пьесах и вырванные из них, в сценарии.

Но прогрессивная тенденция в сценарной драматургии оказалась недостаточно устойчивой; она отступала перед натиском католической реакции. Именно здесь, в сложной обстановке борьбы между прогрессивными и реакционными силами в Италии в течение двух последних третей XVI в., зародилась противоречивость комедии дель арте как художественного организма.

Более внимательное рассмотрение эволюции литературного театра в Италии в этот период покажет, как обильна была сокровищница сюжетных форм, использованных новым театром.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ИТАЛИИ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА

Комедия дель арте появилась, когда в Италии в процессе роста ренессансной культуры были уже созданы многие театральные жанры. Так, пастораль была на сцене уже с XV в., комедия и фарс — с 1-го десятилетия XVI в., трагедия — со 2-го. Музыкальная драма в последовательных этапах своего становления переплеталась с самой комедией дель арте.

Комедии дель арте было у кого учиться. И она училась, приспособляя к своему стилю очень многое из того, что было испытано на сцене и вне сцены другими жанрами. Но, критически заимствуя, она строила собственное здание.

Поэтому невозможно изучать комедию дель арте, не познакомившись с тем, что представляли собою театральные формы, существовавшие до нее или возникавшие одновременно с нею.

В XV в. возникли и получили распространение так называемые "священные представления" (*le rappresentazioni sacre*) — форма, близко соответствовавшая северным мистериям. Первый известный текст мистерии относится к 1448 г. Среди поэтов, писавших эти тексты, были такие крупные представители флорентинской поэтической школы, как Фео Белькари, Луиджи Пульчи и сам Лоренцо Медичи, всевластный государь Флоренции, ученый гуманист, превосходный поэт. Ему принадлежит текст "Представления о святых Иоанне и Павле".

Таким образом, в жанр "священных представлений" был внесен если не дух античной литературы, то, во всяком случае, элементы античного изящества. И тем не менее, с точки зрения гуманистов, театра в Италии не существовало, ибо тексты "священных представлений" они не считали настоящей литературой. Следовательно, театр и прежде всего драматургический текст нужно было создавать наново. Этим гуманисты и занялись; их усилия постепенно привели к созданию той формы, которая получила название "ученого театра" — *la commedia erudita*².

В 70-х годах XV в. в Риме среди преподавателей недавно основанного там университета был гуманист, пользовавшийся громкой славой, — Помпонио Лето (1427—1497). Его ученость, убежденность в справедливости своего дела, т.е. воскрешении античности, страстность привлекали к нему множество учеников. Незадолго до него немецкий ученый Николай Кузанский и итальянский гуманист Поджо Браччолини нашли по несколько неизвестных дотоле комедий Плавта. Когда Помпонио дошел в своих исследованиях до Теренция и Плавта, его озаорила мысль воссоздать в современном Риме во всех деталях античный римский театр. Ученики с радостью принялись ему помогать. Это были первые попытки поставить Плавта и Теренция в Новое время. Помпонио с учениками ставил их комедии у себя дома на языке подлинника. Он учил своих молодых слушателей декламировать латинские стихи, и некоторые из его воспитанников впоследствии сделались прекрасными актерами, например, Ингирами, который с большим успехом исполнял роль Федры в трагедии Сенеки.

Весть об опытах Помпонио скоро разнеслась по всей Италии. "Труппу" Помпонио стали приглашать в сановные и княжеские дома. В других городах, например, во Флоренции, также дела-

лись самостоятельные попытки постановок античных спектаклей в гуманистических кружках. Римский театр стал модным. В 80-х годах и позднее уже ни одно сколько-нибудь торжественное празднование в синьориальных резиденциях Италии не обходилось без каких-либо античных представлений.

Этот первый успех повлек за собою целый ряд новых достижений. Так как латинский язык был понятен не всем, в конце 70-х годов феррарский гуманист Гуарино Гуарини занялся переводом Плавта и Теренция. В 1486 г. в Ферраре во дворе герцогского замка на специально сооруженной сцене были поставлены "Менехмы" Плавта в новом переводе гуманиста Никколо да Корреджо с интермедиями. Близнецы отличались друг от друга тем, что у одного на шляпе было золотое перо, у другого белое. На сцене были построены пять домов, в гавань приходил корабль. Это представление произвело такую сенсацию, что Феррара надолго осталась столицей театральной Италии. Год за годом (1487, 1491, 1493, 1501) шли там представления римских комедий в итальянском переводе. Представления постепенно были перенесены во дворец. Особенно пышными были празднества в начале 1502 г. по случаю бракосочетания наследного принца Феррарского Альфонсо д'Эсте с Лукрецией Борджа. Было показано пять комедий, каждая из которых занимала целый вечер. В промежутках между действиями давались интермедии. Перед началом спектаклей по сцене продефилировали все участники представлений, числом сто десять, каждый в своем костюме. Герцогский двор хотел показать публике, что ни один костюм не повторяется и что казна не останавливается перед затратами. Все было необыкновенно торжественно, но, по-видимому, актерская игра была не высокой: любители, главным образом молодые придворные обоего пола, с задачей не справились. По крайней мере сестра жениха, Изабелла д'Эсте, в длинном послании к мужу, герцогу Мантуанскому Франческо Гонзага, писала, что было нестерпимо скучно.

В последнее десятилетие XV и в первое десятилетие XVI в. и в других городах ставились итальянские переводы комедий Плавта и Теренция и трагедий Сенеки. Если опыты Помпонио и его последователей с постановками римских драматургов в оригинале были первой стадией в истории нового театра, то поста-

новки тех же произведений в итальянских переводах должно считать вторым этапом того же процесса.

Театр начинал получать свой репертуар на итальянском языке. Представления Плавта, Теренция и Сенеки в переводах не были единственными в течение этого второго этапа. В 1480 г.³ кардинал Франческо Гонзага, проезжая через Флоренцию, просил Лоренцо Медичи указать ему поэта для написания текста какой-нибудь новой пьесы к торжественному представлению в Мантуе. Кардинал не без основания доверял тонкому вкусу и глубокой учености Лоренцо, слава о котором гремела в это время не только в Италии, но и далеко за ее пределами. Лоренцо рекомендовал Анджело Полициано, своего друга, воспитателя своих детей и поэта не менее одаренного, чем был он сам. Полициано немедленно принялся за работу и в течение двух дней написал пьесу "Сказание об Орфее".

Спектакль должен был быть пышным и увлекательным придворным зрелищем. Драматическая форма предрекалась заданием. Остальное было предоставлено автору. Полициано создал удивительно красивый венок из стихов, отделанных с большим мастерством. Остов же произведения он заимствовал из "священных представлений" — мистерий. Только мистерия была обмирщена по-гуманистически. Сюжет Полициано взял языческий — историю легендарного певца, потерявшего любимую жену, силою своего искусства добившегося возвращения ее из подземного царства, а потом лишившегося ее окончательно. Наполнение скелета мистерии языческой фабулой уже никому в это время не казалось ни кощунственным, ни странным. Новшество Полициано было принято настолько решительно, что с него началась новая полоса в развитии итальянской светской драмы. "Орфей" в подлинном тексте и в переделках ставился еще не раз, а по его образцу были написаны и поставлены драмы на мифологический же сюжет, сохранившие форму мистерий: "Кефал" Никколо да Корреджо (1487), "Даная" Бальдассаре Такконе (1496) и близкий по жанру диалог "Тимон" Бойярдо. Мифологические элементы этих пьес с самого начала перекликались с некоторыми особенностями интермедий, заполнявших антракты между действиями комедий. В тех и в других почти всегда фигурировали античные мифологические сюжеты, а многие элементы живопис-

ного оформления, музыки, пантомимно-танцевальных номеров были общими.

Распространение пьес на мифологические сюжеты совпало по времени с периодом наибольшего увлечения постановками античных комедий в итальянских переводах, и обе формы постепенно сближались, заимствуя одна у другой различные элементы сценического воплощения и драматургической техники. Мифологические пьесы постепенно усваивали принцип деления на акты, первоначально чуждый мистерияльному канону, и даже первый классический их образец, "Орфей" Полициано, был переделан в правильную драму, пастораль, разделенную на пять актов с новыми действующими лицами, внесшими комедийный элемент в общий лирико-драматический фон поэмы. А в "Тимоне" Бойярдо, сделанном по Лукиану, лстец-паразит из греческого оригинала был лукаво превращен в нищенствующего монаха.

Сопоставление мифологических пьес с комедиями Плавта и Теренция должно было подсказывать и выводы иного культурно-общественного порядка. Раз широкие круги общества начинают интересоваться театром, то естественно, что театр должен отвечать на запросы не только одной небольшой группы. Мифологическая пьеса и римские комедии имели то общее, что не могли выйти за пределы среды, чрезвычайно ограниченной. Плавт и Теренций интересовали только людей очень образованных, да и мифологическая пьеса по дороговизне постановки и по сюжетам была доступна почти исключительно придворно-аристократическим кругам. Поэтому дальнейшая эволюция итальянского театра должна была пойти по линии демократизации зрелища и по тематике и по материальной доступности. Римские сюжеты были очень далеки, а мифологические чересчур изысканны, чтобынастоящему интересовать широкие общественные круги. Нужно было искать новое содержание и новые формы. Они были найдены в той же Ферраре и, хотя вышли опять-таки из кругов, близких ко двору, очень скоро сделались доступны и средним слоям городского населения.

* * *

В 1508 г. один из самых скромных придворных феррарского двора, великий поэт Лодовико Ариосто (1474—1533), у которого

уже зрел замысел и набрасывались отдельные строфы гениальнейшего поэтического произведения зрелого Ренессанса, поэмы "Неистовый Роланд", написал комедию "Шкатулка". Значение комедии Ариосто заключается в том, что от нее пошло уже ровно и без толчков развитие этого нового жанра. Комедия носит откровенно подражательный характер. Ариосто не только идет по стопам Теренция и Плавта, но даже не решается взять сюжет, оторванный от римского быта. Действие происходит в Риме, персонажи — представители римского мира: скупой старик, продвунной слуга, парасит, молодой вертопрах. Комедия была написана прозой, как и следующая за ней комедия "Подмененные", сюжет которой, стилизованный на новеллистический манер, Ариосто взял уже из современной итальянской жизни. Однако и в этой комедии он вводит в итальянскую драматургию античный шаблон: похищенных и подмененных детей и всеобщее узнавание в последнем акте, дающее счастливую развязку.

Ариосто был образованный гуманист и великий поэт. Он легко слагал изящные латинские стихи. Октава, которой написаны на итальянском языке сорок шесть песен "Неистового Роланда", не имеет соперниц в итальянской поэзии и уже у современников получила эпитет "золотой". Однако две первые комедии Ариосто, написанные первоначально прозой, и три последние, написанные белыми стихами ("Чернокнижник", "Сводня", "Студенты"), — пьесы не первоклассные. Ариосто не был рожден драматургом. Великий поэт, родоначальник итальянской комедии нравов, автор нескольких пышно представленных при дворах комедий, не оставил произведений для постоянного сценического репертуара.

В комедиях Ариосто имеются в зародыше стиливые элементы, которые дальнейшее свое развитие получили у его преемников. Он первый, начиная с "Подмененных", попробовал обработать в виде комедии новеллистические мотивы, т.е. реалистические сюжеты, разработанные в богатейшей новеллистической литературе. У него появляются намеки на сатирическое изображение персонажей из современной жизни. Таков продавец индульгенций в последней его комедии. Это начинание Ариосто сразу же нашло отклик.

В 1513 г. при урбинском дворе была представлена в великолепном оформлении (о нем см. ниже) комедия. Бернардо Биб-

биены, будущего кардинала и одного из остроумнейших людей своего времени. Комедия называется "Каландро" ("La Calandria")⁴. Сюжет ее — клубок веселых и непристойных недоразумений, вызванных случайной встречей разлученных в детстве близнецов, брата и сестры. Плавтовский сюжет разработан по новеллистическому методу с большим искусством. Внесены новые, не по-античному изысканные эротические мотивы и чисто фарсовая динамика. Пьеса Бибиены часто ставилась на сцене и имела большой успех. Но она ничего не дала в смысле разработки художественной формы комедии.

Гораздо больше способствовала оформлению комедийной драматургии лучшая из всех итальянских комедий XVI в. "Мандрагора" (1514) Никколо Макиавелли (1469—1527). Автор этой пьесы, политик-практик и историк, создатель политической науки в новой Европе, смелый скептик и атеист, написал комедию с целью дать бытовую иллюстрацию к некоторым своим широким политическим конструкциям.

Теоретическая мысль Макиавелли двигалась, подталкиваемая практическими нуждами. Пламенный патриот, он искал способов сделать Италию единой и сильной. Самым большим препятствием для этого он считал существование папского государства, находящегося в самом центре страны. И подобно тому, как папская территория мешала осуществлению наилучшего политического устройства Италии, отвечающего ее национальным интересам, так существование духовенства мешало организации наилучших форм общественной жизни.

Интрига комедии простая. Молодой человек, Каллимако, влюблен в жену старого юриста. Соблазнить ее помогает ему монах, духовник ее и ее матери, фра Тимотео. Макиавелли пришлось, конечно, скрывать, и довольно тщательно, антирелигиозное жало комедии. Зато совершенно ясна в ней сатира против духовенства. Блестяще обрисован характер монаха, который за деньги помогает делу, самому безбожному с точки зрения церкви. Но в комедии имеются намеки и более серьезные. Молодая женщина после грехопадения говорит своему возлюбленному, что она готова признать случившееся с нею "соизволением неба", что она не вправе отказаться от греховной связи, которую "небо повелевает ей принять". Тут уже сам бог становится соучастни-

ком обмана молодой женщины и как бы его санкционирует. В "Мандрагоре" есть и другая тема, тоже типично ренессансная. Макиавелли считает нормальным и одобряет то, что Каллимако хотя бы хитростью овладел Лукрецией и что Лукреция его полюбила. В театре впервые раздался гимн свободному победному чувству, которое, впервые без оглядки, бурно, подчиняясь естественному закону, одолевает и должно одолеть все препятствия. С точки зрения чисто художественной значение "Мандрагоры" заключается в том, что в ней впервые сделана попытка обрисовать сочными красками характер действующего лица. Персонажи комедии, особенно фра Тимотео, — живые люди, выхваченные прямо из быта Италии начала XVI в. Некоторые черты стилизации на манер древних остались только в обрисовке фигур паразита и слуги.

Дальнейшая разработка драматургических приемов, созданных Макиавелли, была продолжена другим замечательным писателем XVI в., уже знакомым нам Пьетро Аретино (1492—1556). Как писатель, Аретино — один из самых разнузданных талантов, какие знает европейская литература. Найдя убежище в Венеции, он добывал себе подарки и пенсии, вымогая их прямым шантажом. Его жертвами были короли, императоры, итальянские князья, кардиналы — словом, люди, которые могли платить. Но в то же время — об этом была уже речь — Аретино выполнял чрезвычайно важное и нужное литературно-политическое дело. Он был рупором буржуазной идеологии, которая в борьбе с торжествующей феодальной реакцией стояла на старых позициях ренессансного свободомыслия.

Его комедии отмечены той же печатью, что и все другие его произведения. Аретино дерзко вскрывает язвы современного ему общества, хлещет бичом своей сатиры всех, кто этого заслуживает. Он с неподражаемым искусством рисует самые разнообразные типы, какие он мог разглядеть в жизненной сутолоке. Особенно удаются ему типы подонков общества, которых он знал, как никто. Но Аретино тоже не умеет писать комедий. Он берет первую попавшуюся под руки новеллу, иногда не одну, а две и больше, как в "Таланте", перепутывает их интриги и населяет их огромным множеством персонажей. Картина быта получается яркая, сатира подчас убийственная, а сценического произведения — никакого. Лучшие из его комедий — "Придворная жизнь",

"Таланта", "Лицемер"; последняя, может быть, была известна Мольеру, когда он стал работать над "Тартюфом". Гораздо счастливее оказался Аретино, как увидим, в трагедии.

Из драматургов-профессионалов большой популярностью пользовались два флорентинца: Джован-Мариа Чекки (1518—1587) и Антон-Франческо Грацини, больше известный под псевдонимом Ласка (1503—1584). Чекки написал множество театральных пьес, среди которых комедии составляли приблизительно четвертую часть. Это был типичный гражданин Флоренции, никогда не выезжавший из родного города и знавший его до самых потайных уголков. Комедии его изображают флорентийскую жизнь и флорентинских людей живо и весело, но без большой художественной яркости. Лучшая из них — "Сова", написанная на сюжет, сходный с "Мандрагорой", и представленная однажды вместе с ней, как ее интермедия: акт одной, акт другой. Выказывалось даже мнение, что Чекки — крупнейший комедийный драматург Италии после Макиавелли. Но Чекки — писатель, сильно затронутый настроениями католической реакции, что очень заметно отразилось на его комедиях. Он словно боится разойтись с прописной церковной моралью и из-за этого выхаживает иной раз свои пьесы так, что из них исчезает правдивое изображение самых естественных чувств.

В стиле реалистическом писал свои комедии на бытовые темы и Грацини-Ласка. Лучшая его пьеса — "Колдунья". Прологи к его комедиям содержат много ценных сведений по практике сценического дела того времени.

Третий тосканский драматург этого периода, Лоренцино Медичи (1514—1548), написал только одну пьесу, "Аридозия". Лоренцино — отпрыск знаменитой флорентийской семьи — прославился тем, что убил одного из самых неистовых флорентинских тиранов, своего родственника, герцога Алессандро Медичи. Современники прославляли Лоренцино как нового Брута, Микель-анджело во славу его высек бюст римского патриота, поэты и писатели более позднего времени — Мюссе, Сем Бенелли — посвятили ему целый ряд романов и драм. "Аридозия" — интересная бытовая комедия. Лучший образ в ней — образ скупого: яркий характер, быть может, тоже ставший известным Мольеру, скорее всего через французскую переделку комедии, сделанную Лариве.

В пьесах Ариосто и тосканцев сложился канон "ученой" комедии, в котором произошло освоение стиля и образов Плавта и Теренция и по которому потом должны были учиться за пределами Италии: Торрес Наарро в Испании, Гаскойн в Англии, Лариве во Франции и многие, многие другие. Но для Италии получил несколько неожиданно очень большое значение кратковременный расцвет комедии на Юге, обогативший новую драматургию несколькими важными особенностями.

В комедиях Джован Баттисты делла Порта (1535—1615)⁵ канон прошел через горнило южной культуры. Расцвет его творчества приходится на последние десятилетия XVI в. Делла Порта был образованнейший человек и принадлежал к высшим кругам. Сюжетный диапазон его комедий очень широк. Есть среди них такие, в которых счастливая развязка приходит после кризиса, почти трагического ("Братья-соперники"), есть и такие, которые полны безудержного веселья, нигде, однако, не переходящего в буффонаду и не нарушающего стройной фабульной организованности ("Служанка"). Делла Порта берет многие детали и даже образы у Плавта, но в выборе сюжетов больше опирается на новеллистику и "ученую" комедию Севера. Однако он брал кое-что и у комедии дель арте, которая в свою очередь передельвала в сценарии его вещи ("Западня"). Типы его комедий — хвастливый воин ("Капитан"), педаит, слуги, старики — очень жизненны. В целом пьесы делла Порта являются великолепным драматургическим итогом "ученого" этапа итальянской комедиографии. Их смыкание с молодыми творческими порывами комедии дель арте подтверждает неугасимую живучесть в комедии дель арте реалистической направленности.

По ритму и темпераменту итальянскому Югу принадлежит и "Подсвечник". Эту комедию написал в годы своих странствований по Европе великий ученый и философ Джордано Бруно (1548—1600), пламенный борец против невежества, предрассудков и религиозного фанатизма. Для него разоблачение смешных недостатков и низменных страстей было такой же параллелью к его титанической борьбе против сил реакции, как и для Макиавелли. Когда Бруно попал в лапы инквизиции, он, если бы захотел, легко мог спасти себя отречением от своих космологических теорий. Но он мужественно отказался от этого. Он знал,

что его гибель послужит самым мощным агитационным орудием в борьбе за дорогие ему идеи, и твердо пошел на костер. "Безумный страх личного уничтожения был неведом Джордано Бруно, как и никому из людей, которые умели любить" (М. Горький). В "Подсвечнике" он изображает развратников, педантов, шарлатанов с их легковверными клиентами; подобно Макиавелли, Бруно нисколько не осуждает молодого влюбленного, который хитростью отнял жену у сладострастного глупца. Бруно со всей возможной в то время ясностью обрисовывает ту среду, в которой могут произрастать эти цветы разложения.

Авторами комедий были гениальнейшие люди Италии XVI в.: Ариосто, Макиавелли, Бруно. И тем не менее среди огромного количества итальянских комедий XVI в. разве одна только "Мандрагора" время от времени появляется еще на подмостках европейских театров. Все остальные более или менее прочно забыты. Между тем нельзя сказать, чтобы эти комедии были лишены литературных достоинств. В них прекрасно изображена кипучая жизнь итальянского чинквеченто (XV в.). В них проходит яркая и пестрая толпа людей того времени, и чем дальше мы подвигаемся от Ариосто к Бруно, тем меньше в этой толпе остается персонажей Плавта и Теренция и тем больше появляется типичных людей современной авторам Италии. Картины быта и нравов в этих комедиях великолепны. Их авторы умеют лепить характеры. Даже у Ариосто в первой же его комедии намечается прием типового обобщения, сказывающийся по античной традиции в именах: Corbo — Ворон, Volpino — Лисенок; это, быть может, оказывало влияние на приемы построения образов у Бена Джонсона в его "Вольпоне", где фигурируют и Вольпоне, и Корбо. Но у англичанина, писавшего сто лет спустя, прием несравненно более совершенный. Он уже освободился от школьных образов.

Итальянцы тоже понимали, что им мешает зависимость от античной комедии. Уже в 1536 г. Аретино в прологе к комедии "Придворная жизнь" говорил: "Не удивляйтесь, если комедия написана не так, как того требуют правила. Ибо в Риме сейчас жизнь идет по-другому, чем когда-то она шла в Афинах". А позднее Грацини-Ласка рассуждал об этом гораздо более обстоятельно в прологе к "Колдунье": "Аристотель и Гораций видели свои времена, наши же времена совсем иные. У нас другие обы-

чаи, другая вера, другой образ жизни. Поэтому и комедии нужно писать по-другому. Во Флоренции жизнь не та, что в Афинах и в Риме". Слова Аретино и Ласки характеризуют реалистическую тенденцию итальянской комедии. Но это — только тенденция. На деле авторы комедий, Аретино и Ласка в том числе, не расстаются с приемами Плавта и Теренция, ищут компромиссов между школьно-подражательными и реалистическими приемами, и это, разумеется, очень мешает росту жанра. Недостатки комедии в значительной степени объясняются тем, что драматургическое творчество было лишено указаний актерского искусства. Сцена не направляла и не исправляла драматурга, ибо постоянной сцены не было. А та, которая исподволь складывалась, за малыми исключениями, не принимала пьес жанра "ученой комедии". Тут многое зависело и от авторов. Они смотрели на свою задачу как на литературную по преимуществу, не заботились о воплощении своих пьес на сцене; использование диалогов и монологов для раскрытия сюжета и для обрисовки характеров — все это им давалось слабо. Для чтения комедии подчас великолепны; как материал для актера — весьма несовершенны.

Комедия XVI в., которая лишь в творчестве Ариосто, Бибиены и Макиавелли окончательно оформилась, представлена многими произведениями. Воспользовалась ли ими комедия дель арте?

Несомненно. Она внимательно перебирала сюжеты "ученой комедии" и использовала многие из них, переработав по-своему. Новый театр должен был обязательно учесть, что "ученая комедия" как драматургический жанр оказалась неспособна создать сценическое искусство, т.е. театр, самостоятельно существующий и работающий без меценатской поддержки. Новый театр не вдавался в анализ причин этого явления, но не считаться с ним не мог: какие-то элементы театра все-таки были налицо, и возникающий театральный организм не мог пройти мимо них. Однако свои заимствования он осуществлял с осторожностью, с отбором. Он брал сюжеты как некий сырой материал, заимствовал некоторые образы, например влюбленных, и, наконец, усваивал из лучших образцов гуманистической комедии их общую ренессансную направленность.

Как складывались отношения нового театра к фарсу?

Фарс был старше комедии. Он появился в последней четверти XV в. и по своему существу был ближе к тому жанру театра, который создавался. Фарс утверждался не в придворных аристократических кругах, а в буржуазных, часто плебейских. Он не был пропитан школьной ученостью, был ближе к жизни. Поэтому в нем неизмеримо сильнее были реалистические и демократические элементы, хотя они не были выдержаны до конца. Но и в нем была гуманистическая направленность, по-своему осмысленная и по-своему проводимая. Для фарса был характерен прежде всего его интерес к крестьянству.

Крестьянская тема играла большую роль во всей литературе чинквеченто. Но углы зрения, с которых разрабатывалась она, были очень различны. Эта тема находила большое место прежде всего в новеллистике, а затем в фарсах. Отношение к крестьянам новеллы и фарса отличалось в оттенках, но в общем было одинаковое. И новелла, и фарс представляли собою городскую литературу, возникавшую в связи с запросами городских людей. Отношения между городом и деревней в XVI в. складывались не всегда дружественно, и причиной тому были явления, связанные с феодальной реакцией. Иммиграция крестьянства в города в этот период стала нежелательной, так как в условиях свертывающейся промышленности вызвала конкуренцию на рынке рабочих. Было также и другое серьезное противоречие. Под влиянием кризиса крестьяне поднимали цену на продукты земледелия, привозимые ими в город. Поэтому отношение новеллы и фарсов к крестьянам включало в себя элементы сатиры, иногда очень острой, но не всегда вполне справедливой. В ней присутствовал сознательный гиперболизм.

Наряду с сатирой в фарсе и в новелле существовало и другое течение, которое стремилось в изображении крестьян и крестьянского быта добиться реализма. Однако оно было половинчатым, ибо не вполне еще освободилось от буколических прикрас. Авторами этих произведений, которые описывали жизнь крестьян, обычно выступали представители аристократических кругов или их сторонники. Характерным произведением этого жанра была поэма Лоренцо Медичи "Ненча да Барберино". Она стала образцом для целой серии подражаний, в числе которых были "Бека да Дикомано" Луиджи Пульчи, "Катерина" Франче-

ско Берни, "Сильвано" Антон-Франческо Дони и другие. В этих произведениях нет прямой сатиры, но иногда в них появляется иронический тон и как бы несерьезное отношение к изображаемому быту: барин говорит о мужиках.

Тут, быть может, была некоторая параллель к Пасторали. Ее авторы, равнодушные по существу к крестьянам, превращали их в стилизованных, приукрашенных, отвлеченных поселян. А живой, сочувственный интерес к положению крестьян и к их невзгодам появится только у Беолько.

Ареною расцвета фарса был Юг — типичная крестьянская область Италии.

Одним из самых видных драматургов, давших лучшие образцы фарсов, был неаполитанец Пьетро Антонио Караччоло, отпрыск старинной аристократической семьи. Его фарсы были представлены в последнее десятилетие XV в. К сожалению, единственный экземпляр рукописи, содержащей полный текст десяти фарсов Караччоло, с которым были знакомы еще некоторые писатели конца XVIII в., бесследно исчез. У нас имеются лишь небольшие отрывки разных фарсов и вступительные строки, заключающие в себе краткое их содержание. Они были разнообразны и по сюжетам и по форме. Три из них представляли собой монологи, которые автор произносил перед слушателями, принадлежавшими к высшим кругам неаполитанского общества. Другая группа была инсценировкой различных новелл. Наконец, третья, наиболее интересная, — это живые, сочные изображения людей и эпизодов, взятых из неаполитанского быта. Среди них есть, например, такие: фарс "...где фигурируют Муж, Жена, Старуха, Нотариус, Священник с дьяконом и еще Третий". В другом участвует крестьянин, два кавайола, т.е. жители города Кавы, и испанец. В третьем — доктор, крестьянин и жена крестьянина, в четвертом — двое убогих. Насколько можно судить по дошедшим до нас отрывкам, все это — великолепные картинки южной жизни. В них участвуют жители Неаполя, Кавы и других городов и местечек из окрестностей столицы Юга. Караччоло рисует людей исключительно из городских и деревенских кругов. У него нет персонажей, заимствованных у Плавта и Теренция, и вообще он ничем не обязан римской комедии. Фарсы Караччоло написаны стихами с внутренней рифмой: последнее

слово стиха рифмуется не с последним словом следующего, а с одним из средних.

Караччоло не один писал тексты для фарсов. Наряду с ним в том же жанре работали на Юге и другие.

Наибольшее количество южных фарсов, тексты которых нам в той или иной степени известны, относятся к категории кавайольских, т.е. изображающих жизнь и приключения жителей Кавы. Кавайолы — это своего рода итальянские пошехонцы. Они всегда оказываются одураченными и обиженными в сношениях с гражданами соседних городов, особенно — близкого от них Салерно. За несколько десятков лет до появления этой категории фарсов в Неаполе появилась книга новелл, написанных салернским писателем Мазуччо Гуардато. Из пятидесяти новелл, составляющих его сборник, примерно целый десяток выставляет напоказ глупость и незадачливость кавайолов. Особенно любит Мазуччо рассказывать, как они попадают впросак, сталкиваясь с жителями Салерно, его земляками. Фарсы этой категории продолжают тенденцию Мазуччо. Они подхватывают все темы, намеченные новеллистом: общую характеристику жителей Кавы, их смешные, а иной раз и трагические жизненные неудачи и неизменное торжество над ними умных салернитанцев. Особенно интересен фарс "Прием императора в Каве", где рассказывается, как в Каве все было готово к приему Карла V, и как он, пробыв целых четыре дня в Салерно, в Каву, к великой обиде ее граждан, даже не заглянул.

Те же мотивы, что и в фарсах Караччоло и в кавайольских фарсах, мы встречаем у писателя, жившего значительно позднее и умершего в первой четверти XVII в. — у Винченцо Бракка. В написанных им фарсах он тоже высмеивает кавайолов и даже, пожалуй, еще более зло, чем это делают авторы более ранних пьесок этого жанра. Но так как писались они позднее и Бракка мог научиться многому у своих предшественников в этой области и у других писателей, то литературные достоинства его фарсов более значительны. Он умеет лепить фигуры действующих лиц и стройнее разворачивает сюжет. Например, в фарсе "Школьный учитель" рассказывается о злоключениях некоего Маффео, державшего в Каве школу для мальчиков. Бедному учителю очень трудно со своими питомцами. Они шалят, устраивают всевозможные проказы, не хотят учиться, и Маффео, как подлинный

сын Кавы, оказывается одураченным к великому удовольствию маленьких озорников. В фарсе "Сказители" Бракка рисует фигуру шарлатана, который мистифицирует простодушных жителей Кавы. Кроме фарсов, Бракка писал еще и коротенькие, очень веселые интермедии. В одной из них выводятся кавайолы, собравшиеся на охоту, в другой — шумные приготовления кавайолов к походу против ненавистного Салерно.

Все южные фарсы дают, быть может, несколько однообразную, но тем не менее живую картину быта и нравов маленьких городов окрестностей Неаполя. Их тематика близка к тематике новелл Мазуччо, хотя прямых заимствований из его "Novellino" установить нельзя. Фарсы насыщены более непосредственным жизненным материалом. Этим объясняется живость и легкость как общего рисунка, так и отдельных фигур, в них выведенных.

Более тесную связь с новеллистической литературой имеют фарсы Джан Джорджо Алионе, северного современника Караччоло, уроженца Асти, одного из небольших пьемонтских городов. Как и Караччоло, Алионе происходил из знатной фамилии. Но симпатии его, по крайней мере как писателя и особенно как драматурга, принадлежали не людям его круга, а жителям низших городских слоев и деревни. Родина Алионе находилась на стыке между Пьемонтом, Ломбардией и французской территорией, и это случайное обстоятельство предопределило некоторые литературные особенности фарсов Алионе. Подбирая новеллистические мотивы и переводя их в драматургический план, Алионе, одинаково хорошо владевший как литературным итальянским, так и французским языками, а также туринским и монферратским диалектами, очень искусно использовал это лингвистическое богатство для своих фарсов. Сопоставление фарсов Алионе с итальянским и французским новеллистическим материалом обнаруживает большое количество сюжетных заимствований из обоих этих источников. Отмечаются также сюжеты, взятые из французских фарсов.

Фарсы Алионе написаны в стихах, которые в противоположность южным рифмуются попарно и очень хорошо передают типичные особенности действующих лиц. Стихотворное оформление и искусное пользование различными языками и диалектами составляют особенность фарсов Алионе, которые стоят к тому же на большой художественной высоте. А его умелое варьирование

языков нужно, по-видимому, признать даже новшеством, ибо хронологически этот прием предшествует однородному приему у Беолько — прямого предшественника комедии дель арте. К лучшим фарсам Алионе относятся фарсы о Дзуане Дзаветино и Николао Спранга. Первый представляет собою ряд очень живых сцен, разыгрывающихся между Дзуаном, его женой и местным священником, с которым пылкая молодая женщина находится в связи, — обычный сюжет, воспроизводимый и во французских фарсах и, позднее, в английских интерлюдиях. Жена принимает у себя священника, муж застаёт их врасплох и в присутствии соседей нещадно избивает жалкого любвеобильного попа. Что касается "Николао Спранга", то это — злая сатира на законников и судей. В "Фарсе о французе, остановившемся в гостинице ломбардца", обнаруживаются некоторые новые особенности манеры Алионе. Он высмеивает соседей Пьемонта, ломбардцев, и даёт очень злой портрет француза. В этом фарсе Алионе постоянно прибегает для оживления диалога к французским фразам.

Фарсы Алионе, как в значительной мере и южные фарсы, оставались литературой, не находившей распространения за пределами тех территорий, где господствовали их диалекты. Гораздо шире была популярность сиенских фарсов. На сиенской территории звучал один из лучших тосканских диалектов, всюду легко понимаемый, поэтому произведения сиенских драматургов беспрепятственно переходили как областные, так и лингвистические рубежи. В Сиене, как и в Венеции, уже в XV в. сложились содружества, занимавшиеся постановкой сенок и фарсов. Наиболее известными из них были "Академия Оглушенных" и "Конгрега Грубых". Последняя целиком состояла из ремесленников, первая — главным образом из буржуазной интеллигенции. Отсюда различие их наименований. Вообще академии, количество которых в это время непрерывно множилось, по своему составу были преимущественно буржуазными, а название "конгрега", т.е. содружество, подчеркивало преобладание плебейской части. Фарсы, которые писались и ставились обоими содружествами, носили яркий сатирический характер и высмеивали крестьян. В художественном отношении сиенские фарсы были гораздо выше, чем южные и, пожалуй, даже чем северные. Первенство в этом отношении принадлежало именно конгреге.

Среди авторов этих фарсов выделялся Никколо Компани, по прозвищу Страшино (1478—1530), который писал стихотворные тексты и руководил представлениями как актер и как режиссер. Наряду с ним в качестве фарсовых драматургов фигурировало еще несколько членов "конгреги": Амброджо Маэстрелли, художник, Бастиано ди Франческо, текстильщик, Пьерантонио делла Стрика Легачи, который в документах называется просто "сиенским гражданином". Но ни один из них не был актером и не пользовался такой известностью, как Страшино.

Слава сиенских спектаклей дошла до Рима и вызвала интерес у папского двора. Этот интерес горячо поддерживал банкир-меценат, друг Рафаэля, Агостино Киджи, сиенец родом и большой патриот своего города. Он управлял папскими финансами и был едва ли не самым богатым человеком Италии. Он-то и пригласил своих земляков-актеров из Сиены в Рим. Представления их шли в пышном дворце Киджи, знаменитой вилле Фарнезина, построенной Браманте, расписанной Рафаэлем и Содомой. Там сиенцев увидел папа Лев X, жадный любитель и неутомимый покровитель дворцовых развлечений. Современники рассказывают о том, как Агостино устраивал пиры в садах своей виллы. Пока сиенцы давали представления, тут же, под открытым небом, Киджи провозглашал тосты в честь папы и, опорожнив золотые бокалы, бросал их, как недостойные служить кому-либо после этих здравниц, в протекавший мимо Тибр. К концу пиршества не только чаши, но и золотые тарелки летели в реку, а бедные люди, любовавшиеся торжеством с противоположного берега, старались заметить, куда падала драгоценная посуда. Однако их попытки разыскать позднее хотя бы один из этих предметов на дне реки не приводили ни к чему, потому что под водою была протянута сеть, при помощи которой все ценное вылавливалось и возвращалось в хранилища Киджи. Представления в доме Киджи, при папском дворе и во дворцах кардиналов происходили главным образом в первые два десятилетия XVI в.

Жанры сиенских представлений были более разнообразны, они даже носили разные наименования: комедии, эклоги, фарсы, каприччи⁶ и т.д. Написаны они были большей частью терцинами, хотя встречались и другие метры. Тематика была и деревенская, и пасторальная, и городская. Однако основной темой всех этих

представлений была сатира на крестьян. Эта тема встречалась и будет встречаться постоянно, но, быть может, нигде — ни на Юге, ни на Севере — она не приобретала такого острого характера. Быть может, нигде крестьяне не изображались такими жадными, коварными, разнузданными, грубыми, с постоянными непристойностями на языке и в действии. При этом авторы фарсов умели сделать их смешными и жалкими. Но у того же Страшино есть фарсы, написанные не на крестьянскую тематику. Один из лучших — "Магрино", в котором выводится слуга, носящий это имя, своими ловкими действиями заставляющий коварного возлюбленного вернуться к покинутой девушке. Такие фарсы, как "Страшино" (это — имя главного действующего лица, перешедшее на самого автора) и "Нож", подсмеиваются над крестьянами.

Тематика фарсов иногда совпадает с тематикой "ученой комедии", но их стилевые особенности иные. Фарсы совершенно свободны от подражания античным образцам. Их сюжеты почерпнуты чаще всего непосредственно из жизни; новеллистические приемы, которыми иногда пользуются авторы фарсов, только организуют материал. Реализм фарсов свежее, чем наиболее реалистических "ученых комедий". Если комедия дель арте охотно брала у литературной комедии сюжеты, то у фарсов она старалась учиться реалистическому изображению людей, как об этом свидетельствует сценарий Массимо Трояно⁷. Фарсы же учили комедию дель арте художественной стилизации сатирических приемов, существо которых она обильно черпала в народной буффонаде карнавала.

* * *

Комедия и фарс были жанрами, наиболее близкими рождающемуся новому театру. Но были и другие, чуждые ему, которые жили своей жизнью и в чем-то все-таки определяли театральную атмосферу Италии XVI в. Это прежде всего трагедия и пастораль.

Трагедия, которой суждена была такая блестящая будущность в других странах, в Италии была лишена необходимой почвы. Чтобы трагедия могла достигнуть расцвета, нужны были иные политические предпосылки, чем те, которые являла Италия. Нужна была насыщенность большими политическими задачами, нужна была одушевленность широкими национальными идеями,

нужна была окрыляющая весь народ героика. Все эти предпосылки существовали в Испании, где они зрели в вековой борьбе с маврами за воссоединение территории страны, и в Англии, где вся страна встала на защиту национальной независимости и свободы против Испании. Тут и там патриотическим огнем пламенела вся страна. В Италии не было ни героики, ни увлечения большими национальными идеями, ни охватившего весь народ патриотизма. Это было результатом раздробленности страны, растлевающего влияния папства как державы и гнета княжеских тираний. Поэтому не рождались и большие идеи, которые могла бы подхватить и нести народу трагедия.

Это, конечно, не значит, что трагедии не писались. Они писались, но в неизмеримо меньшем количестве, чем комедии, и были совершенно лишены агитационной силы. Они повторяли темы и композиционные формулы античных трагедий и не провозглашали никаких политических и национальных лозунгов. Таковы трагедии Джанджорджо Триссино ("Софонисба"), Джованни Ручеллаи ("Розамунда"), Луиджи Аламани ("Антигона"). Драматурги этого жанра изучали трагедийную технику древних, выбирая для этого какой-нибудь типичный прием; или, например, перипетию, т.е. игру неожиданностями, — такова "Канака" Спероне Сперони; или же пытались ошеломить читателя бессмысленными свирепствами и ужасами, — в этом жанре сделаны трагедии феррарца Джиральди Чинтио ("Орбекка" и другие). Эти трагедии действовали только на фантазию и на нервы, страшили, не пробуждая мысли, не поднимая волнующих вопросов о правде жизни и о судьбе человека. Они были лишены души. Единственной трагедией, где были поставлены вопросы о любви к родине и о самопожертвовании ради нее, была пьеса Пьетро Аретино "Гораций".

Трагедия была в Италии жанром литературным, а не театральным. На сцену она попадала редко. "Софонисба" была поставлена всего один раз, многие — ни разу. Больше других ставились трагедии Джиральди Чинтио. И если можно говорить о том, что между текстами трагедий и сценариями комедии дель арте протянулись какие-то нити, то это относилось только к трагедии ужасов. Уже в первом сборнике сценариев появились такие сюжеты, да и в дальнейшем в них не было недостатка. Для них даже было придумано особое название: *opera reggia*.

Другим жанром, который в течение некоторого времени пользовался популярностью в кругах аристократии и богатой буржуазии, была пастораль. Она уныло прозябала после кратковременного успеха, сопровождавшего Полицианова "Орфея", а потом вдруг — и это было одним из симптомов реакции — расцвела в связи с работами над перипетийной техникой, сосредоточенной в Падуе, в университете и в "Академии Воспламененных" под руководством Сперони. Пастораль дала Италии два шедевра: "Аминту" Торквато Тассо (1573) и "Верного пастуха" Джанбаттисты Гуарини (1585). Про эти пьесы уже нельзя говорить, что они были, как и большинство трагедий, явлением чисто литературным. Они ставились не только на любительской сцене, но и на профессиональной. Знаменитая актриса комедии дель арте, Изабелла Андреини, выступала в роли Сильвии в "Аминте".

И был еще один жанр, который утверждался одновременно с процессом создания комедии дель арте; связь его с новым театром складывалась постепенно и разными способами. Это — музыкальная драма (*il dramma per musica*), существовавшая сначала под этим названием в виде отдельных представлений при дворах, флорентийском и мантуанском, и ставшая уже в Венеции, вдали от придворных влияний, постоянным и всенародным театром. Художественная основа этого театра была разработана трудами гениального музыканта Клаудио Монтеверди, а новое имя — "опера" — дано его учеником Кавалли.

Опера стала и лабораторией, и показом всего, что в музыке принимало художественный характер, и знаменовала на этом первом этапе большие достижения. Комедия дель арте училась у нее и инструментальной музыке, и особенно пению, ибо вокальная часть по мере разработки приемов нового театра получала среди способов воздействия на публику все более значительное место; это сказывалось хотя бы в том, что во всех сколько-нибудь организованных и цельных труппах в качестве постоянной артистки появлялась "певица", *la cantatrice*.

Кроме того, в опере быстро стала разрабатываться декорационная сторона спектакля, так как этого требовал характер ее постановок, и хотя материальная возможность была отнюдь не одинакова, комедия дель арте усиленно училась у оперных представлений. Постановка ее спектаклей никогда не достигала тех ступе-

ней, до которых поднялась опера, но общие принципы декорационного искусства, несомненно, воспринимались. И не могли не восприниматься, ибо техника итальянского оперного спектакля реформировала постановочную и механическую часть театра во всей Европе.

К годам формирования комедии дель арте накопилось много сценических жанров: фарс, комедия, трагедия, пастораль, музыкальная драма — и новому театру было чем насытить свой репертуар. От нас скрыты попытки актеров комедии дель арте разобраться в том, что драматургия как бы предлагала их театру. Ведь в сущности драматургия театру ничего не предлагала, ибо театра не существовало. Пьесы писались, пьесы иногда ставились, но ставились нерегулярно и сами собою, силою своего художественного воздействия и общественного влияния, создать театра не могли. Театр получал свои наиболее плодотворные импульсы не от драматургии, а от всего того, что рождало и растило актерское творчество. И когда этот процесс достаточно созрел, оказалось, что у нового театра нет драматургического репертуара, но что он в нем и не нуждается. Верно понимая общественную роль театра, его создатели нашли то, что заменило ему репертуар.

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

Все, о чем говорилось до сих пор, представляет собою богатейшую россыпь зрелищных элементов, из которой можно было черпать сколько угодно мотивов для построения новых зрелищных форм. Тут было все, что могло понадобиться: драматургия, т.е. слово и сценическая форма; опера, т.е. музыка и пение; оформление, т.е. декорация; мастерство жонглеров, т.е. искусство жеста в сочетании с выразительной речью; карнавал как зарядка и первая школа комедии.

Все это было создано или утверждено культурой Ренессанса, пропитано свойственным Ренессансу жизнерадостным настроением и насыщено оптимизмом настолько надежно, что его не могла угасить феодально-католическая реакция.

Правда, в борьбе против реакционной идеологии тускнело то, что в героические времена Ренессанса было в нем самым мощ-

ным: пафос свободы. И это накладывало отпечаток на многое, что создавалось в литературе и что давали зрелища, освященные прообразами античного мира. Это затрудняло создание такого зрелищного организма, который, вбирая в себя ренессансные мотивы, сумел бы сделать их способными правдиво отражать современную жизнь и донести их до широких народных кругов.

Нужен был новый театр. Тот же театр, который спорадически появлялся и исчезал, обслуживал придворных и вельмож, богатых и знатных, а не народ. У народа театр отсутствовал, а народ его хотел. Потребность народа решила дело. Это было одним из результатов активизации общественного сознания в ходе обострения классовой борьбы. Правда, когда такой театр сложился, туда стали ходить придворные и вельможи, богатые и знатные. Об этом свидетельствуют современники, которые сами принадлежали к этим кругам. Однако именно поэтому они сообщают мало сведений о том, что освещает работу нового театра, обращенную к народу и связывающую его с народом. Вследствие этого необходимо критически относиться к оставленному материалу о новом театре и стараться заполнить пробелы в свидетельствах современников.

Уже в фактах, непосредственно предшествовавших появлению нового театра, нетрудно видеть, что его зародыши создавались при участии демократических кругов как ответ на их потребности.

Прежде всего снизу шли лучшие мастера карнавально-буффонного творчества, которые на строившихся театральных подмостках приобщались к высокой драматургической культуре. Это творчество было пропитано, как все, что идет снизу, реалистическими соками. А реализм, который был присущ народному искусству, был ярко прогрессивным. Эти прогрессивные, а порою революционные элементы могут затемняться под влиянием классово-чуждой эстетики, но существо их всегда неизменно.

Ареною, где совершались все эти перемены, была по преимуществу, а долгое время и исключительно, Венецианская республика и больше всего — сама Венеция. Нет ничего удивительного, что на венецианскую территорию тянулись со всех сторон люди, связанные со сценическим искусством и стремившиеся к созданию новых зрелищных форм.

Повсюду было известно, что в Венеции уже с конца XV в., а особенно интенсивно после начала XVI в. складывалось несколько любительских содружеств. Они возникали и распадались, не оставляя большей частью никаких следов. Но в этих содружествах крепили способности наиболее одаренных. Участвовали в них, главным образом, ремесленники. Руководили ими любители зрелищного дела из богатой буржуазии и патрициата. Члены этих содружеств на первых порах не сливались в постоянные коллективы. Они были заняты каждый своей профессией: были столярами, плотниками, сапожниками, булочниками, гондольерами. Но когда являлась необходимость устроить какое-нибудь зрелище, они собирались или их собирали. Они тщательно подготавливали это зрелище и показывали его на площадях и в богатых домах. Венецианские патриции охотно приглашали таких любителей на свои домашние торжества. Они работали как комедианты, пока был спрос. Когда спрос кончался, они возвращались к исконным своим профессиям: кто к пиле и рубанку, кто к дратве и колодке. Постепенно, однако, из такой однородной любительской среды выделяются более одаренные, о которых говорилось выше, и стремятся стать в положение полупрофессионалов. Их тянуло к искусству больше, чем к ремеслам, но они не сразу решались расстаться с ремеслом. Тем не менее нити, связывавшие их с ремеслом, становились все тоньше, пока не порывались окончательно. Тогда из таких отдельных полупрофессионалов начинали складываться содружества уже более прочные. Члены этих содружеств не ждали, когда на них явится спрос, а сами выступали с предложением своего мастерства.

В дневниках венецианского патриция Марино Санудо, которые велись им в продолжении долгих лет, мы находим постоянные упоминания о выступлениях такого рода даровитых полупрофессионалов. Но Санудо был аристократ, и он рассказывает об этих выступлениях только тогда, когда они показывались публично на всенародных праздниках или ставились в патрицианских домах. Лишь вскользь он говорит о том, что такие представления давались в обычное время на площадях. Это, конечно, не значит, что показы для богатых устраивались чаще, чем показы для народа. Но таковы свойства нашего источника, и мы должны это помнить.

Первые упоминания о выступлениях комедиантов у Санудо относятся к самым первым годам XVI в., а кончаются они 30-ми годами того же столетия. Главными деятелями, о которых рассказывает Санудо, были своего рода руководители таких содружеств. Вот их имена: Дзуан Поло, сын его Чимадор, Доменико Тальякальце и самый славный из них — Франческо де Нобили, по прозвищу Кереа. Эти люди знали очень хорошо всех способных ремесленников-любителей и могли в кратчайший срок собрать что-то вроде труппы и подготовить тот или иной спектакль. Просматривая сообщения в дневниках Санудо, мы находим необыкновенно разнообразную программу выступлений под руководством этих комедиантов. Тут и многочисленные комедии Плавта, и трагедии, и пасторали, а еще больше — народные сцены, а также процессии, которые устраивались в садах за городом, танцевально-пантомимные номера и даже акробатические трюки.

Синьория Венецианской республики смотрела на такого рода представления довольно косо, в декабре 1509 г. она сочла нужным издать декрет, запрещающий эти представления. В декрете говорилось: "С недавних пор в нашем городе повелось по случаю празднеств, свадеб, пиров и прочее, в домах и в специально выстроенных помещениях устраивать представления комедий. В них людьми замаскированными произносятся слова и показываются действия позорные, бесстыдные и недостойные"... Поэтому сенат считал за благо запретить представления "комедий, трагедий, эклог и прочих зрелищ". Мы понимаем, почему Синьория была в тревоге. В это время Венецианская республика вела неудачную войну против Камбрейской лиги, организованной папой Юлием II, и армия республики совсем недавно, в мае 1509 г., потерпела кровавое поражение при Аньяделло, едва не сокрушившее республику. Декрет 1509 г. был одним из проявлений нервозности правящих кругов, но действие его продолжалось недолго. Влиятельных патрицианских любителей зрелищ трудно было отвадить от привычных удовольствий, тем более что мир с Лигой был заключен уже в феврале 1510 г. без больших потерь для республики. В том же дневнике Санудо сообщает о возобновлении представлений с 1512 г. Кто же были перечисленные только что комедианты, именами которых полны дневники важного патриция?

Дзуан Поло был старейшим из них. Он был трансформист, мимик, акробат, танцор. Он умел поставить и народную сцену, и небольшую литературную комедию. Балованный артист, он позволял себе иной раз такие вещи, за которые другой мог поплатиться очень серьезно. В марте 1523 г. он был арестован за убийство, а в июне того же года уже беззаботно выступал перед дожем. В своих показах он изображал иногда тип Маньифико и, следовательно, был одним из предшественников маски Панталоне. В своем выступлении в феврале 1525 г. он назвался Никколо Кантинелла, что едва ли дает нам право отождествлять его, как делают некоторые, с известным комедиантом, выступавшим позднее, Бенедетто Кантинеллоу.

Сын Дзуана Поло, Чимадор, был мастер разговоров на разные голоса. Он великолепно подражал и людям и животным. О нем рассказывает Пьетро Аретино, который, конечно, хорошо знал всех этих забавников. Как человек, жадно любивший удовольствия, обладавший обширнейшим кругом знакомства во всех слоях венецианского общества, не стеснявшийся в средствах, Аретино не упускал из поля зрения ничего, что в Венеции могло служить предметом развлечения. Он ободрял, поощрял и одарял всякого, кто мог развеселить его и его компанию. О Чимадоре он говорит устами старой куртизанки Нанны в книге "Разговоры". Из этого рассказа мы узнаем, что Чимадор так изображал факинов, т.е. чернорабочих, что мог заткнуть за пояс любого бергамасца, т.е. самого искусного лицедея этого амплуа, и был способен тут же разыграть сценку с участием молодой женщины, старика и старухи, которую люди из другой комнаты чистосердечно считали за номер, исполненный несколькими людьми.

Серьезнее других был Керее. Он был родом из Лукки и долгое время подвизался в Риме, выступая в представлениях античных римских комедий в итальянских переводах. Свое прозвище он получил за эти свои триумфы, ибо Керее — или итальянизованное Керее — было имя одного из персонажей Теренциева "Евнуха". Керее по сравнению с Дзуан Поло, с Чимадором и, особенно с Тальякальце, был мастер более высокой культуры, более образованный, способный сам написать комедию. Он даже просил у Синьории разрешения построить в Венеции свою собственную "лоджу", чтобы давать в ней представления. Но так как это

было в самом конце 1508 г., т.е. перед войной, просьба его удовлетворения не получила. Зато как только возобновились выступления в патрицианских домах, Кереа воспользовался этим первым. В июне 1512 г. он выступает в трагедии и эклоге, которую Санудо расценивает очень высоко, а в феврале 1513 г. показывает пастораль; то и другое — в частных домах. Потом в выступлениях Кереа был перерыв, и деятельность его возобновилась лишь в 1522 г. А в 1531 и 1532 гг. он предпринял путешествие в Венгрию, где был хорошо принят при дворе и осыпан наградами.

Доменико Тальякальце был, по-видимому, подручным Дзуан Поло, вместе с которым выступал в разнообразных сценках. Особенно была популярна исполняемая ими сцена, в которой Доменико рассказывал Дзуан Поло, что он умер, попал в ад, но потом ожил и душа его вернулась на землю, соединившись со своим телом. Доменико с увлечением повествовал о том, кого он встречал в преисподней, каких видел там знаменитых французских и испанских полководцев и других замечательных людей, совсем как позднее Эпистемон в романе Рабле.

Кроме сведений об этих выдающихся комедиантах, в дневниках Санудо мы находим упоминания о целом ряде других, менее значительных. Тут некий Стефано (1507), Андреа Разер, Дзуан Мариа (1530) и другие.

Разумеется, самым талантливым из всей этой компании был Анджело Беолько, о котором речь будет особо.

Что эти люди считали для себя примером? По каким зрелищам они хотели равняться?

В то время в Италии никаких постоянных театров не существовало, не было никаких зданий, где могли сколько-нибудь регулярно даваться представления, и, что самое главное, не было профессиональных актеров. Правда, были представления при дворах, и прежде всего при феррарском дворе. Феррара была соседкою Венеции. Сношения между двумя городами были легкие и удобные. И хотя Феррара представляла самостоятельное герцогство, культурные связи с республикою св. Марка, временами обрывавшиеся из-за политических распрей, были тесны. А Феррара, мы знаем, была самым театральным городом во всей Италии уже с 80-х годов XV в. Именно там в 1508 г. была поставлена первая комедия великого поэта Лодовико Ариосто, "Шкатулка", и

с тех пор время от времени спектакли возобновлялись. Венецианским комедиантам-полупрофессионалам все это, конечно, было известно. Но они прекрасно понимали также, что при их скромном социальном положении и малой артистической репутации, а больше всего — при их очень скудных средствах браться за сколько-нибудь серьезные зрелищные предприятия было невозможно.

Но главное было не в том, что спектакли венецианских комедиантов не могли конкурировать с феррарскими придворными спектаклями вследствие материальных трудностей. Комедианты видели непримиримое различие между феррарскими зрелищами и тем, что они были в силах показывать сами. А показывать они могли не пьесы жанра "ученой комедии", а вещи гораздо более простые, сохранившие связь с карнавалом, с площадью, с площадными праздниками. Эти зрелища назывались по-разному. Это были либо "момарии", т.е. пантомимы без слов, но с музыкой, костюмами и масками, вроде интермедий, которые в разных городах — в Ферраре, в Урбино — заполняли антракты между двумя действиями большой комедии и о которых венецианцы много слышали; либо "эклоги", т.е. упрощенные сколь возможно и лишённые какого-либо сложного постановочного аппарата пасторали; либо, наконец, фарсы. Общей у них, несмотря на различие жанров и порою вопреки логике жанров, была, как и в карнавале, реалистическая и демократическая тенденция.

Из этой среды и вышел Анджело Беолько, прямой предшественник комедии дель арте.

БЕОЛЬКО И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Анджело Беолько был внебрачным сыном богатого коммерсанта, семья которого в конце XV в. переселилась в Падую из Милана. Анджело родился в 1502 г. Отец его был очень образованный человек и с гордостью носил ученую степень доктора медицины, полученную в Падуанском университете. Беолько, как это часто бывало в итальянских семьях того времени, воспитывался наравне с законными детьми и получил хорошее образование. Семья владела землями в окрестностях Падуи, и Беолько должен был все время иметь дело с крестьянами, как доверенный своего отца по земельным делам. Наблюдательный и вос-

примчивый, общительный и живой, Анджеоло легко сходилась с крестьянами и быстро освоился с их типичным диалектом. Скоро он начал выступать перед публикой с сочиненными им сценками из крестьянской жизни. Успех пришел быстро и принес ему полезные знакомства. Особенно помогло ему знакомство с богатым венецианским патрицием Альвизе Корнаро. Это был просвещенный человек и щедрый меценат. Он принадлежал к тому классу венецианской буржуазии, которая, предчувствуя близость кризиса промышленности и торговли, переводила значительную часть своих капиталов в землю. Альвизе Корнаро успел скупить большие поместья в окрестностях Падуи, где развел образцовые хозяйства, построил великолепные виллы и создал себе наряду с венецианским палаццо вторую резиденцию. Тут он и познакомился с Беолько. Он очень привязался к веселому и талантливому юноше и всячески старался облегчить его жизненный путь. Привязанность Корнаро к Беолько была так велика, что он поручил ему управление своими имениями. Беолько оправдал его доверие настолько, что Корнаро приблизил его к себе почти как родного, поселил в своем венецианском дворце и объявил, что он хочет быть похороненным вместе с ним в одной могиле. Беолько платил ему любовью и преданностью. Благодаря Корнаро он получил доступ во многие патрицианские семьи Венеции, а также ко двору герцога Феррарского Эрколе II.

Беолько был актер и драматург. Первоначально его актерская профессия была как будто ведущей, но очень скоро темперамент писателя и драматурга взял верх. Беолько доставляло удовлетворение видеть, как написанные им сценки разыгрываются и завоевывают успех. Постепенно около него создалась небольшая группа товарищей, которые стали ядром его будущей труппы. Это были люди разного общественного положения. Многие из них выбрали себе постоянный образ, соответствующий их артистической индивидуальности. Альваротто, происходивший из падуанской дворянской семьи, назывался Менато; Дзанетти, выходец из падуанской буржуазии, назывался Ведзо. Ремесленник Кастеньола взял себе имя Билора, а венецианец Корнелио сохранил свое собственное; он был пожилой человек и играл стариков. Себе Беолько выбрал роль веселого, разбитного, разговорчивого деревенского парня с бесконечными шутками на устах: Рудзанте, т.е. балагур.

Первыми показами Беолько и его товарищей в деревне и в городе были небольшие сценки из падуанского деревенского быта в прозе, написанные самим Беолько. Актеры выступали в них со своими постоянными образами и именами в одном и том же костюме. Сценки могли быть самого разнообразного содержания: буфонные, комедийные, даже трагические, кончавшиеся убийствами. Характер роли мог меняться от одной пьески к другой, но образ оставался неизменным. Беолько называл эти образы "постоянными типами", *tipi fissi*. Товарищи Беолько охотно подчинялись художественному руководству талантливого артиста и жизнерадостного человека. Этому очень способствовали успехи, сопутствовавшие представлениям маленькой труппы, а также уверенность, что связи в патрицианском кругу будут залогом их дальнейших преуспеваний.

Роли ближайших товарищей Рудзанте были таковы: Альваротто-Менато играл лицемера и интригана, который старается внести раздор в семью Рудзанте и соблазнить его жену. Альваротто, кроме того, обладал великолепным голосом, и его дуэты с Рудзанте пользовались заслуженным успехом. Дзанетти-Ведзо играл хитрого и вероломного слугу, который готов был помогать всякой интриге. Кастеньола-Билора исполнял роль крестьянина себе на уме, которого жена и ее любовник тщетно стараются обмануть. В одной из сцен он быстро разбирается в положении и закалывает своего соперника. В рассказах о выступлениях Рудзанте и его товарищей фигурируют иногда две женщины. Правда, мы не слышим о том, что они играют роли в народных сценах или в комедиях Беолько. Но они, несомненно, выступают — мы это увидим — как певицы. Что касается женских ролей в сценках и, быть может, в комедиях, их по всей вероятности исполняли мужчины, имена которых до нас не дошли; вопрос, однако, не может считаться решенным окончательно.

Первые годы артистической деятельности Беолько были омрачены большими семейными неприятностями. Отец его прожил недолго, а политические осложнения, которые испытывала после 1509 г. республика св. Марка, отразились на положении близких Беолько. Город Падуя был захвачен войсками императора Максимилиана и некоторое время находился под владычеством империи. После того как город вернулся под сень крылатого льва

св. Марка, политическая полиция начала разбираться в том, кто оставался верен республике и кто предался Габсбургам. Результатом этих расследований было то, что один из братьев Анджело попал в казематы дворца дожей, а другой должен был бежать в Феррару. Забота о семье легла на слабые еще плечи веселого Рудзанте, который меньше всего хотел этими делами заниматься. Его самого страшные венецианские инквизиторы не тронули, вероятно, потому, что были известны его отношения к Альвизе Корнаро, но тем не менее ни забот, ни нужды это с него не сняло. Прошло довольно много времени, когда, наконец, амнистия позволила братьям вернуться в Падую и были благополучно устроены сестры. Только после этого артистическая карьера Рудзанте пошла более гладко.

Первое выступление его, о котором мы знаем, состоялось 13 февраля 1520 г. в дни карнавала во дворце Фоскари в Венеции по случаю пребывания в Венеции Федерико Гонзага, герцога Мантуанского. Празднества были продолжительные и сложные: бой быков, балет, танцы под открытым небом, момарии и много всяких других развлечений. А 16 февраля был обед в Прокурациях с участием дам и танцы. "После этого, — как рассказывает Марино Санудо, — была представлена падуанская крестьянская комедия и некто, именуемый Рудзанте, и другой, именуемый Менато, исполняли роли крестьян. Это длилось до ночи, после чего пошли ужинать".

Очевидно, выступление Рудзанте всем понравилось, потому что, спустя примерно год, тоже во время карнавала, по случаю приезда в Венецию князя Визиньяно, был устроен такой же пышный праздник, и опять Санудо добросовестно заносил в свой "Дневник": "После обеда была представлена новая прекрасная комедия, исполненная падуанцами Рудзанте и Менато. И было много народу".

Санудо, очевидно, становится горячим поклонником, если не всей труппы Рудзанте, то, во всяком случае, двух ее ведущих актеров, самого Беолько и Альваротто. Он отмечает выступления обоих актеров 3 марта 1522 г., 5 мая 1523 г., 4 февраля 1524 г., 9 февраля 1525 г. Последнее выступление Рудзанте Санудо не одобрил из-за непристойностей, виновником которых был устроитель и автор сыгранных комедий, Дзуан Маненти делль Олио;

чтобы загладить неблагоприятное впечатление, несколько дней спустя (12 февраля) праздник был повторен ко всеобщему удовольствию в присутствии уже множества дам, и Рудзанте сыграл собственную комедию вместе с Менато. После этого Санудо упоминает лишь одно выступление Беолько: 7 февраля 1526 г. Этот праздник был особенно пышным. На Джудекке во дворце семьи Тревизан были представлены целые три комедии. Одна, написанная Кереа, другая, разыгранная Рудзанте и Менато, а третья, буффонная, сыгранная Чимадором, сыном Дзуан Поло. После этого в "Дневнике", который Санудо вел до 1533 г., о Рудзанте нет никаких сведений. Означает ли это, что Рудзанте больше не появляется до этого года в Венеции? Или что он вернулся в Венецию после 1533 г.? На эти вопросы ответить трудно. Во всяком случае, артистическая деятельность Рудзанте не кончилась в 1526 г., она только получила несколько иной характер и иное направление. Его известность росла из года в год, и, очевидно, предложения, которые он получал, оказывались гораздо более выгодными, чем те, которые он имел в Венеции. Особенно нужно отметить, что, начиная с 1529 г., Рудзанте был трижды приглашен к феррарскому двору и имел возможность показать там искусство свое и своей труппы. Об этом нужно сказать более подробно.

Из дошедших до нас документов мы знаем, что, начиная с 1529 г., Беолько трижды появлялся при феррарском дворе по приглашению герцога Эрколе II; отнюдь не исключается возможность, что он выступал в Ферраре и больше. Первое известное нам выступление его относится к началу 1529 г., когда по случаю возвращения герцога из Франции вместе с молодой женой Ренатою, дочерью Людовика XII, ему был устроен в Ферраре пышный прием. Отца новой герцогини давно не было на свете, но тем не менее брак с "дочерью Франции", хотя и некрасивой и не принесшей большого приданого, разумеется, очень возвышал крошечное итальянское княжество. Празднества длились не один день. Силами придворных любителей были поставлены две комедии Ариосто, и все закончилось великолепным ужином, на котором присутствовали многочисленные гости. Вот что рассказывает дворцовый мажордом Мессибуго, оставивший нам описания этих празднеств: "При шестой смене кушаний Рудзанте с пятью товарищами и двумя женщинами пели песни и мадригалы на па-

дуанском диалекте, очень красивые, и обходили стол, исполняя диалоги о деревенских делах на том же диалекте, весьма забавные. Они были одеты как падуанские крестьяне. Так продолжалось до седьмой смены блюд, которая прошла под веселые диалоги венецианских и бергамасских скоморохов, а также падуанских крестьян. Они обходили вокруг столов, продолжая свои потешные диалоги, пока не была подана восьмая смена".

В этом рассказе интересны главным образом две вещи: прежде всего почти несомненно, что первое выступление Рудзанте с товарищами и девушками представляло собою какую-то деревенскую сценку, а затем, что совместное появление Рудзанте и его товарищей с венецианскими и бергамасскими буффонами было одним из результатов его работы над техникой многодиалектной комедии. Очевидно, выступление Рудзанте, который, несомненно, играл главную роль в этом развлекательном представлении, произвело большое впечатление, ибо всего только четыре месяца спустя он снова был приглашен в Феррару принять участие в придворном празднестве. Оно происходило во дворце Бельфиоре 20 мая, и, как на январском торжестве, в нем выступали, опять при смене блюд, как бергамасские и венецианские буффоны, так и одетые падуанскими крестьянами исполнители местных деревенских песен на диалекте.

Нужно думать, что главным организатором зрелищной части празднеств как в одном, так и в другом случае был не кто иной, как Лодовико Ариосто, который хотя в это время и не исполнял никаких придворных функций, но тем не менее постоянно приглашался как опытный руководитель такого рода увеселений. В феррарских документах сохранилось известие, что в 1531 г. по случаю новых празднеств в столице герцогства была снова поставлена одна из комедий Ариосто, вместе с которой должно было состояться представление другой комедии, которая не то называлась "Рудзанте", не то была написана Рудзанте. Что комедия под таким заглавием могла существовать, не представляет ничего невероятного, хотя среди дошедших до нас комедий Беолько такой не существует. Рудзанте, как главное действующее лицо, фигурирует в нескольких вещах Беолько. Во всяком случае, это известие указывает, что связь между Беолько и феррарским герцогским двором не прерывалась, и новое подтверждение этого мы

находим в недавно найденном собственноручном письме Беолько к Эрколе д'Эсте. Беолько пишет, очевидно, в ответ на приглашение, что он готов приехать, как только соберет и обучит необходимую труппу, и просит дать ему кое-какие технические указания о времени и о маршруте следования из Падуи в Феррару.

Феррарский период артистической деятельности Рудзанте на этом кончается. В следующие годы его выступления происходят, по-видимому, главным образом в Падуе и ее окрестностях, там, где находились имения Альвизе Корнаро. К 1533 г. относится факт, засвидетельствованный тем же Санудо: в Падуе, в особняке Корнаро, была поставлена комедия Беолько "Корова", а перед этим — другая, заглавие которой Санудо не сообщает. Одновременно, как установил Витторио Росси, Рудзанте обратился к дожу и сенату с просьбой разрешить ему напечатать две комедии Плавта, переведенные им на падуанский диалект, и оградить его права как автора. Эти две комедии в прошении озаглавлены: одна "Труффо", другая "Гарбинелло". Речь, стало быть, идет о "Корове" и о "Пьюванне", ибо заглавия, данные Беолько в его прошении, представляют не что иное, как имена слуг в одной и в другой комедии.

Этими известиями кончаются наши сведения об актерской деятельности Беолько. После 1533 г. он прожил еще девять лет, и, очевидно, эти годы были у него также насыщены творчеством. К сожалению, совершенное молчание современных документов о Беолько не позволяет восстановить в сколько-нибудь связном виде события его жизни за эти девять лет. Однако из того, что мы знаем, можно все-таки вывести некоторые важные заключения.

В это время Падуя была центром модных в те годы теоретических дискуссий о драме, протекавших в "Академии Воспламененных", члены которой группировались вокруг очень влиятельного ученого гуманиста Спероне Сперони. Компания была очень ученая, талантливая, живая. Беолько отнюдь не был в ней чужим человеком. По-видимому, его знакомство и общение с членами "Академии Воспламененных" относятся как раз к тем годам, когда у нас прекращаются о нем прямые сведения.

Во-первых, ближайший сотрудник и товарищ по выступлениям Беолько, Альваротто, был родственником Сперони и постоянно с ним общался. По одному этому Беолько не мог быть

чужд академического кружка. Во-вторых, он был драматургом, а мнения драматурга для "Воспламененных" не могли быть безразличны.

Дебаты, которые шли в "академии", касались вопроса о том, как использовать указания Аристотеля о перипетии, т.е. о неожиданном повороте действия в драме, и о его законах. У Сперони по этому поводу были соображения, давно вынашиваемые, и он, следуя им, работал над трагедией "Канака". Однако в Падуе стало известно, что о дебатах в "академии" узнали в Ферраре, и главный феррарский авторитет по вопросам теории драмы, Джиральди Чинтио, торопился кончить свою собственную трагедию, чтобы закрепить за собою первенство в создании перипетийного спектакля в Италии. Сперони нервничал. Он обратился к Рудзанте с просьбой взять на себя постановку "Канаки" и ускорить ее первое представление, чтобы не дать феррарскому конкуренту обогнать его. Беолько взялся за это дело со всем пылом, с которым он привык отдаваться своим театральным делам. Но состояние его здоровья было таково, что справиться с новой работой он уже не мог. Смерть помешала ему довести ее до конца. И Сперони, и вся "Академия Воспламененных" были очень огорчены, ибо из Феррары пришло известие, что трагедия Джиральди Чинтио "Орбекка" была поставлена с большим успехом и что теория перипетии, построенная в соответствии с указаниями Аристотелевой "Поэтики", нашла в ней свое подтверждение.

Для нас в этом эпизоде, характеризующем жизнь и творчество крупнейшего театрального деятеля Италии первой половины XVIв., важно подчеркнуть следующее. Рудзанте был представителем интеллигенции в самом ученом из европейских городов и общался с университетскими профессорами и с "воспламененными" академиками, как равный с равными. Какое огромное расстояние между юношей, который начинает жизненный путь как агент по торговым делам отца в окрестностях Падуи, и зрелым артистом, поднявшимся до положения крупнейшего авторитета по театральным делам! Однако значило ли это, что Беолько, обращаясь к жанру "ученой драмы", потерял интерес к крестьянам, к крестьянскому диалекту, к крестьянскому фольклору? Для понимания творчества Беолько этот вопрос едва ли не самый существенный.

Мы знаем, что крестьянская тема, хотя и в очень стилизованном виде, была основой жанра пасторали, что она реалистически разрабатывалась также в новелле и в фарсе. Но пастораль совсем не была способна дать сколько-нибудь правдивое представление о крестьянской жизни и не стремилась к этому. Новелла и особенно фарс ставили себе эту задачу, но им не всегда удавалось разрешить ее полностью. Авторам новелл и фарсов недоставало очень важного элемента, который один поднимает картины крестьянской жизни и образы крестьян до полнокровного реализма: сочувствия к горькой доле крестьян.

Беолько в своем отношении к крестьянам стоит особняком. Он словно пришел, чтобы преодолеть предвзятую односторонность, свойственную новелле и фарсу. Он — горожанин, как Пульчи, как Берни, как все новеллисты, но он вырос среди крестьян и сроднился с ними. Быть может, никто из тех, кто изображал в литературе конца XV и всего XVI в. крестьян, не знал так хорошо крестьянский быт, как Беолько. Когда он начинал писать о крестьянах, он чувствовал себя подлинным Рудзанте, и ему были понятны и горе, и радости крестьян. И он видел, что радостей мало, а горя очень много. Среди дошедших до нас произведений Беолько имеются два "Диалога", в которых участвуют крестьяне, и две "Речи", обращенные одна в 1521 г., другая в 1528 г. к двум кардиналам из дома Корнаро.

"Диалоги" — бытовые сценки. В одной фигурируют двое друзей — Рудзанте и Менато, — побывавших на войне и вернувшихся домой. При встрече естественно начинаются рассказы о войне. Приятель Рудзанте Менато удивляется, что друг его не ранен. Искусство воевать, отвечает ему на это Рудзанте, заключается в том, чтобы вовремя обратиться в бегство и спрятаться где-нибудь подальше от опасных мест. Тут же оказывается, что жена Рудзанте за время его отсутствия успела завести себе дружка, который тоже побывал на войне, сражался там по-настоящему и приобрел воинственные манеры. Тот тоже появляется на сцене и начинает в ухарском тоне разговаривать с Рудзанте, который, естественно, не хочет уступать ему жену. Но стоит солдату взяться за шлагу, как Рудзанте падает на землю и позволяет сопернику увести свою неверную подругу, оказавшуюся тоже тут как тут. По-другому кончается такая же ситуация во втором диалоге. Кре-

стьянин Билора тоже возвращается в родные места и узнает, что у его жены появился покровитель. Он ищет его, чтобы поколотить, но, увидев, вдруг загорается ненавистью и убивает его.

Беолько изображает крестьян, не скрывая ни их темноты, ни их грубых нравов. Но он над ними не издевается. Они такие, какими он их показывает, и если что-нибудь нарушает объективность писателя, то только появление в тоне повествования какого-то оттенка мягкого сострадания. Он никогда не изображает крестьян со злобой. Его крестьяне — живые падуанцы, а если он видит в их быту дикость, он по-человечески понимает источник этого и готов их прощать.

В обеих речах к кардиналам Беолько выступает защитником крестьян. Он, вероятно, приглашался оба раза в поместье, принадлежавшее Корнаро, где сначала кардинал Марко Корнаро, а через семь лет после смерти Марко кардинал Франческо Корнаро устраивали празднества по случаю дарования им кардинальской мантии. Задачей Беолько было просто позабавить кардинала и его гостей, а он воспользовался этим случаем, чтобы рассказать сначала одному, а затем другому прелату о крестьянском быте, и просить, чтобы они обратили внимание на то, как трудно живется в окрестностях Падуи земледельцам. В первой речи он по пунктам, которых целых семь, перечислил, чего бы хотели крестьяне от кардинала. И судя по тому, что при появлении нового кардинала в том же пышном поместье Беолько снова получил приглашение, на его первое выступление не смотрели как на дерзость. А второе его выступление было гораздо более серьезное. Речь его к кардиналу звучит так, как если бы актер чувствовал себя вождем крестьян. Он говорит о том, что крестьян угнетают ростовщики и что нужно добиться снижения процентов за займы. Он говорит о том, как трудна крестьянская работа и как мало крестьянин получает за свой труд. "Мы потеем и у нас никогда ничего нет, а другие, которые не потеют, едят всласть".

Беолько выступал как актер Рудзанте, одетый в крестьянское платье. Он пересыпал свою речь шутками и прибаутками, но существо их было очень серьезно. В них звучал классовый протест, хотя Беолько, вероятно, очень хорошо понимал, что его слова едва ли что-нибудь изменят в крестьянском быту. Но он считал своим долгом, как писатель, несущий ответственность за то, что

он говорит и пишет, не молчать, когда в его душе назрел протест против вопиющего социального неравенства.

В произведениях Беолько, не только в обоих "Диалогах", но и во многих комедиях, была еще одна тема, тесно связанная с его отношением к крестьянским невзгодам. Это — тема войны. Те годы, на которые приходится расцвет творчества Рудзанте, были порой почти непрерывных войн, и главной ареной их была Северная Италия, особенно территория Венецианской республики. Чужеземные полчища чаще всего "спускались" через восточные альпийские проходы и, не обращая внимания на то, была или не была нейтральной венецианская республика, опустошали все на своем пути и грабили население. Города были защищены своими укреплениями. Незащищенные же деревни легко становились жертвой жадности и ярости солдат не только чужеземных, но и итальянских, причем отряды венецианских страдиотов, которые должны были защищать территорию и ее население, грабили и убивали народ не меньше, чем чужеземные войска.

Так складывается образ Беолько как представителя артистической профессии в первые четыре десятилетия XVI в. Образ, несомненно, противоречивый, как противоречиво было его время. Он был близок и к представителям венецианского патрициата, и к кругам падуанской гуманистической интеллигенции. Он писал драматические произведения для того, чтобы показывать их публике. Нам ничего не известно о таких постановках его пьесок, какими были, например, постановки комедий Ариосто, которые игрались в Ферраре в те же дни, когда Рудзанте со своими товарищами во дворце д'Эсте ходил вокруг пиршественных столов, пел песни и разыгрывал небольшие сценки на падуанском диалекте. А когда его комедии ставились, то это были постановки в охотничьей резиденции Альвизе Корнаро в Эвганейских холмах. Если даже принять во внимание, что театральных зданий в то время не существовало, все-таки малое количество представлений пьес Беолько может быть объяснено только тем, что тематика и настроенность этих комедий были чересчур демократичны для высшего общества чинквеченто, которое определяло и решало успех или неуспех. То обстоятельство, что после 1533 г. мы ничего не слышим о представлениях пьес Рудзанте, и то, что в 1532 г., получив неожиданно приглашение из Феррары, он ока-

зался без труппы и должен был наскоро начать собирать актеров и обучать их для предстоящих выступлений, показывает, что старые его товарищи, Альваротто и другие, уже с ним расстались. Словом, расхождение между аристократическим обществом и крупнейшим после Ариосто актером-драматургом вырисовывается перед нами как факт почти несомненный.

Современному обществу Рудзанте готов был дать очень много, но оно его не приняло. Что же оставил он после себя современникам и потомству? Когда Беолько умер, ему было лишь около сорока лет. После него уцелело в виде законченных вещей очень немного. Едва ли будет чрезмерно смелой гипотезой предположить, что многое у него осталось недоделанным, много замыслов не было осуществлено, а из того, что было написано, далеко не все дошло до нас. Тем не менее можно попытаться подвести итог деятельности Беолько.

Беолько в своем творчестве исходил от народных зрелищных форм. Все, что его радовало в народных играх, песнях, плясках и вообще в показах, он вводил в свое искусство, придавая ему не всегда присутствовавший в народных формах артистизм. Беолько был поэт, и то, что он находил в народных играх, он взвешивал, проверяя критериями искусства, им самим выработанными. От нас скрыта предварительная работа, приведшая Беолько к формам, которые в конце концов у него устоялись. Тут происходил, несомненно, некий отбор. Народное творчество стихийно. Из него надо было брать отнюдь не все. Беолько прежде всего взял песню и пляску, придал тому и другому нужное с его точки зрения формальное завершение и, соединив с крестьянской темой, ввел их в сюжетную ткань своих комедий.

Из отчетов о венецианских и феррарских выступлениях Беолько видно, что это были своего рода дивертисменты, по видимому, не всегда получавшие форму законченной пьесы. Однако этого рода представления были лишь предварительной стадией его творчества. Они не давали ему полного удовлетворения. У него с самого начала родилась мысль придать народному искусству достойную его форму художественной завершенности. Если бы в нашем распоряжении было больше пьес, написанных Беолько, с точными датами при каждой, мы могли бы проследить осуществление его замысла более обстоятельно. К сожалению, у

нас нет этого подлинного материала. Шесть пьес, две сценки из крестьянской жизни (первый и второй "Диалоги") и несколько более мелких вещей: речи, письма и т.п. — вот все, чем мы располагаем.

Все творчество Беолько свидетельствует, что он — изобразитель крестьянской жизни и что подлинного отражения ее он добывается на том языке, на котором говорят крестьяне из окрестностей его родной Падуи. В самой ранней из дошедших до нас его комедий он обосновывает не просто право, а долг поэта писать на том языке, на котором ему пишется всего более естественно. "Природное у мужчин и женщин — лучшее из того, что существует, и поэтому каждый должен идти естественно и прямо, ибо когда выдергиваем вещь из природного порядка, она получает совсем не тот вид. Почему птицы никогда не поют так хорошо в клетках, как поют на воле? И почему коровы не дают в городе столько молока, сколько на вольных пастбищах, по росе? Почему? Потому, что вы отрываете вещь от естественного состояния. Поэтому, желая показать нечто, происшедшее в деревне, как делаем мы это здесь, я должен дать вам разъяснение. Не думайте, что я хочу поступать так, как педанты, выдающие себя за образованных ученых, которые в подтверждение этого разговаривают по-флорентински. Мне смешно их слушать, черт возьми! А я вам говорю, что я добрый падуанец и не отдам своего языка за две сотни флорентийских и не соглашусь быть рожденным даже в Вифлееме египетском, где родился Иисус Христос, раз я родился в Падуе". Эту же мысль Беолько проводит почти во всех прологах к комедиям, которые произносятся персонажами из крестьян, заставляя говорящего для колорита путать самые общеизвестные вещи, вроде "Вифлеема египетского". А в прологе к комедии "Флора" та же мысль выражена гораздо конкретнее: "Меня прислали сюда, чтобы произнести пролог, и чтобы сказать, что мы здесь находимся на падуанской территории. Кое-кто хотел, чтобы я переменил язык и разговаривал с вами на тосканском и флорентийском, или я уже не знаю на каком еще. Но я не хочу нарушать обычай, ибо мне кажется, что на свете все пошло дыбом и что всякий стремится сделать что-нибудь особенное и пренебречь естественным. Посмотрим! Неужели было бы лучше, если бы я, падуанец из Италии, сделался немцем или французом".

Можно было бы без конца умножать эти примеры. Смысл их всюду один. Рассказывая о том, что происходит в крестьянском быту, Беолько хочет быть естественным и поэтому отвергает литературный язык, незнакомый его действующим лицам. "Естественное", которое он защищает, — это его способ отстаивать реалистический подход к изображаемому быту. И в этом он не может обойтись без диалекта. Однако то, о чем Беолько не говорит, но, что вытекает из его образа мыслей, гораздо глубже. Диалектальные словечки, прибаутки, поговорки, песенки создают обстановку, показывающую крестьян не стилизованными, а живыми людьми. Если бы Беолько знал слово "фольклор", он бы, вероятно, его употребил. Диалект ему нужен для того, чтобы не отрываться от народа, который он хочет показать во всей его естественности, т.е. реалистически, не извращая и не коверкая его характера.

Провозглашая этот свой маленький манифест, Беолько как бы противопоставлял свою манеру манере "ученой комедии", которая следовала античным образцам, подражала Теренцию и особенно Плавту и над "естественностью" не задумывалась. Однако Беолько понимал, что для утверждения своего особого стиля ему нужно выработать некоторые приемы, которые установили бы художественное своеобразие его творчества. Однако диалекта тут, конечно, было недостаточно, и у него складываются другие приемы в самом процессе его творчества.

Беолько работал не один. Мы знаем, что у него были товарищи, которые выступали в одном и том же сценическом образе в разных вещах. Существовало мнение, что эти "неизменные типы" были наиболее важной находкой Беолько, что они давали направление всему его творчеству и сделали его даже как бы родоначальником комедии дель арте. Но кроме Рудзанте, который был неизменным образом самого Беолько, только двое из постоянных его спутников выступали как носители этих неизменных типов: Альваротто, который изображал Менато, и Дзаннини, который изображал Ведзо. Притом выступали они, как, впрочем, и сам Беолько, в этих своих образах далеко не во всех комедиях. В "Кокетке" ("La Moschetta"), в первом "Диалоге", в "Анконитанке" участвовали только Рудзанте и Менато. Ведзо участвовал в "Корове", а Рудзанте не было в двух последних, плавтовских, комедиях, в которых Беолько играл слуг, в одной — Гарбинелло, в

другой — Труффо. Но судя по тому, что Дзаннини и Альваротто современники считали ближайшими товарищами Беолько, у них были роли и в других вещах.

Беолько умер, как мы знаем, очень рано, и его творчество оформилось лишь отчасти. Можно говорить, что в процессе эволюции творчества Беолько произошел один существенный поворот. Первая его манера сложилась целиком в народно-диалектальном духе. Беолько стремился придать формальную завершенность всему заимствованному из народного творчества и из наблюдений над народным бытом. Так были написаны "Комедия без заглавия" ("Замужество Бетии"), "Кокетка" и "Флора". В "Анконитанке" уже намечается уступка "ученой комедии", а "Пьованна" и "Корова" были просто переделками плавтовских вещей. Это о привилегиях в напечатании обеих своих последних комедий, называемых Беолько переводами, он ходатайствовал перед дожем и сенатом. Чем объясняется этот поворот? Беолько об этом молчит, и можно лишь догадываться, почему он вступил на этот компромиссный путь. Едва ли его решение не было ему внушено приемом его представлений у публики. Мы знаем, что последние выступления Беолько и вообще все обстоятельства последних лет его жизни приводили его к сближению с более высокими слоями общества, чем тогда, когда он начинал свою писательскую и актерскую деятельность. От основного, что он считал особенностью своего творчества, т.е. от падуанского диалекта, он не отступал, и в ходатайстве о разрешении печатать свои переводы Плавта он говорил о переводах латинских комедий именно на падуанский диалект. Он хотел, чтобы отношение к нему как к драматургу было такое же, как к Ариосто. Но он не мог поступиться диалектальной стихией, ибо она для него символизировала народность его творчества. С того самого момента, как его деревенские персонажи, фигурировавшие до того только в сценках и дивертисментах, вступили в чисто городское оформление комедии — как это было в "Кокетке", — он добился равновесия между деревенской группой персонажей и городской. Он понимал, что деревенская тематика не может подчинить себе композицию комедии целиком. В "Анконитанке" он нашел это равновесие, но не заметил, что оно повредило наиболее оригинальной и наиболее поэтической стороне его творчества.

Две последние комедии Беолько были для него, по-видимому, экспериментом, после которого его творчество должно было вступить в какую-то новую фазу. Плавт, который заставляет говорить по-падуански самых настоящих исконных римлян! Что это был эксперимент — видно из пролога к последней его вещи, "Корове". На сцену выплывал какой-то непонятный маленький персонажик и говорил: "Знаете, кто я такой? Я проказник-домовой. Знаете, почему я вам показываюсь? Потому, что я хочу, чтобы вы меня увидели. Знаете, откуда я явился? С того света. И знаете почему? Так вот! Некто, кто там зовется Акцией, а здесь на земле звался Плавтом, прислал меня сказать вам, что сегодня будет сыграна комедия. И он велит вам передать, чтобы вы не ставили ей в упрек, что она написана не по-латыни и не в стихах и не изящным языком. Потому что если бы он жил в наше время, он бы писал свои комедии по-другому, чем та, которую вы будете смотреть. И еще он хочет, чтобы вы не судили об этой комедии по тем, которые он оставил после себя в написанной форме. Он клянется вам Геркулесом и Аполлоном, что они были представлены не в том виде, в каком они теперь напечатаны, ибо многое выходит складно на бумаге, а на сцене получается совсем нескладно".

Беолько старался преодолеть противоречия механического соединения римской темы, римской композиции, римского быта с живой, современной деревенской действительностью, чтобы сделать пьесу более сценичной. Но в приведенных словах ощущается словно какая-то неуверенность в том, насколько правилен и насколько может быть оправдан этот прием. К сожалению, дальнейшая эволюция творчества Беолько остается от нас скрытой. Мы не знаем, как он намеревался сгладить тот эклектизм, который он сам, видимо, ощущал как элемент, вредящий его поэтической свободе. Ставил ли он границы вторжению народно-диалектальной стихии в ткань комедии? Несомненно, ибо у него нигде количество диалектов не превышает трех: в "Анконитанке" фигурируют одновременно падуанский, бергамасский и венецианский диалекты. Но у него есть скрытый прием, который увеличивает роль диалектов. Это то, что персонажам, говорящим на диалектах, он разрешает импровизацию. Печатные тексты с полной очевидностью свидетельствуют об этом. Это —

еще одна стрела, выброшенная в будущее, которую подхватят деятели сцены последующих веков, считающие Беолько своим учителем.

Историческая позиция Беолько очень определенно конкретизируется при сопоставлении его с Лодовико Ариосто. Автор "Неистового Роланда" — это мы хорошо знаем по его "Сатирам" — отнюдь не чувствовал себя в Ферраре на розах. В его бытовой обстановке не было ни роскоши, ни изобилия. Но он был своего рода придворный драматург. Его комедии составляли первое и лучшее украшение самых пышных праздников. А Беолько был второстепенный забавник: его большие комедии не принимались тем обществом, для которого Ариосто являлся вполне своим художником. А ведь были они современниками и не могли не быть знакомы лично, ибо, пока Беолько наезжал в Феррару, Ариосто был неизменным заведующим придворными увеселениями. Источником различного их приема была различная направленность их творчества: народно-реалистического у Беолько, "ученого" и аристократического у Ариосто. Пока оба были живы и действовали, первенство бесспорно принадлежало Ариосто. Но будущее готовило реванш для Беолько, хотя и неполный, так как пьесы Беолько могли быть безоговорочно приняты только народной аудиторией. А Беолько пробовал сделать народную тематику приемлемой для аристократической публики. Но безуспешно. Если форма его больших комедий воспроизводила форму *commedia erudita*, то аристократическому зрителю этого было недостаточно. А когда комедия дель арте создала публику, которой была интересна народная тематика больших комедий Беолько, для нее была уже чужда форма: пятиактное членение, зависимость от Плавта, некоторый академизм. Оттого, подготовив многое для комедии дель арте, Беолько не стал ее драматургом.

Беолько не нашел себе настоящего преемника. Его творчество, конечно, не могло не оказывать влияния, и некоторые актеры-драматурги в Венеции пошли по его стопам. Они заимствовали довольно механически то, что легко было перенять у Беолько, прежде всего использование диалектов. Но они были неспособны перенять его свежий реализм и демократизм. Поэтому их деятельность была лишь слабой тенью творческих достижений Рудзанте.

Среди последователей Беолько наибольшую известность получил Андреа Кальмо (1515—1570). Сын гондольера, он стал актером и, когда выступал, чаще всего играл стариков. Он был также довольно плодовитым драматургом. До нас дошло шесть его комедий. В них он подражал своим предшественникам, как драматургам "ученого" жанра, так и Беолько. Например, комедия "Напиток" — сколок с "Мандрагоры", бесконечно уступающий оригиналу. Вместо проблемной сатирической комедии Макиавелли Кальмо дал фарс. А комедия "Фиорина", одноименная с пьесой Беолько, как будто обнаруживает большие достоинства, пока она не отступает от своего образца, но, скомканная к концу — в ней всего три акта, — быстро выдыхается. Кальмо думал своими пьесами превзойти учителя, но нашел для этого только один способ, который привел к результатам совершенно противоположным: он увеличил количество диалектов в своих пьесах. В то время как, мы знаем, у Беолько никогда не было в одной пьесе больше трех диалектов, у Кальмо есть пьесы с шестью и с семью диалектами. Все его комедии написаны прозой. То, что они имели успех, засвидетельствовано печатными изданиями каждой. Кроме комедий, Кальмо писал пасторальные и рыбацкие пьески и оставил после себя большое количество писем, представляющих огромный исторический интерес.

Другим последователем Беолько был Джиджо Артемио Джанкарли — актер, писатель, художник. Большую часть своей жизни он провел при дворе д'Эсте в Ферраре и умер до 1561 г. Из его комедий до нас дошли две: "Козы" и "Цыганка". Влияние Беолько сказывается, во-первых, в использовании диалектов, столь же неумеренном, как и у Кальмо, а во-вторых — в большем, чем у Кальмо, интересе к народной жизни. В первой из комедий имеется очень яркий тип — крестьянин Спадан, а вторую можно без оговорок назвать столь же народной, как и любую из комедий Беолько. Есть сведения, что среди утраченных пьес Джанкарли имела комедия "Чужестранка". Она известна нам только по заглавию.

Более своеобразным преемником Беолько был Антонио да Молино, по прозванию Буркиелла. Мы не знаем, почему он выбрал себе псевдоним. Быть может, в воспоминание о флорентинском поэте-бунтаре Доменико ди Джованни, звавшемся Буркиелло, который в XV в. причинял своими острыми и злыми сатири-

ческими стихами много неприятностей медичейской тирании и в конце концов должен был бежать из родного города. Антонио да Молино тоже был очень склонен к сатире. Современник характеризовал его такими словами: "Человек приятный, говорящий на греческом и славянском языках попеременно с итальянским, богатый на очень смешные и забавные выдумки и фантазии". Он долго путешествовал по Востоку, где занимался торговлей и в то же время устраивал в венецианских владениях на Корфу и на Крите какие-то представления. Вернувшись, он основал вместе с органистом собора св. Марка, фра Джованни Аммоньо, музыкальную академию.

Буркиелла писал сценки из народной жизни, в которые вводил, кроме литературного языка, итальянские диалекты и испорченный греческий язык. Эти сценки из простой народной жизни были настолько удачны и так хорошо им исполнялись, что Карло Дольчи, не очень расточительный на похвалы, называл его современным Росцием. Его любимым образом была роль Маноли Блесси, далматского страдиота. Буркиелла писал также итальянские и греческие стихи, которые современники не боялись сравнивать со стихами Петрарки и Бембо. Он очень дружил с Кальмо, и тот охотно привлекал его к участию в своих выступлениях.

Последователи Беолько были лишены его мощного таланта и не смогли оценить того, что было у Беолько самым существенным: его связи с народом, с народной стихией. Поэтому тот жанр, который Беолько пытался создать своими последними комедиями, т.е. народная пьеса, художественно организованная, покоряющая подлинной поэзией, увял очень скоро после смерти его создателя.

Но наследство Беолько не погибло. Оно было использовано комедией дель арте.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ И ПЕРВЫЕ ТРУПЫ

Точных данных о появлении театра, который стал называться комедией дель арте (*la commedia dell'arte*), не сохранилось, да и едва ли такие данные могли существовать. Ибо то, что стало неотъемлемыми признаками этого театра, появлялось не сразу и не

одновременно, а собиралось воедино лишь постепенно. Самое название не было твердым. Театр назывался либо *la commedia dell'arte*, либо *la commedia a soggetto*, либо *la commedia all'improvviso*. Первое название подчеркивало профессиональный, отличный от любительского, придворного или иного, характер нового театра. Ибо на тогдашнем языке слово *la commedia*, как мы уже говорили, значило не "комедия" в нашем смысле, а "театр"; слово же *l'arte* в соединении с ним значило не "искусство", а "ремесло" или "профессия". Во втором случае подчеркивалось другое отличие нового театра от "ученого": то, что представления его шли без текста, написанного полностью автором, что актеры этот текст импровизировали, т.е. создавали его тут же на глазах у зрителей; и что в основе пьесы лежал сценарий (*il soggetto*). Оба названия характеризовали разные особенности нового театра, каждая из которых ощущалась его работниками и рекламировалась ими как новшество. Наименование "комедии масок" появилось позднее.

Отсутствие твердого названия показывает, что новый театр одновременно появился в нескольких местах, где истоки его были различны и лишь постепенно слились воедино. Каждый из этих истоков нужно поэтому проследживать отдельно. Прежде всего нужно собрать немногочисленные упоминания об отдельных элементах театра.

Вероятно, самым ранним упоминанием о масках, которые в недалеком будущем будут фигурировать в комедии дель арте, были приведенные выше стихи Жоакэна Дюбелле. Они относятся к 1555 г. В них поэт, живший в Риме в качестве гостя своего сановного кузена, кардинала Дюбелле, обращался к кому-то из друзей, приглашая его вместе с собою на карнавал:

Пойдем смотреть, как дзанни или Маркантоньо
Дурят с Маньифико-венецианцем вместе.

Следовательно, *il Magnifico*, которого скоро начнут называть менее "великолепно" — Панталоне — где-то уже выступал. Пройдет еще три-четыре года, и обе эти маски: дзанни без более точного обозначения и Панталоне под тем или другим именем уже станут членами какой-то театральной труппы. В 1559 г. флорентинский драматург и поэт Грацини-Ласка в "Песенке о дзанни и маньфиках" будет говорить:

Изображая бергамаска и венецианца,
Мы странствуем в разных местах.
Ремесло наше — представление комедий.
Сейчас мы бродим по Флоренции,
И, как видите, все мы —
Мессеры Бенедетти и дзанни,
Комедианты необыкновенные и неподражаемые.
Другие замечательные актеры,
Влюбленные, дамы, пустынные и солдаты
Остались в комнате караулить вещи.

Из этих драгоценных, хотя и умышленно простецких строк, которые мы переводим прозою, но точно, мы узнаем несколько важных вещей. Во-первых, уже существовала странствующая труппа. В ней участвовали и несколько дзанни, и Панталоне, еще не получивший своего имени и зовущийся то Маньифико, то мессером Бенедетти по имени комедианта Кантинеллы, и другие маски. Труппа, по-видимому, давала представления под открытым небом: при декламации или пении этих стихов только часть актеров на подмостках; остальные сидят "в комнате" и стерегут вещи.

В ближайшие годы известия о новой комедии приобретают более определенный характер. В 1560 г. во Флоренции состоялось представление с участием масок; в 1565 г. такое же представление было дано в Ферраре по случаю приезда принца Баварского; в 1566 г. — в Мантуе, при дворе; в 1567 г. прочно закрепляется имя Панталоне, которое за два года до этого мелькнуло вместе с именами трех других комедиантов в делах какого-то римского процесса. А в 1568 г. уже на чужбине, в Мюнхене, при баварском дворе, по случаю свадьбы наследного принца, проживавшие в Баварии итальянцы устроили любительский спектакль, на котором была разыграна импровизированная комедия с масками. Спектакль называли *all'italiana*, т.е. на итальянский манер, что свидетельствует о существовании жанра уже в течение определенного времени. Этот последний факт говорит особенно много. Если было возможно силами любителей поставить импровизированную комедию где-то за границей, то нужно признать, что такие комедии в самой Италии сделались уже делом обыкновенным. Недаром Массимо Трояно, рассказывавший об этом спектакле, говорит: "Сколько я ни смотрел комедий, никогда не ви-

дел, чтобы так смеялись". Очевидно, в Италии к этому времени уже существовало по меньшей мере несколько трупп профессиональных актеров, которые давали правильные представления с масками, диалектами и импровизацией. Документальных данных для этого в достаточном количестве не существует, но тот же 1568 г. уже упоминается в хронике театральной жизни в разных частях Италии в связи с выступлениями не только отдельных актеров, но и целых трупп. Альберто Назелли, который покрыл славою свое имя под сценическим прозвищем Ганассы, выступал в 1568 г. в Мантуе. Первое упоминание о спектакле в Милане труппы "Джелози" тоже относится к 1568 г. По-видимому, еще до 1568 г. в Мантуе при герцогском дворе образовалась если не труппа, то, во всяком случае, какое-то содружество актеров, игравших и на месте, и совершавших поездки по итальянским городам, так как в хронике первых шагов действовавших трупп Мантуя постоянно упоминается не только как город, где шли представления, но и как местопребывание содружества актеров, члены которого могли по распоряжению герцога отсылаться на гастроли в разные города.

Анализируя данные о передвижениях отдельных актеров и трупп в течение 70-х и 80-х годов XVI в., мы постоянно встречаем упоминание о городах Северной Италии: тут, кроме Венеции, Мантуи и Феррары, фигурируют Милан, Генуя, Флоренция, Турин, Болонья, Верона, Павия, Пиза, Падуя и еще некоторые города. Это, конечно, не значит, что представления происходили только в тех городах, названия которых попали в хронику. Совершенно бесспорно, что наряду с представлениями, о которых сохранилась память в документах, шли представления, не оставившие никаких следов, — представления в маленьких городах и в селах. Однако, несмотря на разноречивый, царящий как в географии, так и в хронологии нового театра, некоторые факты устанавливаются достаточно твердо. Все ранние известия единогласно свидетельствуют о том, что первые труппы появляются на территории Венецианской республики, считая и ту часть Ломбардии, которая входила в ее состав, а также на соседних территориях феррарского и мантуанского герцогств, где еще с XV в. не умирали театральные меценатские традиции. В этом отношении территории Феррары и Мантуи составляли единое целое с Венецией.

Позднее, чем в Восточной Ломбардии, начинается деятельность актеров нового театра в Западной Ломбардии, а также в отдельных городах Романьи и Тосканы. Еще позднее и уже, несомненно, под влиянием успехов трупп, работающих на Севере, появляются и быстро распространяются актерские компании на Юге, на территории Неаполитанского вице-королевства. Их деятельность быстро получает столь своеобразный характер, что приходится говорить о больших различиях, существующих в этом отношении между Севером и Югом.

О том, как складывались актерские кадры, детальных сведений не сохранилось. Но кое-что уже начинает становиться более или менее ясным. Едва ли можно сомневаться, что эти кадры были разнородны по социальному происхождению. Это были прежде всего старые профессионалы: буффоны, которых тянуло к театру, вроде Маркантонио, Кантинеллы или даже тех забавников, о которых повествовал Томмазо Гарцони. Либо это были любители, которые бросали свою основную профессию, чтобы вступить окончательно на тернистый путь актера. Большинство любителей выходило из ремесленников, людей, быть может, с большей сценической практикой, но мало образованных. Большинство же принадлежало к различным буржуазным кругам, обладало образованием и талантами не только в области сценического искусства, но и литературы. Их было немного. Они действовали как организаторы и руководители трупп. Но так как их труппы были на виду и именно о них говорят нам сохранившиеся документы, то создается ложное впечатление, что представители буржуазной интеллигенции того времени составляли большинство в актерской массе. Большинство, напротив, принадлежало к плебейству. Об этом говорят не только факты, устанавливающие связь театра с площадными забавниками, но и то, что нам известно о людях, которые выступали при дворах и в домах богатых вельмож до появления театра, начиная с первых десятилетий XVI в. О том же свидетельствуют факты из истории фарсовых трупп, состоявших в основном из ремесленников.

О быте этой актерской массы, которая должна была быть довольно многочисленной, мы знаем мало. Но опять-таки косвенные данные рисуют нам очень правдоподобную картину их жизни. Более видные актеры, связанные с дворами или успевшие

составить себе репутацию, были хорошо обеспечены, но таких было немного. А жизнь рядовых актеров была тяжела. Им приходилось вести тяжелую борьбу и за право выступать перед публикой в эти годы реакции и бороться с нуждой. Одни передвижения по трудным итальянским дорогам, среди гор и ущелий, когда война и бандитизм делали всякие путешествия отнюдь не безопасными, требовали большого мужества, выдержки, энергии и особенной любви к тому делу, которому люди посвящали себя на всю жизнь.

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

Такие труппы встречались в любом уголке Италии. Эти люди, которые на своем хребте выносили тяжелый труд создания нового театра, подчас были самыми настоящими героями, не подозревая об этом. Их усилиями постепенно сложился тот театр, который будет называться комедией дель арте.

Он возникал сразу во многих местах. Нет единой даты его возникновения: именно потому, что он создавался в нескольких местах разными людьми, которые нащупывали новые пути и камень за камнем складывали здание театра, еще невиданного. Этот театр не будет пренебрегать поддержкою меценатов, но он будет рассчитывать главным образом на простых людей и станет показывать спектакли, всем понятные, по-своему верно отражающие действительность, образы людей всем знакомых, которым он будет стараться придать типовые черты. Это будет театр реалистический.

Для реализма комедии дель арте особенно характерны те черты, которые определяются его истоками, восходящими к на-

родным зрелищам. Эти черты возникали в ходе работы и постепенно становились правилами. А когда правила фиксировались твердо, приходила и теория (Барбьери, Перуччи). Актеры видели в пьесе прежде всего действие, притом действие современное, в котором люди сегодняшнего дня показываются с определенной сатирической заостренностью; это тоже шло от карнавала. В поисках новых приемов показа вырабатывались новые законы драмы, т.е. то, чего актеры не видели в представлениях *commedia erudita*. Их ощущение доходчивости спектакля постепенно становилось выражением их чувства действительности. В эстетике актеров этого нового театра находила выражение идеология Ренессанса, которую они несли широкому народному зрителю.

* * *

Между смертью Беолько и окончательным формированием комедии масок прошло около тридцати лет. За это время мы можем отметить лишь отдельные факты, указывающие на то, что деятельность актеров не прекращалась и что все более крепла тенденция к превращению полупрофессиональных содружеств в профессиональные труппы. В этом отношении, по-видимому, пример Беолько и Кальмо имел огромное значение. Популярность, какой достигли эти актеры, а также рассказы об их больших заработках и беспечной жизни, правдивые или выдуманные, соблазнили многих. Но основной причиной безусловно была усилившаяся общественная потребность в новом театре. Поэтому едва ли случайно, что уже в 1545 г., т.е. через три года после смерти веселого Рудзанте, в Падуе, центре его деятельности, образовалась новая труппа. Ее участники называли себя "братской компанией". Во главе ее стоял, судя по приставке "сер", нотариус по своей основной профессии Маффио де Ре, падуанец, как и Беолько. Маффио назывался также Дзаннино, что позволяет определить его амплуа, еще не ставшее маской: дзанни. В труппе было восемь человек. Ее организация была закреплена коллективным договором⁸, текст которого сохранился. Актеры обязывались, странствуя с места на место, играть комедии, а также подчиняться серу Маффио во всем, что он будет им предписывать. Таким образом появилось уже отчетливое представление о необходимости известной дисциплины, о товарищеской взаимопомощи. В

случае болезни труппа должна была оказывать своим членам материальную поддержку, а в случае провинностей она могла налагать на них взыскания. Сборы хранились в сундуке, который открывался только тремя ключами одновременно; каждый из них хранился у разных актеров; вскрывался сундук в конце сезона.

Труппа просуществовала недолго, так как в 1553 г. сер Маффио был убит в драке. Товарищи его, очевидно, разбрелись. Но на смену этой исчезнувшей труппе уже возникали другие. В 1564 г. появилась новая труппа в Риме. О ней мы знаем очень мало. Известно только, что одним из ее участников был Франческо да Бенето, кузнец, который играл женские роли и звался донной Лукрецией.

Последнее, т.е. исполнение молодыми мужчинами женских ролей, отнюдь не было правилом. Напротив, оно, как мы увидим, все больше становится исключением. В этом нет ничего удивительного, ибо известно, что уже жонглеров нередко сопровождали женщины не просто в качестве жены или подруги, а в качестве товарища по профессии. Женщины участвовали и в труппе Бельо, несомненно, как певицы, а быть может, — и как актрисы. Начиная с 60-х годов выступления женщин на подмостках становятся обычными и "актеры-девушки", как называли их в Англии, исчезают. Все те разрозненные факты, на основе которых вырисовывается, несомненно с большими пробелами, история театральных коллективов в 50-х и 60-х годах XVI в., завершает, начиная в то же время новый этап, деятельность одного из замечательнейших актеров XVI в. — Альберто Назелли, бергамасца.

Он прославился под своим театральным именем Дзан Ганасса. Первые сведения о нем дошли до нас от 1568 г., когда он выступал в Мантуе, возможно, состоя в каких-то отношениях к придворной труппе Гонзага. В 1570 г. он играл в Ферраре, быть может, отправленный туда своим герцогом. А в 1571 г. мы находим его уже в Париже. Он, как увидим ниже, пробыл во Франции до последних месяцев 1572 г. и уже в том же году перебрался в Испанию, которая стала ему второй родиной.

Пока Ганасса работал в Испании, время от времени возвращаясь на родину, в Италии продолжала успешно развиваться комедия дель арте. Одновременно с Ганассою в 70-х и 80-х годах начал работать Джованни Пеллезини, который взял себе маску

Педролино. Маска эта была параллелью маски Бригеллы, и в тех труппах, в которых Педролино занимал постоянное положение, он всегда играл первого дзанни. До того как Педролино связался с большими труппами, он давал представления в тосканских городах вместе с несколькими товарищами. О деталях его деятельности в эти годы мы знаем очень мало. Зато сведения о больших труппах и об их работе весьма многочисленны. Эти труппы появились почти одновременно. В каждой из них было примерно по десять-одиннадцать актеров, мужчин и женщин. Многие из них имели то или иное отношение к мантуанскому двору, ибо герцогский дом Гонзага неизменно оказывал им покровительство.

Наиболее ранние из них брали себе названия более или менее пышные, по примеру многочисленных академий, которые в это время начинали появляться в разных городах Италии. Самой значительной во второй половине XVI в. и первых десятилетиях XVII в. была труппа "Gelosi" — название, которое определяется девизом: "Их доблести, славе и чести все завидуют" ("Virtù, gloria, onor ne fan gelosi"). Частью одновременно с нею, частью немного позже появляются еще пять трупп: "Desiosi" ("Желанные"), "Confidenti" ("Уверенные"), "Uniti" ("Объединенные"), "Accesi" ("Воспламененные"), "Fedeli" ("Верные").

Название "Джелози" впервые прозвучало в 1568 г., когда труппа выступила в Милане. После этого она играла в различных итальянских городах, причем в ее репертуаре были и писанные пьесы. Так, в 1573 г. труппой была представлена "Аминта" Тассо. Но Милан, по-видимому, оставался главной резиденцией. В 1574 г. труппа была срочно вызвана в Венецию, так как ее представления жаждал смотреть гостивший там новый король Франции Генрих III. Плененный игрою, он пригласил актеров в Париж. Поездка задержалась, так как один из главных актеров труппы, Панталоне — Джулио Паскуати — был в отсутствии. Попала труппа во Францию только в 1577 г. и пробыла там больше года. Потом мы находим ее актеров в Италии, где они играли во Флоренции, в Генуе, Милане, Мантуе, Турине. Так продолжалось до 1590 г. Затем в течение четырех лет мы не слышим о них ничего, потом они снова играют в Италии. В 1603 г. "Джелози" поехали во Францию вторично, а на обратном пути умерла первая артистка труппы Изабелла Андреини. Муж ее, Франческо, потрясенный

ее смертью, бросил сцену совсем, а актеры разошлись по другим труппам. Кроме четы Андреини, в труппе "Джелози" в разное время участвовали крупные актеры: Панталоне — Джулио Паскуати, Дзанни — Симоне да Болонья, Франкатриппа — Габриэле да Болонья. Влюбленных играли: дам — вместе с Изабеллою, хотя и не всегда, ее постоянная соперница Виттория Пииссими, а молодых людей — Орацио из Падуи и Адриано Валерини из Вероны. Последний, по-видимому, исполнял обязанности капокомико. Он был ученым доктором и происходил из знатного рода.

Лучшим памятником деятельности театрального коллектива "Джелози" является сборник из 50 сценариев, составленный Фламинио Скала, который хотя и не был членом труппы, тем не менее благодаря дружбе с Франческо Андреини либо снабжал ее сценариями своего сочинения, либо придавал литературную форму рабочим сценариям труппы.

Труппа "Джелози" больше, чем другие, действовавшие с нею одновременно, сделала для создания игрового канона комедии дель арте. Участие в ней таких актеров, которые были в то же время образованными людьми и писателями, как Франческо Андреини, Адриано Валерини и близкий к труппе Фламинио Скала, помогло установить тип северного сценария.

Именно в процессе работы этой труппы был выработан, по-видимому, определенный канон спектакля комедии дель арте: трехактное деление, любовная интрига, составляющая скелет сценария, маневры стариков, препятствующих счастью влюбленных, уловки дзанни, парализующие враждебные усилия, обязательное исполнение женских ролей женщинами. Не случайно сюжетная канва спектакля складывалась на основе драматургии "ученой комедии". Так направляют своих товарищей литераторы труппы — Франческо Андреини и Адриано Валерини. Положение "Джелози" в формировании комедии дель арте определялось тем, что она показывала пример и вела за собою в большей или меньшей мере другие труппы.

Наиболее краток был путь труппы "Дезиози". Центральную роль в ней играла талантливая артистка Диана Понти. Ее имя впервые появляется в составе участников труппы в 1581 г. Сама труппа, вероятно, создавалась раньше. В 1595 г. в ней участвовал Тристано Мартинелли, в 1597 г. — Фламинио Скала. Труппа иг-

рала в Мантуе, Кремоне, Вероне, Болонье, Генуе, Милане, появлялась также в Пизе и даже в Риме. За границу она не выезжала, и после 1599 г. нам о ней ничего не известно.

Гораздо более значительной в истории театра была роль труппы "Конфиденти". Самые ранние известия о ней относятся к 1574 г. В течение первых десяти лет актеры играли в Италии (Кремона, Павия, Милан, Падуя, Феррара, Болонья). В 1584 г. труппа выехала во Францию. В 1587 и 1588 гг. она была в Испании, затем до 1599 г. снова работала в Италии. После 1599 г. в известиях об ее деятельности два больших пробела. Мы ничего не знаем о том, что она делала между 1599 и 1613 гг., а также между 1620 и 1639 гг. У труппы был верный и понимающий театральное дело патрон, дон Джованни Медичи, заботившийся о том, чтобы правильно распределялись роли и чтобы не нарушался ансамбль. Когда в 1618 г. герцог Мантуанский просил его прислать трех лучших актеров труппы — Фламинио Скала — Флавио, Оттавио Онорати — Меццетино и Франческо Габриели — Скапино, — Медичи отказал, не желая разрушать ансамбль. От 1613 г. труппа работала в городах Северной Италии. В 1639 г. она снова была во Франции.

За эти долгие годы с труппой были связаны — на разные сроки — многие выдающиеся артисты. В 1579—1581 гг. членами труппы были Витториа Пииссими и Джованни Пеллезини — Педролино. В 1589 г. в ней играла Диана Понти; около этого же времени выступала Изабелла Андреини. С 1611 по 1620 г. во главе труппы стоял Фламинио Скала, автор упоминавшегося сборника сценариев. Одновременно с ним играли Маркантонио Романьези — Панталоне, Оттавио Онорати — Меццетино, Франческо Габриелли — Скапино и ученик Фламинио Никколо Барбьери — Бельтраме. Во время заграничных поездок блистали братья Мартинелли, Друзиано и Тристано, особенно последний. Тристано Мартинелли первый из дзанни прославил имя Арлекина и на долгое время установил и костюм его и его волосатую маску.

О труппе "Унити" имеются сведения, начиная с 1578 г., когда она была как бы придворной труппой мантуанских герцогов Гульельмо и Винченцо Гонзага и называлась: "Компания светлейшего герцога мантуанского". Хронология и проделанный путь

труппы менее отчетливы, чем у других трупп. Пробелы в хронике очень большие. Последняя дата, связанная с ней, — 1640 г. Среди актеров, которые в ней участвовали, были Изабелла Андреини, Пеллезини, Друзиано Мартинелли, Сильвио Фиорилли, выступавший еще не в маске Пульчинеллы, которую он первый вывел на сцену позднее, а в маске капитана Матаморос.

С 1590 г. появляется труппа "Аччези". До 1600 г. она играла в Италии, а в 1600 г. была приглашена во Францию и украшала своим искусством праздник в честь бракосочетания Генриха IV с Марией Медичи. Французские гастроли были повторены в 1608 г. Труппа дважды сливалась с действовавшей одновременно труппой "Федели" — в 1606 и 1609 гг. В ней принимали участие оба Мартинелли, Фламинио Скала, Диана Понти, Сильвио Фиорилли — Матаморос; капокомико был Пьер Мариа Чеккини — Фриеллино.

Труппа "Федели" появилась уже в 1601 г., дважды сливалась и расходилась с "Аччези". В 1613 г. труппа впервые гастролировала во Франции. Во главе этой труппы стоял Джованни Баттиста Андреини, сын Изабеллы и Франческо. В амплуа Арлекина выступал Тристано Мартинелли. Труппу очень любила Мария Медичи. Она приглашала ее во Францию неоднократно: в 1620 г., в 1622—1623 и с конца 1623 до середины 1625 г. В 1627 и 1628 гг. труппа гастролировала в Праге и в Вене при дворе императора Фердинанда II. После этого известия о ней становятся чрезвычайно редки. Мы знаем только, что сам Андреини играл еще долго вместе со своей женой в Италии. Последние сведения о труппе доходят до 1652 г.

Так постепенно складывалась практика комедии дель арте. Комедия дель арте становится если не единственным, то главным профессиональным театром в Италии, ибо даже опера, как постоянное театральное предприятие, появляется позднее. И у комедии дель арте теперь уже оказываются в наличии все конкретные элементы театра. Среди них один нужно отметить еще раз. Это — появление на сцене женщин не только как равноправного, но и совершенно необходимого участника, каждой, хотя бы самой маленькой, труппы. Участие "актеров-девушек" уже принципиально исключается, как нечто, мешающее правдоподобию любого представления, т.е. разрушающее реализм.

Больше того, в 60-х годах XVI в. появляются не только рядовые актрисы, которые выступают в различных театрах. Источники сообщают нам по крайней мере о трех выдающихся артистках. В Венеции среди комедиантов, близких к Кереа, был некий Цуккато, женатый на очень одаренной польке. Поэтому, вероятно, ее театральным прозвищем была Полония. Подробностей о ней мы не знаем никаких, но нам известно, что она играла в Париже в 1572 г. А так как в те годы в Париже подвизались целых три итальянских труппы, остается неизвестным, в которой из них она выступала. Ее артистический вес, правда, смутно, но все-таки определяется тем, что один из современников называет ее в тройке вместе с двумя другими артистками — Лидией Баньякавалло и Винченцей Армани. Лидия, правда, была больше известна своими галантными похождениями, чем успехами на сцене. Что касается Винченцы, то она накануне формирования комедии дель арте была, пожалуй, самой выдающейся актрисой Италии. Она славилась не только необыкновенной красотой, которая и стала причиной ее ранней гибели: она была отравлена в 1559 г. из ревности одним из поклонников. Винченца Армани была также талантливой актрисой и певицей. Ее биографию оставил нам ее возлюбленный, руководитель труппы "Джелози" Адриано Валерини.

В эти же годы блистала еще одна артистка, Фламиния, потрясавшая зрителей необыкновенно трогательным чтением Ариостовых октав. Одновременно с ней выступала самая блистательная из актрис комедии дель арте — Изабелла Андреини.

Совершенно несомненно, что те факты, которые тут были собраны и приведены в некоторый порядок, отнюдь не исчерпывают деятельности комедии дель арте между 1568 и 1640 гг. Вне круга фактов, попавших в эту летопись, остается работа маленьких театров, действовавших не только в Северной, но и в Центральной, и в Южной Италии. Если бы деятельность комедии дель арте ограничивалась только тем, что сообщено на предыдущих немногих страницах, читатель, естественно, мог бы сделать вывод, что театр или, вернее, театры жанра комедии дель арте действовали только в сравнительно больших городах и за границей. Это, конечно, не так. Театры действовали и в маленьких городах и деревнях. К сожалению, у нас совершенно нет сведений об этой их работе, обращенной к народу, когда им приходилось

выступать в маленьких зрительных залах, под крышей и под открытым небом. Это особенно относится к итальянскому Югу. Если северные сценарии носят на себе признаки литературной обработки, то южные — гораздо проще и заменяют веселой выдумкой, изобилием лацци (т.е. буффонных трюков) каноническую серьезность сценариев Фламиньо Скала и Локателли.

В этой горячей деятельности актерских коллективов молодой их поры, полной свежих сил, складывался новый театр. Все его элементы — маски, диалект, импровизация, буффонада, — один за другим, получали свою форму и занимали каждый свое место.

Что они собою представляют?

¹ См.: *Энгельс Ф.* Диалектика природы. М., 1950. С. 3.

² La commedia значит по-итальянски не только "комедия" в нашем смысле этого слова, но и театр вообще, обнимающий все виды драматургии и сцену. Поэтому il comico значит не комик, а актер, la comica значит не комедийная актриса, а актриса вообще, il sarocomico — главный актер, т.е. директор театра.

³ Дата недавно исправлена. Раньше представление относили то к 1471, то к 1472 г.

⁴ Окончание имени прилагательного в заглавиях комедий XVI в. предполагает опущенное существительное. Так, "La cassaria" предполагает "La commedia cassaria", т.е. "Комедия о шкатулке", "La cortigiana" предполагает "La commedia cortigiana", т.е. "Комедия о придворной жизни", и т.д. Поэтому в переводах заглавия даются в именн.существительном: "Шкатулка", "Придворная жизнь" и т.д.

⁵ Есть сведения, что комедий делла Порты было 29; до нас дошло 14.

⁶ Гротескные представления.

⁷ См. приложения: сценарии.

⁸ Это один из первых в истории актерский контракт. В том же году такой же контракт впервые был заключен во Франции. Это свидетельствует о появлении профессионального актерства одновременно и независимо друг от друга в разных концах Европы. Но нужно сказать, что французский эпизод долгое время оставался изолированным, в то время как итальянский стал звеном сплошной, уже непрерывной цепи театральной эволюции.

МАСКИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

МАСКИ

"Маски" комедии дель арте — совсем не то, что маски античного театра. Там это всегда — маска, закрывающая лицо актера. В Италии маска имеет и это назначение, т.е. представляет собою сделанное из картона или клеенки изображение человеческого лица, и эту маску некоторые актеры постоянно носят во время представления. Но не все актеры комедии дель арте играют в масках. Женщины почти без исключения играют без масок. Любовники — тоже. Маски — обычный атрибут комических персонажей, да и то не всех. Иногда маску заменяет густо набеленное лицо, или огромные очки, или приклеенный нос.

Но основное значение "маски", значение, от которого театр итальянской комедии получил одно из своих названий, — иное. Маска — это образ актера, который он принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность. Это — ключ, в котором актер ведет мелодию своей роли.

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

ча, Тарталья. Важнейшие отдельные маски: Капитан, Влюбленные, Фантеска.

Маски комедии дель арте — все комические, с буффонным или лирическим оттенком; трагических масок не существует. Сценарии могут быть какого угодно содержания: и пасторальные, и трагические, в которых нагромождены тысячи ужасов и кровавых катастроф, самых потрясающих, но компания масок, иногда за исключением Влюбленных, всегда выступает в своих постоянных ролях — в комических, иногда с уклоном в буффонаду и лирику.

Особенность комедии масок та, что актер всегда выступает в одной и той же роли. Пьесы меняются. Они могут меняться каждый день. Но во всех пьесах, которые чередуются на подмостках того или другого театра, Панталоне, Бригелла, Скарамучча, Коломбина и все маски вообще имеют всегда одних и тех же исполнителей. Совершенно исключается возможность, чтобы актер сегодня играл Панталоне, завтра Арлекина или даже Доктора. Один играет Панталоне и сегодня, и завтра, и всегда. Другой играет Арлекина и сегодня, и завтра, и всегда. Возраст не имеет никакого значения. Так, знаменитый Антонио Сакки играл Труффальдино до глубокой старости, столь же знаменитый Коллальто начал играть Панталоне совсем молодым. То, что в нынешнем театре называется "переходом на другое амплуа", — вещь неизвестная комедии масок. Там нет "амплуа". Есть маски.

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

Маска и есть творимая роль. Задача, которая ставится актеру в комедии дель арте, совсем иная, чем задача, которая ставится актеру, играющему роль в писаной пьесе. В писаной пьесе актер

должен выучить свою роль и влиться в нее, воплотиться в лицо, которое он изображает, так, чтобы, как говорил старший Пров Садовский, между ним и ролью нельзя было пройти даже иголке. Сегодня он Гамлет, завтра — Чацкий, послезавтра — Бранд и т.д. Его идеал — уйти от себя, как говорили у нас не так давно в закулисных кулуарах, у актера комедии дель арте задача иная. Если он, например, Панталоне, то художественное задание, им разрешаемое, таково: изобразить, что должен чувствовать, говорить, делать такой персонаж, как Панталоне, если он поставлен в условия, определяемые сценарием такой-то пьесы. Это — задача каждого спектакля, и от спектакля к спектаклю меняются только условия, определяемые сценарием, т.е. сюжет пьесы. Ему не нужно "уходить от себя". Он раз и навсегда выбрал роль, наиболее отвечающую его данным, и ее играет. Характер роли остается один и тот же. Это так сказать, постоянная величина в маске. Переменная величина — импровизация, то творческое орудие, которое сливает в гармоническое целое характер с каждым сценарием, ибо комедия дель арте есть комедия импровизации. Она не знает писанных ролей. Она знает только сценарий, т.е. голый остов пьесы. Текст пьесы, т.е. монологи и диалоги, иначе говоря, роли создаются актером в процессе представления, создаются тут же, импровизируются.

Этим объясняется одна существенная особенность масок комедии дель арте. Художник-драматург создает свои комедийные типы углубленной, острой, психологической характеристикой. Художник-актер, актер комедии дель арте, идет другим путем. Роли ему никто не пишет. Он играет по сценарию, который очень часто бывает чрезвычайно кратким. У него нет времени на углубленное построение образа. Поэтому характеристика у него в основном внешняя. Психологический анализ, сколько-нибудь выдержанный, отсутствует. Глубины человеческих страстей ему недоступны. Большие движения души, хотя бы только отрицательные, на исследовании которых драматург-художник строит порой такие великолепные комические эффекты, — вне творческих достижений актера-художника. В роли комедии дель арте есть острота, но она почти всегда остается на поверхности.

Актеру комедии дель арте прежде всего нужен сценический эффект, и поэтому все усилия он направляет в эту сторону. Оце-

ниваемые с точки зрения сценической выразительности, созданные им типы великолепны.

Комический эффект масок достигался главным образом социальной сатирой, воздействие которой особенно подчеркивалось диалектом. До сих пор в работах, посвященных комедии масок, о диалекте говорилось не с достаточной обстоятельностью, а элемент социальной сатиры еще совершенно не подвергался сколько-нибудь внимательному анализу. Между тем именно в нем больше всего материала для выяснения культурно-исторической роли и культурно-исторического смысла комедии дель арте.

* * *

В каждую эпоху классовая борьба выдвигает определенные задачи, и люди служат этим задачам. Но когда исторические задачи, стоявшие на данном этапе, решены, а люди еще цепляются за старое, за то, чего уже нет, — их удел один: они фатально будут волочиться в хвосте жизненного потока и вызывать насмешки. Таких людей очень скоро улавливает сатира, заостряет и художественно ограняет все, что в них есть смешного, — превращает в комический тип. Именно это делали творцы комедии дель арте.

Однако необходимо помнить, что время, когда действовала комедия дель арте, было гораздо богаче типами, представляющими комический материал, чем об этом можно судить по галерее ее масок. Чем это объясняется? Почему на сцене комедии масок мы видим только купца, ученого, воина, чиновника, нотариуса, крестьянина? Почему мы не видим там ни попа, ни монаха, ни дворянина? Разве со времен новеллы и художественной комедии, с особенным удовольствием выводивших на сцену эту тройку, исчез материал для ее комической обработки? Конечно, нет. Но с тех пор, как Макиавелли выводил в "Мандрагоре" своего фра Тимотео, Аретино — своего "Лицемера", а Банделло — бесконечную галерею своих монахов, попов и дворян, многое изменилось. Литература и театр попали под цензуру. Феодально-католическая реакция сделала свое дело. Нужно еще удивляться, сколько контрабанды проносила на сцену комедия дель арте. Но создать маски монаха или дворянина было уже нельзя. А когда они появлялись, от них скоро приходилось отказываться, как об этом свидетельствует песенка о дзанни и о Маньификах. За этим зорко следили

сбирь неаполитанского вице-короля и наместника Ломбардии, а еще больше — агенты святейшей инквизиции. Переезд во Францию помогал очень мало, потому что там тоже была и полиция абсолютистско-феодального государства, и инквизиция католической церкви. Приходилось ограничивать круг объектов сатиры.

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

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

ках был подчеркнут больше. И старики на юге играли не столь значительную роль, что в свою очередь приводило к убыстрению темпа представления. Типичных стариков в южных сценариях в сущности не было. Ибо Тарталья, единственная маска пожилого человека, не обладал необходимыми для этого чертами. Поэтому в тех сценариях, авторы которых старались держаться ближе к драматургическому канону, стариков приходилось заимствовать из числа северных масок или придумывать новых, не сообщая им постоянных "стариковских" функций. Быть может, этими поисками все новых масок и нужно объяснять их большое количество и разнообразие, которое привлекло к ним внимание художника, их обессмертившего. Это был француз Жак Калло (1592—1635). Путешествуя по Италии, отмечая в своих зарисовках все, что казалось ему типичным, Калло нашел и оставил потомству великолепную галерею масок, фигурировавших в сценках, которые он назвал "фесценнинскими плясками". Тут нашли место все наиболее типичные южные маски, показанные иногда даже на фоне той обстановки, в которой они действовали.

Маски, по крайней мере те из них, которые появились в первые, лучшие времена комедии дель арте, носили определенно реалистический характер, ибо они лепились путем изучения и стилизации, большей частью сатирической, живых типов современности. Этот процесс создания масок представляет собою один из наиболее интересных и значительных моментов истории комедии дель арте. Он определяет место театра в искусстве Италии эпохи Ренессанса и феодально-католической реакции. Он же определяет и народно-демократическую направленность театра в те же его первые, лучшие времена.

Это положение как раз — одно из тех, с которым буржуазная историография театра никак не хочет соглашаться. Буржуазное театроведение не признает тесной связи между жизнью и искусством и стремится даже там, где эта связь совершенно очевидна, отвергнуть ее во что бы то ни стало. Типичным в этом роде является такое, например, заявление Иренео Санези, автора большой двухтомной монографии по истории комедии в Италии: "Пульчинелла, как Арлекин и как почти все остальные маски комедии дель арте, скорее имя, чем тип. Функции, им приписываемые, — соединить в себе и быть, так сказать, живым олицетворением

нравов и характеров того или другого города, или того или другого народа — лишь видимые или по крайней мере более видимые, чем реальные". Автору очень не хочется признать правоту того положения, с которым он полемизирует, но он чувствует, что он не прав в своем упорстве. На это указывает конец его заявления: "более видимые, чем реальные" и вставленное в самом начале коротенькое слово "почти", ограничивающее слова "все остальные маски". И Санези в этом мнении не один.

Мы понимаем, почему буржуазным историкам не хочется соглашаться с этим положением. Согласиться с ним — значит при анализе комедии дель арте, как театрального организма, признать наиболее важным в нем не форму, а существо, т.е. то, что связывает театр с современной ему действительностью, его социальную сатиру.

Поэтому никто из буржуазных историков не анализирует маски в связи с той исторической обстановкой, из которой они выросли.

Мы попробуем это сделать.

Панталоне

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

Вполне понятно, что социальная сатира завладела в конце XVI в. венецианским купцом. В XII, XIII, XIV, даже в XV вв. никому не пришло бы в голову сделать из венецианского купца комическую фигуру. В те времена, при Пьетро Орсеоло, при Энрико Дандоло, при Карло Зено, при Франческо Фоскари, венецианский купец был фигурой почти героической. На своих галерах он завоевывал Левант, обращал гордых крестоносцев в своих наемников, устраивал раздел Византийской империи, завязывал тор-

говые отношения с мусульманами, пробираясь в Черное и Азовское моря, находил дорогу вглубь Азии, своим золотом ковал цепь, связывающую культуру Европы с культурой Востока. Он был полон жизни и боевого задора. Он был молод и смел. Он так же хорошо владел мечом, как весами и аршином, никогда не отступал перед врагом и умел грудью встречать опасность. Разумеется, в течение всего этого времени он продолжал оставаться жадным и хищным приобретателем, рыцарем наживы, но общего его облика, воинственного, открытого, смелого, это не меняло. Венецианский купец XII—XV вв., организуя народ, сделал крохотное поселение на группе лагунных островов огромной колониальной державой и самым сильным и самым устойчивым из итальянских государств.

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

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

Откуда произошло имя Панталоне? Существует много гипотез о происхождении этого имени, но ни под одной из них нет надежной, научной почвы. Более других правдоподобна та, в которой лучше отражаются элементы социальной сатиры, заложенной в этом образе. Купцы XVI в. за неимением настоящих больших дел тешили себя иллюзиями. Плавали по ближним мо-

рям, отыскивали крошечный островок или безлюдный берег, никому не принадлежавшие и никакого — ни политического, ни торгового — интереса не представлявшие, гордо водружали там знамя св. Марка со львом и, вернувшись в Венецию, делали об этом пышный доклад Синьории или ее органам. Им объявляли благодарность, но все понимали, что эти оккупации ничего ни для республики, ни для ее торговли не дают. Таких купцов звали "водружателями Льва", т.е. знамени св. Марка, — *pianta leone*. Из *pianta leone* будто бы получилось Панталоне.

Другое объяснение выводит имя из ходового христианского имени Панталеоне. Во всяком случае, хотя лингвисты посмеиваются над таким словопроизводством, комическая фигура старого венецианского купца была окрещена.

В Панталоне много общечеловеческих черт. Богатый старик, скряга, похотливый не по летам, вечная жертва всяких проделок — тип старый, как мир. В греческом фарсе он звался *πάπλος*, в ателланах, которые пересадили его на римскую почву, он стал зваться *Pappus* и тут же получил своего двойника в лице *Casnar'a*. У Плавта и Теренция он выводится чуть ли не в каждой комедии. В новеллах, начиная от "Старых новелл" и кончая новеллами Маттео Банделло, писателя второй половины XVI в., он фигурирует несчетное количество раз. В итальянской художественной комедии от Биббиены и Макиавелли до Джордано Бруно он — постоянный предмет сатиры.

Для комедии дель арте характерно то, что своего комического старика она сделала венецианским купцом. Этим она показала свою социальную чуткость. И так как венецианский купец после XVI в. все мельчал, то Панталоне до конца не потерял своей жизненности. Он умер в сказках Гоцци, накануне падения Венецианской республики.

В комедии дель арте Панталоне выступает и холостым и семейным. Иногда у него молодая жена, и тогда он неминуемо бывает обманут. Иногда жены у него нет, но есть сын или дочь, либо и сын и дочь. Если у него дети, он старается устроить их судьбу по-своему, вопреки их склонностям, и интрига поэтому ведет к тому, чтобы дать молодым людям соединиться с любимыми. Панталоне при этом бывает вынужден, несмотря на свою скупость, раскошелиться и устроить детей прилично. Иногда интри-

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

Маска не дает забыть, что Панталоне — купец, но настойчиво напоминает, что он такой купец, который уже погоды не делает. Поэтому она выводит его только как человека, ибо тип создается из черт общечеловеческих, а не профессиональных.

Основные черты образа Панталоне были созданы, по-видимому, актером труппы "Джелози" — Джулио Паскуати из Падуи, земляком Беолько. Его современники и преемники — Брага, Бенотти, Арриги, Тури — вносили в облик маски лишь изменения деталей. В XVIII в. гремели Чезаре Дарбес, столп труппы Антонио Сакки, и Карло Гоцци, игравший до того в комедиях Гольдони у Медебака, и самый молодой из всех Панталоне — Коллальто, выученик Гольдони. Если в труппе не было актера, владеющего венецианским диалектом, то старик называется по-другому: Кассандро, Уберто и т.п. Иногда ему придавались характерные черты жителя другой местности. Так, в Неаполе бы-

ла популярна маска Панкратио Biscegliese, жителя маленького города Бишельи в Апулии, где был характерный говор.

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

Доктор

Столь же естественно социальная комедия масок завладела и болонским ученым.

Болонья, начиная с XII в., была центром учености в Италии. Ее университет был старейшим в Европе. Ее юристы создали себе громкую славу грандиозной работой над приспособлением римского права к политическим, торговым и гражданским отношениям средних веков. Ирнерий, Аккурсий и его ближайшие ученики по заслугам считались светилами в области юриспруденции. Они помогали Фридриху Барбароссе обосновать его теорию императорской власти. Они юридически обосновали формирующиеся новые экономические отношения, при которых торговля и кредит постепенно выдвигались на первый план. Они были окружены почетом в обществе, ибо они делали нужную, большую и ответственную работу. Во Флоренции с XII в. в числе семи старших городских корпораций, самых почетных и самых влиятельных, был цех юристов (*giudici e notai*). Их авторитет, их репутация, сознание общественной необходимости их деятельности сделали то, что юристы вплоть до XV в. стояли очень высоко в мнении общества. Позднее, когда работа болонских юристов была завершена, когда рецепция римского права¹ дала необходимые для жизни результаты, общественная важность и общественная необходимость роли юристов стала ощущаться меньше. В победоносную борьбу с ними вступили гуманисты. Юристы стали частыми предметами насмешки в новелле и в художественной комедии и в довершение обогатили комедию дель арте очень популярной маскою.

Что же произошло? Произошло то, что болонский юрист, как и венецианский купец, из фигуры передовой и ведущей превратился в фигуру комическую. Поток жизни обогнал его. Уже не он, а другие снабжали рвущуюся вперед жизнь лозунгами и идеалами. Он топтался на месте, бездарно и беспомощно. В науке, в которой он когда-то творил новое, он стал ремесленником. Соци-

альная сатира не могла упустить такой благодарный объект, и комедия масок использовала его по-своему.

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

Черная мантия ученого — главная принадлежность костюма Доктора. И вообще черный цвет — его цвет. Под мантией на нем черная куртка, черные короткие панталоны, черные чулки, черные туфли с черными бантами, черный кожаный пояс с медной пряжкой. На голове черная ермолка (*serratesta*) и черная шляпа с огромными полями, приподнятыми с двух сторон. Эта черная симфония костюма слегка оживляется большим белым воротником, белыми манжетами и белым платком, заткнутым за пояс. Маска Доктора покрывает иногда все лицо, иногда только лоб и нос. Она тоже черная. Щеки, не покрытые маской, преувеличенно ярко нарумянены — указание на то, что Доктор бывает часто разгорячен вином.

Профессиональный момент в Докторе подчеркнут несколько больше, чем в Панталоне. Как и полагается болонскому уроженцу, Доктор чаще всего юрист: ученый или практик. Он сыплет латинскими цитатами, но перевирает их нещадно. У него в голове все спуталось: мифология, Дигесты, Квинтилиан, Цицерон, поэты. Он путает трех Граций с тремя Парками, Ахиллеса с Геркулесом, в стих Горация вставляет слова латинской молитвы. Получается самая забавная мешанина, и то, что зритель был способен понять и оценить комический эффект такой мешани-

ны, показывает, что итальянская и французская средняя публика еще не совсем позабыла латинские уроки гуманистов. Голова Доктора вмещает в себе довольно много обрывков учености. Но в ней отсутствует логика. Поэтому, когда содержимое этой странной головы начинает сыпаться в виде речи, построенной по всем правилам риторики, — получается фейерверк прописных афоризмов, лишенных какой бы то ни было связи и самого элементарного смысла. Вот маленький образец его речей: "Флоренция — столица Тосканы; в Тоскане родилась красная речь; королем красной речи был Цицерон; Цицерон был сенатором в Риме; в Риме было двенадцать цезарей; двенадцать бывает месяцев в году; год делится на четыре времени года; четыре также стихии: воздух, вода, огонь, земля; землю пашут быками; быки имеют шкуру; шкура дубленая становится кожей; из кожи делают башмаки; башмаки надеваются на ноги; ноги служат для ходьбы; в ходьбе я споткнулся; споткнувшись, пришел сюда, чтобы вас приветствовать".

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

Если Доктор практик, адвокат и ведет чье-нибудь дело, горе тому, кто это дело ему поручил. Речь его на суде построена так, что противная сторона может ни о чем не волноваться: суд, самый предубежденный, решит в ее пользу. Поэтому сценарии очень любили сцены суда. Доктор в качестве адвоката, судья со своими "комическими" атрибутами, Арлекин и Бригелла в качестве свидетелей, Панталоне и какой-нибудь Лелио или Леандро в качестве истца и ответчика — все это давало канву для самых забавных положений и диалогов. Речь Доктора была обычно

венно центральным моментом всей сцены, и эффект, производимый ею на других участников суда, заставлял публику хохотать до упаду.

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

Профессиональный момент в характере Доктора, так же как и в характере Панталоне, выдвигается наряду с его особенностями, как человека. В этом отношении у него много общего с его венецианским товарищем. Так же, как Панталоне, он — старик. Так же, как тот, он богат, скуп и падок до женщин. Так же, как тот, он простоват, несмотря на свою ученость, и не вооружен ничем против интриг Бригеллы и проделок Арлекина. Одно только его качество подчеркнуто больше: он любит выпить. Его участь предрешена во всех сценариях: он фатально должен быть одурочен. Особенно забавны те сценарии, где фигурируют и Панталоне и Доктор. У одного сын, у другого дочь, которые, разумеется, любят друг друга. Один из стариков сам хочет жениться на девушке, другой всячески ему в этом содействует. Слуги на стороне молодежи и помогают влюбленным разрушить козни отцов. Или иначе: Доктор и Панталоне почему-нибудь ненавидят один другого, а их дети друг в друга влюблены. Получается нечто вроде истории Монтекки и Капулетти, забавно стилизованной и заканчивающейся отнюдь не трагически.

Маска Доктора считалась одной из трудных. Актер должен был быть образованным человеком, потому что только образованный человек мог создавать комические эффекты с обрывками знаний. И комбинация моментов профессионального и бытового требовала очень большого искусства и очень большой тонкости. Кроме того, актер должен был в совершенстве владеть болонским диалектом. Соединение всех этих качеств встречалось срав-

нительно редко. Вот почему маска Доктора была далеко не во всех труппах.

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

Дзанни

Маски дзанни — это душа-комедии дель арте. Маски дзанни — это связь, которая соединяет комедию дель арте с теми зрелищами, из которых она вышла и которые определили в ней самое существенное: реализм и народность. Маски дзанни — это образы веселых и жизнерадостных карнавальных буфонов, получившие художественное завершение. Маски дзанни — это персонажи фарса, утратившие его ограниченность и некоторую грубость. Маски дзанни — это *tipi fissi* Беолько, освобожденные от шаблонов *commedia erudita* и возвращенные к их изначальной живой непосредственности. Дзанни — плебеи. Они не мирятся со своим положением. Они не хотят быть жертвами такого социального режима, в котором маленькому человеку не хватает даже самого необходимого. Маски дзанни, наконец, — это воплощение активного протеста против веяний феодально-католической реакции.

Феодальная реакция в Италии привела к тому, что промышленность и кредитное дело во второй половине XVI в. стали быстро свертываться. Князьям было необходимо окружать свои не очень надежные престолы такой опорой, при которой они могли бы чувствовать себя более или менее прочно. Такую опору они видели в одном лишь дворянстве, ибо буржуазия с ее незабываемыми свободолюбивыми традициями никакого доверия в них не вызвала. И князья старались тот процесс, который зародился в начале XVI в. естественным путем, продолжать искусственно и да-

же в принудительном порядке. Буржуазия уже начала изымать капиталы из промышленности и кредитного дела, ставших уделом постоянных кризисов, и вкладывать их в землю: земельная рента не так высока, как прибыль в промышленном или банковом предприятии, но зато такое помещение капитала более верное, и образ действий вполне "патриотический".

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

Однако экономическое положение этих городов также ухудшалось. А так как местными ресурсами должны были кормиться местные трудящиеся, то нашествие безработных из внутренних областей заставляло их вступить в борьбу с неожиданной и сильной конкуренцией. При таких условиях отношения между местными и пришлыми рабочими, разумеется, не могли быть дружественными. Борьба приводила часто к прямым столкновениям. Все это нашло отражение и в литературе.

Пришлые люди являлись из деревни, и это дало главные мотивы для насмешек: деревенские, мол, жители не могут равняться с городскими, ибо горожане, разумеется, просвещеннее и умнее. Крестьянин уже с давних пор был одним из объектов городской сатиры. Достаточно вспомнить, как изображает крестьянина новелла. Там он или круглый дурак, или, если он умный, — вор, мошенник и пройдоха. Новелла — типичное создание городской литературы, отвечавшее вкусам и настроениям горожан. Комедия дель арте по литературной линии идет от новеллы. И маски дзанни в значительной мере являются стилизацией многочисленных типов крестьян в новелле.

Совершенно несомненно, что когда дзанни попали впервые на сцену, они явились яркими сатирическими образами. Это —

крестьяне, так же как и в новелле, либо окончательно глупые (Арлекин), либо умные, но преисполненные всяких противоположенных с точки зрения горожанина затей (Бригелла). В процессе дальнейшей эволюции Арлекин перестал быть непроходимым дураком, а Бригелла стал более тонок и не так полон злых козней. Этого, разумеется, требовали и условия сцены и более утонченные представления о комическом эффекте. Но главным толчком к этому был дух оппозиции политическому порядку в Италии, вызывавший стремление перенести общественное сочувствие на представителей угнетенного класса. Время испанского владычества в Ломбардии и Неаполитанском королевстве, одинаково ощущавшееся и в городе и в деревне, сделало союзниками вчерашних противников. Вот почему наиболее популярны дзанни, олицетворяющие победоносную интригу. Чаще всего родом из Ломбардии (Бергамо, родина Бригеллы и Арлекина) и из Неаполитанского королевства (Ачерра, родина Пульчинеллы). Театр XVI в. не мог изображать классовую борьбу иначе, но выведенные им образы дзанни являлись носителями активного социального протеста.

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

Названий для дзанни — много десятков, но, как указано, типичных масок дзанни немного. На севере на первом месте по завоеванной ими популярности стоят Бригелла и Арлекин. Оба они уроженцы Бергамо и говорят на отрывистом, односложном, съедающем окончания, бергамском диалекте. Бригелла — житель нагорья. Арлекин — уроженец равнин. Первоначально они звались просто "дзанни", без уточнения в именах, как Ганасса и Симоне да Болонья.

Их "прикрепление" к таким городам, как Бергамо, Ачерра или Кава, объясняется близостью создателей театра комедии дель арте к той действительности, которая была их учителем в первый, самый плодотворный период их работы.

Бергамо до наступления феодальной реакции был одним из крупных промышленных центров Ломбардии. По мере свертывания ломбардской промышленности жители Бергамо, легко находившие раньше работу у себя дома, стали разбредаться по Ита-

лии. Они выбирали такие города, где была надежда найти работу. Мы находим следы их пребывания в очень многих местах. Нетрудно собрать в современной литературе целый ряд свидетельств, указывающих на то, что бергамасцы устраиваются всюду, где находят хотя бы ничтожно оплачиваемую работу. Черно-рабочими (факинами) в Италии в это время являются почти сплошь бергамасцы. Ариосто рассказывает в своих сатирах (II, 103—105), что когда его патрон, распутный кардинал Ипполито д'Эсте, заставлял его дожидаться своего возвращения, ему случилось досидеть до утра и слышать, как на улице бергамасцы уже принимаются за работу. В комедии Аретино "Таланта" есть сценка, где слуга одного из действующих лиц, чтобы внушить к себе доверие, выдает себя за бергамасца, ибо они считались самыми верными исполнителями черной работы. И у Гарцони мы находим штрихи, характеризующие карнавалов факинов до их переселения на сцену и превращения в комедиантов-дзанни: "Они чернят одежду, руки, лица и все, что с ними, ибо таскают на плечах тяжелые мешки с углем, черные и бесформенные..." "А говорят они так, что дзанни в комедии присвоили себе их язык на потеху всей компании". В одной из новелл (I, 34) так характеризует бергамасцев Маттео Банделло:

"Из восьми бергамасцев, — рассказывает Банделло, — пятеро отправляются странствовать по миру, зарабатывая потом и кровью сколько смогут. Они всячески сокращают расходы на еду и одежду, когда приходится оплачивать то и другое самим, но зато, когда живут у других, жрут как хорошие волки. И я готов поклясться, что нет на свете такого отдаленного уголка, где нельзя было бы найти бергамасца, чем-нибудь промышляющего. Они часто прикидываются шутами, хотя это их кормит плохо, а чтобы добиться своих целей, готовы сносить тысячи обид и жадны к деньгам больше, чем медведь к меду... Они чаще всего подозрительны, завистливы, упрямы, готовы затеять драку и ссору по всякому поводу; они доносчики, ябедники и всегда полны разных затей. Изъянов и пороков у них так много, что и один из них испортил бы любого человека, будь он даже одарен лучшими качествами... Задевают они окружающих походя и устраивают над людьми всевозможные проделки. Назойливы они, как мухи осенью, и никогда не может завязаться где-нибудь секретный разго-

вор, чтобы они не сунулись в него. Они вмешиваются и отвечают за всех, как им взбредет в голову".

Характеристика Банделло, несомненно, окарикурирует тип бергамасцев. Но кое-что в словах новеллиста и достоверно. Иначе он не решился бы предавать гласности такой яркий коллективный портрет. Мы можем верить многому. Бергамасцы оказываются более или менее вездесущими по всей Италии. Разговоры о плохом их характере представляются тем более преувеличенными, что одновременно за ними укрепилась репутация трудолюбивых и добросовестных работников. В комедию дель арте они перешли с общим названием дзанни. Это слово — бергамасское и венецианское произношение имени Джованни. Русским его эквивалентом было бы просто "Ванька".

Как маски, дзанни чаще всего зовутся "слугами", но это название — чисто условное. Слуги по положению, они по социальной своей природе оставались крестьянами. Слугами они стали окончательно, когда более или менее твердо кристаллизовалась архитектура комедии дель арте. Вначале же они были, как и полагалось по их социальному статусу, крестьянами. На них была крестьянская одежда, которая лишь с течением времени начала стилизоваться под некое подобие ливреи. Много в этом вопросе напутала педантичность буржуазных историков комедии дель арте. Они нашли, что в римских народных представлениях был тип слуги, который назывался *zappio*, и немедленно сблизили это слово со словом *zani*, что не имеет решительно никакого основания.

Но в характере обоих дзанни, — что далеко не всегда замечается буржуазными историками, а если замечается, то ведет за собой туманные толкования, — имеется одна особенность: им чуждо холуйство. Его нет ни у одного, ни у другого. Даже у второго, когда оно проявляется, то это чаще всего — маскировка, либо инстинктивно наивная, либо откровенно хитрая. Дзанни не пресмыкаются. У них есть свое достоинство. Они терпят побои, но внутренне не сдаются. Отмечая этот факт, один из историков комедии дель арте, Марио Аполлоньо, в книге "История комедии дель арте" сопровождает его следующим глубокомысленным рассуждением: "...этот отпор — не очень лукавый, не вполне бессознательный, хотя и придает вес карикатуре на хозяина, все же не разрешает себе полной свободы сатиры. Веселая аудитория —

всегда аудитория молодая, и молодые хозяева терпят насмешку над хозяином лишь потому, что он старый. Таким образом комический дуэт слуги и хозяина — старого, наделенного легкими характеристиками: скупой, педант, ворчун, *laudator temporis acti*² Горациевой формулы — проходит через смену социальных форм и случайных обусловленностей. Его простота, его жизненность, серьезность комического освобождения, глубокий смысл распределительной справедливости, вдохновляющий и оправдывающий его, делают его живым и вечным. Он лежит в основе первых комедийных представлений. От него идет комедия дель арте".

Дзанни пришли на сцену как представители трудящегося народа, недовольного своим положением. Они борются против социальных отношений, которые их угнетают, и своеобразным отражением этой борьбы на подмостках театра становится реалистический спектакль комедии дель арте. Там эта борьба показана в рамках театральной условности, но понимать, что это — борьба, может всякий, не привлекая для этого таких надуманных "обусловленностей", как "серьезность комического освобождения" или "смысл распределительной справедливости". Дело идет о классовом антагонизме, который совершенно определенно выражают маски дзанни. Театр пользуется для этого теми способами показа, какие ему в это время доступны. И то, что он показывает, несет в себе подлинную классовую определенность. Ибо, бродя по закоулкам Венеции, по ее рынкам, вокруг ее Арсенала, где на остовах галер лепятся рабочие, проталкиваясь мимо прилавков, с которых раздаются клики карнавальных зазывал, можно было видеть сколько угодно людей, олицетворяющих недовольство и готовых вести борьбу за достойное человека существование. Перенесенные на сцену, они стали называться "дзанни". Их двое: первый и второй. Позднее они станут называться: первый — Бригелла, Бельтраме, Буффетто, второй — Арлекин и его многочисленные разновидности. Они земляки, оба из Бергамо, но по характеру разные.

Бригелла

Его крестьянская одежда — такая же, как на всех почти дзанни: белая полотняная блуза, такие же длинные навывпуск панталоны, белый плащ, белая шапочка, желтые кожаные башмаки,

такой же пояс, белые чулки. За поясом кинжал, иногда деревянный, чаще настоящий. У пояса кожаный кошель. Плащ, блуза, панталоны, шапочка обшиты зелеными галунами: легкая стилизация ливреи, прибавленная позднее. Маска — волосатая, темного цвета с черными усами и с черной торчащей во все стороны бородой.

Бригелла — первый из дзанни, в то время как Арлекин — второй. Это деление совершенно каноническое. Каждый из них — на свой образец. Горные жители — умны, хитры, злы. Долинные — наивны, простоваты, веселы. Таково мнение итальянского горожанина XVI в. Оно определило облик обоих дзанни в комедии дель арте.

Вначале Бригелла являл собою тип умного крестьянина, каким изображала его новелла, но еще более сгущенный. Он не только ловок и изворотлив. Он себе на уме и чувствует себя как бы на боевом посту в жизненной борьбе. Он никому ничего не простит и умеет ненавидеть. Недаром ему дан кинжал с роговой рукояткой: он не задумается пустить его в ход, если придется. Его опасно обидеть. Он нелегко прощает палочные удары, которые ему попадают по его маленькому положению. А когда нужно сплести интригу, Бригелла тут как тут. Никто не оборудует ее с такой тонкостью. Его голова богата на всякую выдумку. Он никогда не станет орудием. Напротив, всех, даже кому он служит, он сумеет сделать своим орудием. Он знает, с кем и как нужно разговаривать, язык у него подвешен отлично. Приспособляться к положению он великий мастер. Развязный с женщинами, наглый со стариками, храбрый с трусом, он готов наружно пресмыкаться перед всяким, чью силу он чувствует. Он всегда криклив и многоречив. Оказывается, его отец был нем и завещал ему неиспользованный капитал слов и речей, который нужно израсходовать. Он умеет, когда нужно, говорить самым вкрадчивым голосом медоточивые речи. Искусство льстить у него такое же оружие, как и фанфаронада, как и кинжал, и он знает, где чем пользоваться. Он не верит ни в бога, ни в черта и любит золото, вино, женщин. Если господин хорошо ему платит, Бригелла будет верно служить ему, но только в меру того, что получает, не больше. Он презирает слуг, преданных хозяину искренне. Любовь к хозяину — чепуха. Существуют договорные отношения. Если бы Бригелла знал латынь, как Доктор, он говорил бы: *do ut des*³. И то не вполне. Где

можно поживиться за счет хозяина, Бригелла не задумывается. Если у него хозяина нет, Бригелла работает на свой риск и страх, и когти у него тогда еще острее. Он берет там, где находит, не ломая себе голову над глубоким анализом понятия собственности. Что значит украсть? Это значит найти вещь прежде, чем ее потерял тот, кому она принадлежала. Что такое краденое добро? Это вещь, которую наследуют прежде, чем умер ее владелец. Что за беда, если бедный человек, одаренный некоторой ловкостью, даст свободу двум-трем пленным кошелькам или часам. Нужно ведь как-нибудь бороться за кусок хлеба и за свежее белье. А то ведь его рубашка стала чем-то походить на рыцарский роман: так она полна "странствующими паладинами".

Сценарии не балуют Бригеллу широкой ареной деятельности, но тем, что они ему дают, Бригелла пользуется, как своеобразным полем борьбы, в которой у него имеются и противники и союзники. И, если угодно, в его действиях видна некоторая идеологическая предпосылка, инстинктивная, конечно, но последовательная. Он против стариков, которые мешают молодым жить, любить и добиваться счастья. Он за молодых, потому что молодые за лучшую жизнь. Недаром Бригелла — самая любимая маска плебейства. Маленькие люди аплодируют его энергии, уму, ловкости и очень охотно амнистируют его уклоны от прямых путей.

Таков Бригелла первоначально. Потом он становится не таким злым, а более мягким и веселым. Кинжал заменяется безобидной деревяшкой. Правда, ему и везет меньше, но он принимает это без больших жалоб на судьбу. Нужды нет, что долги заставляют его превратиться в звезду, ибо он показывается только ночью, чтобы не попасться на глаза кредиторам. Он так же неистощим на выдумки. Его многочисленное потомство — веселые и изобретательные слуги Лопе де Вега, Шекспира и Мольера — народ совсем не мрачный. Скапен — его прямое перевоплощение, и сам Фигаро не более, как один из его правнуков или праправнуков.

Маска Бригеллы — одна из самых ответственных и трудных. Он должен завязывать и развязывать узел интриги, запутывать и распутывать извилистую нить сюжета, быть смешным, играя на острых положениях, быть скорым на ответ, на хитрую проделку, на крепкое слово. Он должен отлично знать сценарий и, устраи-

вая свои лацци, отрывающие внимание публики от основной нити сюжета, быть всегда наготове, чтобы вернуть зрителя к сюжетной интриге, составляющей существо пьесы. Он должен уметь играть по крайней мере на гитаре и уметь проделывать элементарные акробатические трюки.

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

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

Арлекин

Арлекин — второй дзанни. Главное его отличие от Бригеллы — даже не в характере, которым театр наделяет его. Арлекин в противоположность Бригелле не так умен, не так ловок, не так изворотлив. Он весел и наивен, в нем много непосредственности и какой-то забавной беспомощности. Но это не все. Арлекин как бы витает над действительностью, несмотря на то, что он по-настоящему живой образ. Бригелла хорошо умеет освоиться с любым положением дел в своем ближайшем окружении и извлечь пользу, где можно. Арлекин же не умеет подойти к дей-

ствительности так, как этого требуют его собственные интересы. Это — главная причина тех колотушек, которые он все время получает. Говоря проще, Бригелла умеет все взвесить и наметить свои ходы. Арлекин ничего не взвешивает. Он действует наугад, по вдохновению, почти всегда нескладному, делает второй шаг, не сделавши первого, за что и платится постоянно. Но он не утрачивает веселости и светлого, наивного взгляда на вещи. Бригеллу актер должен играть так, чтобы вызывать восхищение его ловкостью, Арлекина — так, чтобы вызывать сочувствие к его смешным невзгодам и ребяческим горестям.

Каким образом крестьянский паренек оказался стилизованным именно в таких красках? И откуда он получил свое имя?

Одним из первых создателей маски Арлекина — он еще не носил этого имени, а звался просто дзанни — был не кто иной, как Альберто Назелли, известный нам Дзан Ганасса, один из первых пропагандистов нового театра за пределами Италии. В труппе "Джелози" маску Арлекина играл Симоне да Болонья, но и он не носил еще имени Арлекина. Первым актером, который твердо дал маске это имя, был Тристано Мартинелли. Где он его нашел?

Имя Арлекин появилось, в несколько иной транскрипции, не в театре, а во французских inferнальных легендах, несомненно, до 1100 г., т.е. без малого за полтысячелетия до появления комедии дель арте. В средневековой адской иерархии Эллекен или Эрлекен занимал одно из очень видных мест — как предводитель сонма дьяволов. Вместе с ним они составляли нечто вроде штата "дикой охоты", т.е. носились над землей, производя всякие бесчинства над людьми. Мимоходом имя Эллекена прозвучало в одном из ранних драматургических произведений Франции — "Игре в беседке" аррасского трувера Адама де ла Аль (вторая половина XIII в.). Путь, который привел прозвание Эллекена, или уже Арлекина, на буффонную сцену комедии дель арте, как имя буффонной маски второго дзанни, не очень ясен.

Конечно, образ Эллекена, вождя "дикой охоты", носил на себе трагическую, а не комическую окраску, и потребовались века, чтобы облик его стал под стать Арлекину. Как это произошло? Едва ли это имя попало в Италию еще в середине века и оттуда в новом значении, вместе с комедией дель арте, вновь вернулось во

Францию: лингвисты считают такую кривую неприемлемой по языковым соображениям.

Прежде, чем попасть в компанию итальянских комедиантов, это создание мрачной фантазии средневековых людей, родственное мистерийным дьяволам и сонму Дантовых чертей, вооруженных вилами (среди них ведь тоже упоминается демон по имени Аликино), Арлекин соприкоснулся с ранними формами театральных представлений еще до своего, так сказать, официального выступления — в мистериях, где он был бесом и мучил грешников в аду. Второй дзанни, крестьянский парень из-под Бергамо, веселый, наивный и неудачливый, получил в наследство от средневекового дьявола какие-то лохмотья адской ливреи. Она успела потрепаться за эти пять столетий, лохматая шкура расплзлась, разлезлась в клочья и смешалась с пылью на каменистых дорогах, по которым бродили в средние века гистрионы всех наций. От нее осталась только волосатая маска с шишкой, напоминавшей о том, что на голове исконного носителя имени были рожки, полагавшиеся по штату адскому чину. Где же был окрещен бергамский мужичок в это бесовское имя, которому суждено было приобрести такую популярность? Окончательно и твердо, скорее всего, все-таки в Париже, где Тристано Мартинелли решил сделать это имя, уже мелькавшее в кругу комедиантов, своей театральной кличкой. Этот актер, прежде чем попасть на положение одного из членов придворной труппы герцога Мантуанского, долго странствовал вместе со своим старшим братом Друзиано за рубежами Италии, побывал в Испании, где мог подобрать кое-что от свежих воспоминаний о Ганассе, что, несомненно, обогатило его маску, и, быть может, даже в Англии. Во Франции его гастроли начались вскоре после появления на королевском престоле второй жены Генриха IV, Марии Медичи (1600). Тристано Мартинелли был ее любимцем. Он играл при французском дворе вплоть до 20-х годов XVII в.

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

Первые дзанни были масками, воспроизводящими живые социальные типы. Они были строго реалистичны. Эта печать реа-

лизма сохранялась еще в ранних заграничных гастролях и находила свое выражение в костюме второго дзанни. На нем была крестьянская рубаша и длинные панталоны, то и другое из грубой белой материи, но обшитые многочисленными разноцветными лоскутами, которые должны были изображать заплаты и символизировать крайнюю бедность дзанни. На голове у него была шапочка, украшенная заячьим хвостиком: указание, что обладатель ее был таким же трусом, как и зверек, хвост которого перешел на его головной убор. Облаченный в такой костюм, дзанни не мог отойти от реалистического бытового и социального рисунка и, худо ли, хорошо ли, изображал крестьянского парня. Итальянская публика так на него и смотрела, зная, что он родом из-под Бергамо и что ему полагается быть таким, каким молва ославил бергамасского крестьянина равнинных районов.

Мартинелли и его последователи в частых и длительных гастролях в Париже стали разрабатывать образ этой маски уже для французской публики, притом аристократической, близкой к придворным кругам. В этих условиях маска стала подвергаться театральной стилизации, в процессе которой произошел ее отрыв от национального итальянского быта и от социальных особенностей, характеризовавших бергамасско-венецианского крестьянина. В этом отношении очень много сделал, завоевывая себе громкую славу и завершая отрыв маски от родной почвы, знаменитый Доменико Бьянкоелли. Его Арлекин был настолько далек от исконной маски дзанни, что у него не мог сохраниться и исконный крестьянский костюм. Он тоже оказался стилизованным. Теперь это был пестрый, сшитый из разноцветных геометрически правильных лоскутков в форме треугольников и ромбиков, костюм, плотно облегавший невысокую стройную фигуру комедианта. Его черная маска лишилась почти совсем волосяного покрова. Французы называли его по-своему: Доминик.

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

Созданный Доменико Бьянкоелли Арлекин стал наиболее славным выразителем старой маски. Доменико отбросил многое,

что было особенно типично для первых исполнителей маски второго дзанни. Напротив, он соединил в созданной им маске многие черты как первого, так и второго дзанни. Он сохранил Арлекину его веселость, его чудесную наивность, но присоединил к этим качествам умение выворачиваться из неприятных положений, а также ловкость в достижении целей. Кроме того, сделал его влюбчивым и очень настойчивым в проявлении своих любовных чувств.

Преемники Доменико, Эварист Герарди и другие, сохранили все особенности образа, им созданного. Те Арлекины, которые играли в Италии в последние десятилетия XVII и в первой половине XVIII вв., разрабатывали свои маски, не возвращая их к исконным итальянским чертам, а воспроизводя в основном образ, созданный Доменико.

Маска второго дзанни, как уже говорилось, не всегда носила имя Арлекина. Вариаций этого имени было очень много. Существуют даже стишки в двенадцать строк, где каждая включает имена двух масок, отличающихся от маски Арлекина лишь постольку, поскольку это отличие определялось местными, в частности, диалектальными, особенностями. В их числе имеются: Труфальдино, прославленный Антонио Сакки, Пасквино, Табарино, Граделлино, Меццетино (знаменитый Меццетин, не раз популяризированный на картинах Ватто и Ланкре), Траканьино, Фрителлино, созданный Пьеро Мариа Чеккини. О каждой из этих масок можно было бы говорить много, характеризуя индивидуальность и игру крупных актеров, но основной образ — более или менее единый.

На маске Арлекина, слой за слоем, накладывались краски, созданные мастерством целой плеяды очень крупных актеров: Симоне да Болонья, Ганассы, Мартинелли, Бьянкоелли, Герарди, не говоря уже о других, менее выдающихся, но тем не менее оставивших на образе этого деревенского парня то ту, то другую удачно найденную черту. Потому таким богатым оказалось наследство Арлекина и во Франции, и в Италии. Была, однако, значительная разница в том, какой путь прошел образ Арлекина на французской сцене и какой — на итальянской. Во Франции, в той драматургии, которая поставляла репертуар для театров Итальянской комедии и других театров, в драматургии

Нолана де Фотувия, Дюфрени, Реньяра, Мариво, Арлекин жил как сценический образ вольной жизнью по капризу своих создателей и еще больше — своей публики, теряя народные черты, теряя реалистическую сущность и стилизуясь согласно вкусам, складывавшимся в упадочной атмосфере рококо. В Италии, напротив, в реалистическую драматургию Гольдони Арлекин, как и другие маски, получил доступ в результате своеобразного компромисса. Гольдони хотел вернуть своим персонажам реалистическую сущность, утраченную ими в период упадка комедии дель арте. Поэтому он принимал маску как бы в перековку и старался вдохнуть в нее подлинную жизнь, отражавшую картину современного ему общества. Гольдони удерживал маски нехотя, уступая консервативной настроенности своей венецианской публики, твердо зная, что при сложившихся условиях невозможно сделать из масок живых людей. Так, у него остался Труфальдин ("Слуга двух хозяев"), перешедший в комедию из сценария. Но, сохраняя имя, он находил для его носителя место в той или другой социальной ячейке и придавал ему реалистически убедительный характер. Маска Арлекина не мешала Арлекинам Гольдони быть живыми людьми. Такой Арлекин, например, который фигурирует в комедии "Феодал", чувствует себя великолепно в роли слуги деревенского совета. И все-таки Гольдони от маски отказался, как только получил возможность это сделать. Тогда они постепенно исчезли из драматургии большого стиля. Во Франции Арлекин жил еще некоторое время в возрожденной Луиджи Риккони итальянской комедии, жеманно проходя по комедиям Мариво и постепенно превращаясь в чисто французский сценический образ.

Крестьянский паренек из-под Бергамо прожил на сцене, насыщенной жизнью, больше двух веков. Аренами его воплощений были главным образом Италия, а затем Франция. Но он не остался чужд и сценическому искусству других стран. Когда Германия стала выходить постепенно из политического и культурного хаоса после Тридцатилетней войны и у нее в тот момент не хватало полноты творческих сил для создания собственного театра, она, соорудая постепенно остов национального театра, лихорадочно пересаживала на свою почву достижения театров других народов. И тут, наряду с созданиями английской и французской драматур-

гии, переваливая Альпы с юга, пришла комедия дель арте со своими масками. Среди них на первом месте был Арлекин, который первоначально сохранял свое итальянское обличье, но постепенно национализировался, сливаясь с исконным национальным немецким образом. Иногда сохраняя свой национальный костюм, а иногда меняя его на немецкий, Арлекин звался то Гансом Вурстом, то Пикелем Герингом. Он сделался настолько популярным на немецкой сцене, что в XVIII в. потребовалось для освобождения от засилья разномастных Арлекинов предать его чучело всенародному сожжению на сцене театра Каролины Нейбер. Да и то люди, умевшие здраво судить о театральных делах, и прежде всего сам великий Лессинг, относились к Арлекинам всех наименований без всякого предубеждения и, наоборот, приветствовали в них представителей реалистического отражения жизни в борьбе с условностями французского классицизма. А несколько раньше Арлекин вдохновил замечательного австрийского комедианта Страницкого, который приспособил его маску к национальным особенностям своей родины и даже придал ему некоторые детали тирольского костюма.

Теперь Арлекин живет почти исключительно на театральных закутках. Он сделал свое дело и мог с честью уйти с большой сцены. Однако популярность его оказалась так велика, что он продолжает в середине XX в. с подмостков маленьких театров своей родины делать то дело, которое он так хорошо начал в XVI в. П. А. Павленко в своих "Итальянских впечатлениях"⁴ рассказывал, что ему пришлось вести со своими итальянскими знакомыми разговор о том, как Ватикан боится всяких народных выступлений на театре и пытается с ними бороться при помощи отлучений. В разговоре участвовал некий католический священник. Кто-то из собеседников сказал: "Арлекина тоже, по-моему, отлучили". — "Арлекина!" — подхватил священник: — "Отлучены все актеры, игравшие, играющие или собирающиеся играть Арлекина".

Таким образом, маска бергамасского второго дзанни, причинявшая столько хлопот дельцам католической реакции в XVI в., и сейчас заставляет нервничать еще более злую и вредную католическую реакцию.

Так старые маски продолжают жить на родине на сцене полного жизни диалектального театра.

Фантеска, или Серветта, значит служанка. Но первоначально она, как и все дзанни, могла не быть и часто фактически не была служанкой. В той галерее образов, где Фантеска родилась, в фарсе, в театре Беолько, она имеет свое определенное социальное лицо. Она — крестьянка. Многочисленные крестьянские девушки и женщины фарсов: Фьяметта, Неспола, Паскуэлла, Спинетта, или те же персонажи Беолько: Бетта, или Беттиа, Джитта, Беза, — все крестьянки. Они думают, чувствуют и действуют по-крестьянски. И нет ничего удивительного, что образ уже после того, как выдохлись фарсы, а Беолько сошел со сцены, перекочевал из Падуи в Бергамо, на родину — тоже крестьянскую — обоих северных дзанни. Получилось некое естественное сближение, не выходящее из театрального круга. Когда в труппе "Джелози" появилась Сильвия Ронкальи под именем Франческины из Бергамо, естественная традиция как бы закрепилась. Среди персонажей комедии дель арте появилась женская параллель к обоим дзанни, и этот факт, как и появление самих дзанни, фиксировал процессы, происходящие в действительности.

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

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

Если Франческа, созданная Сильвией Ронкальи, еще придерживалась первоначально бытового рисунка образа, то в дальнейшем на сцене все чаще появлялись новые носительницы маски, и все больше выступали новые психологические детали, чуждые первоначальному крестьянскому образу Фантески. Эти детали уже складывались в черты женщины, рожденной не под итальянским небом. Фантеска офранцузивалась и постепенно приобретала городской облик. С точки зрения требований сцены и вкусов аристократического общества, составлявшего основную часть публики комедии дель арте, это было естественно.

С течением времени требования сцены, особенно французской, не считавшейся с национальными особенностями образа, привели к тому, что маска как бы раздвоилась. В одних и тех же сценариях — например в "Муже"⁵, стали появляться две Фантески, одна постарше, другая помоложе. Та, которая постарше, часто бывала замужем с самого начала, а молодая становилась активным орудием интриги. Так появилось имя Коломбины. Первой его носительницей в 1560 году была одна из самых старших актрис семейства Бьянколелли, Тереза. В семье сохранялся ее портрет, изображающий ее с корзинкою в руках, в которой сидят две голубки. Эти голубки были как бы гербом актрисы и объясняли наименование маски: по-итальянски *colomba* значит голубка. Но самой знаменитой Коломбиной была внучка Терезы, Екатерина Бьянколелли, дочь Доменико. Хроника комедии дель арте полна воспоминаний и рассказов об игре этой маленькой, смуглой, веселой, зажигательно-талантливой актрисы. Она была не последней Коломбиной в семье. Это же имя носила и ее дочь. А

когда семья Бьянколелли перестала выдвигать на сцену Коломбин, имя перешло к другим актрисам и до сих пор не исчезло окончательно с маленьких сцен в Италии, где еще играют странствующие труппы.

Другие популярные маски Фантески зовутся в разных сценариях Кораллинами, Змеральдинами, Арджентинами и другими именами. Они сохранялись в числе действующих лиц комедий Гольдони, который очень любил образ Фантески (Мирандолина). В творчестве позднейших итальянских драматургов характер образа Фантески совершенно противоположен тому, который был ему присущ во Франции. Гольдони и его преемники, продолжавшие его реалистическую линию, стремились вернуть Фантеске подлинные черты итальянского характера, но, разумеется, не XVI, а XVIII в. и позднейшего периода. В то время, как во Франции на сцене Итальянской комедии и у Мариво от исконной итальянской Фантески осталось только имя, а сама она превратилась в типичную французскую субретку даже тогда, когда ее играли итальянские актрисы, в Италии она обретала вновь свои национальные черты.

Ковиелло

Ковиелло — первый дзанни среди неаполитанских масок. Он задуман, как южная параллель Бригеллы. Современники, особенно те, которые либо работали в театре, либо были к нему близки, с самого начала проводили четкое различие между северными и южными масками. Для них "ломбардские" маски и "неаполитанские" строго различались. Это различие ощущалось в обоих концах итальянского полуострова. Приоритет Севера в истории комедии дель арте был для всех бесспорный. Это признавали те из теоретиков и историков комедии дель арте, которые хотели сохранить беспристрастие в оценках северных и южных комедиантов. Один из крупнейших актеров первой четверти XVII в., Пьер Мариа Чеккини, по сцене Фриттеллино, в книге "Плоды современных комедий и советы их исполнителям" (1628) говорит о том, как показывались северными комедиантами на сцене образы южан. Чеккини был родом из Феррары, но это не мешало ему видеть и критиковать недостатки северных комедиантов. "Среди наших ломбардских актеров, — говорит он, — рас-

сыпаны различные образы, сделанные под неаполитанцев, но поскольку сами актеры — не неаполитанцы, то они не могут играть так, как свойственно уроженцам юга. У них искажается и язык, и манеры, и разговоры, присущие югу. Остаются только имена: Ковиелло, Кола, Паскуариелло и другие. Их заставляют действовать на сцене так, что извращается жизнь, вносится бесстыдство в танцы, непристойность в жесты, и в результате получаются люди, которые не заслуживают ничего, кроме тюрьмы".

Южные типы в спектаклях северян, естественно, не могли принадлежать к лучшим достижениям сценического искусства комедии дель арте. В них сатира осуществлялась без подлинного знания показываемых образов. Конечно, все было по-другому на юге, где местные комедианты представляли людей своей родины. Южные комедианты имели возможность присмотреться к технике своих северных товарищей, которые их опередили. И некоторый параллелизм с тем, что было на севере, появился, конечно, в сценической работе "неаполитанцев". Полного параллелизма, разумеется, выдержать было нельзя, свойственное сцене чувство реального заставляло их избегать таких заимствований, которые не могли быть оправданы действительностью. Но в тех случаях, когда эти параллели были жизненными, они возникали сами собой. Так было, например, с масками дзанни. К Бригелле и Арлекину "неаполитанцы" создали свою пару: Ковиелло и Пульчинеллу. Тот же Чеккини, характеризуя Ковиелло, говорит, что он представляет свой образ "с такой правдивостью, которая не имеет ничего похожего во всей Италии". "Этот Ковиелло, — продолжает Чеккини, — даже когда он не говорит, уже нравится. А когда он начинает разговаривать, то сочетание слов и жестов образуют такого человека, что трудно надеяться увидеть и услышать что-нибудь лучшее". Чеккини дает эту свою хвалебную аттестацию превосходному южному актеру Амброджо Буонуомо.

Как складывался тип Ковиелло, нам недостаточно ясно из того, что сообщают о нем современники и ближайшие потомки.

Когда о нем говорят актеры, как, например, тот же Чеккини, они обращают внимание главным образом на технические особенности сценического воплощения этого образа. Остаются в тени его социальные корни. Установить их с большей или меньшей вероятностью помогает то, что в сценариях комедии дель арте он

очень скоро попал в пару с Пульчинеллой, социальное лицо которого вполне ясно. Взаимные отношения обеих масок сразу же приобрели совершенно определенный характер. Ковиелло командует, Пульчинелла повинуется. Это особенно хорошо видно по наиболее типичным южным сценариям — рукописным сценариям графа Казамарчано. В каждом, где фигурируют Ковиелло и Пульчинелла, Ковиелло — первый дзанни, Пульчинелла — второй. Ковиелло действует хитростью, напором, ловкой выдумкой, умом; Пульчинелла ему подыгрывает подобно тому, как в северных сценариях Арлекин подыгрывает Бригелле, обнаруживая беззаботность, веселую глупость, забавную беспомощность. Чаще всего и Ковиелло, и Пульчинелла — слуги. И по аналогии с тем, что мы видели на севере, и по тому, что мы знаем о Пульчинелле уже по южным данным, мы можем заключить, что в слуги они попали как дзанни, т.е. придя из деревни и превратившись в городских плебеев. Фольклор, окружающий Ковиелло, не так богат, как фольклор, героем которого является Пульчинелла, но путь маски и ее социальное лицо становятся для нас более ясными.

Ковиелло — крестьянин с юга. Он принес на сцену комедии дель арте черты крестьянина из окрестностей Неаполя, быть может, из Кавы или из Ачерры, и они дали ему облик первого дзанни. Те же сценарии дают иногда Ковиелло, как и Пульчинелле, совсем неожиданные роли. В собрании Казамарчано есть сценарий, который называется "Император Нерон"⁶. В этом сценарии, изображающем трагическую историю римского императора, Ковиелло и Пульчинелла выведены наряду с историческими лицами: двумя будущими императорами Гальбой и Оттоном, философом Сенекой, Тиридатом, царем Армении, Агриппиной, Пoppеей и т.д. Обе неаполитанские маски играют роли придворных Нерона и выполняют все его кровавые повеления. Но это не мешает им оставаться дзанни со всеми особенностями, присущими этим маскам.

Ковиелло занимает большое место и в других собраниях южных сценариев, например, в сборнике Плачидо Адриани. Адриани принадлежит целиком южной культуре. О нем известно, что он принимал участие в импровизационных спектаклях, которые ставились в Монтекассинском монастыре. Это был веселый монах, охотно игравший Пульчинеллу и забавлявший своих зрите-

лей ярким неаполитанским диалектом, которым владел прекрасно. В его сценариях Ковиелло и Пульчинелла, как и в сценариях собрания Казамарчано, исполняют роли обоих дзанни.

После Амброджо Буонуомо маску Ковиелло носили другие актеры, о которых мы знаем еще меньше, чем об этом выдающемся комедианте. О них упоминает в своей книге (1699) Андреа Перуччи, хотя без большого одобрения. Он говорит о том, что современные ему Ковиелло не выдерживали образа. Они вводили в свою игру особенности, характеризующие больше Пульчинеллу, как Бьянколелли усложнял свою маску чертами первого дзанни. Перуччи усматривает в этом один из признаков упадка комедии дель арте — реальное содержание маски стало затемняться техническими приемами актерской игры и стилизаторскими трюками.

В процессе эволюции маски Ковиелло был один особенно яркий момент. В последние десятилетия XVI в. к этой маске обратился один из самых выдающихся представителей итальянской интеллигенции: художник Сальватор Роза. Это был замечательный живописец, произведения которого — мрачные пейзажи с разбойничьими сценами, батальные картины, бурные жанровые наброски — хранят лучшие галереи Европы. Но кроме того, что Роза был выдающимся художником, он был по природе своей бунтарь, которому всю жизнь приходилось вести борьбу с представителями государственного порядка, церкви и аристократии. Веселый человек, музыкант и певец, ничего в жизни никогда не боявшийся, Роза пользовался всяким случаем, чтобы бросить в лицо властям и респектабельному обществу свой озорной протест. Отнюдь не становясь профессиональным комедиантом, он стал выступать на сцене, присвоив себе одну из самых популярных на юге масок — Ковиелло. Роза начал свой бунтарский поход из родного юга и по мере того, как его выступления на сцене делали невозможным его пребывание в каком-нибудь городе, он бежал в другой и там продолжал свою борьбу. Из Неаполя в Рим, из Рима во Флоренцию — так проходил путь маски Ковиелло, которой Роза придавал особый характер: синьора Формики. В то время, как другие Ковиелло на юге сохраняли исконную маску, разнообразя ее каждый по-своему, Роза разнообразил роль Ковиелло пением и виртуозной игрой на гитаре.

Трудно определить сколько-нибудь конкретно, в чем заключалась сущность протеста Сальватора Розы. Ясно одно. Он одиночка, у него нет группы, от имени которой он действует. Это человек, не желающий сдерживать свое негодование против зла, царящего вокруг, и выбрасывающий искры этого негодования в лицо власти имущим, приходящим в театр смотреть на выходы Ковиелло. Синьор Формика умер, когда Сальватору Розе надоело спасаться отовсюду и убегать от тюрьмы, а может быть, и от чего-нибудь похуже.

История первого южного дзанни была не столь богата, как история его приятеля Пульчинеллы.

Пульчинелла

Маска Пульчинеллы появилась в Неаполе в последнее десятилетие XVI в. О ее происхождении существует множество гипотез. Довольно долго имела хождение гипотеза, защищавшаяся многими авторитетными учеными и писателями, начиная с XVIII в. и кончая нашими днями (Альбрехт Дитерих). Согласно этой гипотезе, маска Пульчинеллы, второго дзанни южного квартета комедии дель арте, якобы воспроизводит в XVI в. образ и тип древнеримского Маккуса, персонажа народных ателлан. Внешнее правдоподобие этой гипотезы в том, что фигура и лицо Пульчинеллы, как и его костюм, повторяют довольно близко фигуру, лицо и костюм Маккуса и некоторых других персонажей римских народных представлений. И как будто бы еще больше подкрепляет эту гипотезу то, что маска Пульчинеллы появилась в тех же областях Южной Италии, где в римские времена процветала оскская народная комедия, породившая Маккуса. Однако совершенно ясно, что для полного правдоподобия этой гипотезы нужны были бы доказательства непрерывной, не оборванной на сколько-нибудь продолжительное время, преемственности между римскими мимами и масками комедии дель арте. Однако этими доказательствами наука не располагает. Маккус — Маккусом, а появление маски Пульчинеллы, а также его имени приходится искать не за полторы с лишком тысячи лет от конца XVI в., а где-нибудь поближе.

И тут тоже гипотез сколько угодно. Едва ли есть необходимость их перечислять. Естественно будет остановиться на той,

которая дает наиболее правдоподобное объяснение происхождения этой маски.

Прежде всего не нужно забывать, что она появилась, когда комедия дель арте на севере Италии действовала уже около тридцати лет. Следовательно, общий тип представлений этого театра был на юге Италии хорошо известен, а социальные корни северных масок, таких, как Панталоне, Доктор и Дзанни, еще не могли быть забыты. Комедия дель арте, перенесенная на юг, должна была получить в глазах местных зрителей тот характер, который был ей присущ в начале ее деятельности на севере. И так как там были представители крестьянства, сатирически стилизованные, — Бригелла и Арлекин, то было естественно, что такую же сатирическую стилизацию получили и представители южного крестьянства.

Но тут было одно обстоятельство, характерное для юга и отсутствовавшее на севере. На юге Неаполь, этот самый многолюдный в Италии город, вбирал в себя все потоки бедняков-крестьян, идущих туда на заработки. Поэтому чистота крестьянского типа и в литературе, и в искусстве нарушалась гораздо больше, чем на севере. Крестьянин в неаполитанской провинции Испании урбанизировался. Попадая в Неаполь, он иногда просто сливался с городским плебейством. Поэтому в объяснении маски Пульчинеллы, которое мы находим в сочинениях знаменитого публициста XVIII в., аббата Галиани, кое-что нам кажется правдоподобным. У него есть об этом обстоятельный рассказ.

Однажды группа актеров комедии дель арте шла в Неаполь, возвращаясь с очередной гастрولي. Идти им пришлось мимо крестьян, занятых сбором винограда, и так как плоды этой жатвы веселят сердца, крестьяне, и мужчины и женщины, были настроены игриво и стали задевать комедиантов. Те, разумеется, не остались в долгу, ибо словесная перепалка была, можно сказать, их профессиональным приемом. Пошли в ход богатые актерские запасы остроумных словечек, обидных эпитетов и просто ругательств. Крестьяне были не в силах сопротивляться и начали смолкать один за другим. Лишь один маленький крестьянский парень не только не сдавался, но и непрерывно переходил в наступление, осыпая актеров градом язвительнейших острот. Актерам был недосуг. Они пошли дальше, но спросили имя своего противника и, пока дошли до Неаполя, решили пригласить его в

свою труппу. Парень не отказался и, примкнув к труппе, вскоре выдвинулся на одно из первых мест. Звали его Пуччо д'Аньелло. Когда он стал популярен, это сложное имя упростилось и превратилось в Пульчинелла. Талантливый актер прожил недолго, но после его смерти осталась созданная им маска. В этом рассказе, повторяем, имеются некоторые признаки правдоподобия. Вызывала возражения только лингвистическая деталь. Лингвисты считают невозможным превращение имени Пуччо д'Аньелло в Пульчинеллу. Галиани почерпнул свои данные из одного итальянского справочника 1789 г. Но задолго до него Андреа Перуччи в книге "Об искусстве представления" (1699), которая является одним из главных источников наших сведений об этом театре, рассказал о возникновении маски Пульчинеллы, не разбавляя рассказ анекдотом, но обогащая его сомнительными лингвистическими открытиями. Перуччи говорит: "Маска Пульчинеллы — слово, которое по-гречески означает похитителя цыплят, — воспроизводила образ крестьянина из Ачерры, древнего города неподалеку от Неаполя. Соединяя придурковатую физиономию с соответствующими ей действиями, Пульчинелла стал так популярен и своей маской и своим костюмом из грубой пеньковой материи, что на карнавале теперь всюду полно Пульчинеллами, ибо каждый хочет развлекаться под этой личиной. Но они так безобразничают, что было бы великим благодеянием, если бы их всех отправили на галеры. Они позволяют себе в присутствии дам, кавалеров и воспитанных людей говорить такие пакости и делать такие вещи, что по сравнению с ними показались бы чем-то очень скромным бесстыдства древних ателлан и гнусности античной комедии".

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

В течение первых десятилетий XVII в. маска получила большое распространение и быстро перебралась через границы не только Неаполитанского королевства, но и Италии. Она стала одним из любимейших персонажей карнавалов, народных игр и даже беллетристики. Французский Полишинель, английский Панч и многие другие разными путями заимствовали у неаполитанского

шута много счастливых выдумок, найденных первыми создателями маски.

Но это все — внешняя история. Гораздо интереснее проследить судьбу Пульчинеллы по неаполитанским и вообще южным сценариям, ибо они отмечают социальную эволюцию образа, т.е. держат читателя и зрителя в курсе живой истории этого представителя южного плебейства. По сценариям, дающим подлинный материал, мы можем проследить судьбу этого исконного крестьянина, попавшего в неаполитанскую городскую среду. Он выступает и как огородник, и как булочник, и как сторож, даже сторож в монастыре. Он может быть торговцем, художником, солдатом, контрабандистом, вором, бандитом. Преобладающей чертой его характера является, конечно, глупость, но не всегда. Он может быть и умен, и ловок, и хитер, как Бригелла. Для людей, которые знакомились с ним впервые, он казался олицетворением неаполитанских народных низов. Но это не совсем так. Образ Пульчинеллы, как первоначально Бригеллы и Арлекина, несет в себе черты сатирической стилизации. Поэтому отрицательные его качества — глупость, лень, обжорство, преступные наклонности — не столько отражают действительные черты представителей неаполитанского плебейства, сколько обусловлены требованиями жанра сатиры.

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

Если сравнить Пульчинеллу с северными дзанны, обнаружится очень типичное различие. Север культурнее, чем Юг, ибо Се-

вер пережил продолжительный период промышленного роста. Поэтому среди трудящихся классов Севера успел вырасти более культурный слой. Наряду с представителем трудовых классов, вынужденным идти в чернорабочие, выдвинулся тип "тертого калача", парня с хитрецей, которого трудно поддеть на удочку и который, напротив, сам умеет перехитрить кого угодно. Таков Бригелла рядом с Арлекином. Он как бы подчеркивает ту дифференциацию в северном плебействе, до которой юг не дорос. На юге Пульчинелла не имеет рядом с собой более развитого партнера, ибо Ковиелло, с которым он во многих сценариях стоит рядом, не отличается от него ни умом, ни практической сметкой. Существует еще одна разница, уже чисто бытового, не социального порядка. Северные дзанни почти всегда неженаты. Бригелла убежденный холостяк. У Арлекина жена появляется лишь в поздних сценариях и то не часто. Напротив, Пульчинелла женат нередко, даже в ранних сценариях, и комедианты в этих случаях играют его ревнивцем, ворчуном, тираном и в конце концов всегда обманутым. Он может жаловаться, кричать и драться, но это ему не помогает. Быть обманутыми мужьями — это, так сказать, специальность северных стариков: Панталоне и Доктора. Так как настоящих стариков в южных сценариях нет, то Пульчинелле пришлось для сюжетного обогащения южных сценариев взять на себя по совместительству и эту страдательную функцию. Вообще жизнь его несчастная, и это иногда усугубляется еще тем, что около него трутся маленькие Пульчинеллы, которые плачут и просят хлеба.

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

Многоликость Пульчинеллы повела за собой большую запутанность сценариев, в которых он участвует. Изобилие таких плохо построенных сценарных сюжетов с множеством парал-

лельных интриг сыграло в истории комедии дель арте отрицательную роль. Актеры привыкли не стесняться, выдумывая, нужно — ненужно, всякие лацци, путая разворачивание сюжета, и этим самым содействовали упадку интереса к своему театру.

Капитан

Маска Капитана — это протест итальянского народа против чужеземного насилия, воплощенный в сценической фигуре. Фигура эта должна была в глазах любого зрителя говорить о тирании испанцев. Испанцы угнетали народ не только на территории Неаполитанского королевства и Миланского герцогства, где сидели их вице-король и их губернатор. Испанское владычество давало знать о себе и на территории Папской области, и на территории Тосканского великого герцогства, и вообще всюду, за исключением разве земель Венецианской республики. Когда в 1559 г. Франция согласно Сен-Кантенскому договору отказалась от всяких притязаний на какие бы то ни было территории Италии, испанская оккупация приняла длительные формы. Открытых бунтов против нее и даже сколько-нибудь активных вспышек, рассчитанных на успех, быть не могло. Испанский солдат и особенно испанский офицер чувствовали себя повсюду в Италии хозяевами. С ними опасно было ссориться. Над ними насмехаться можно было только с большой осторожностью. Но народный гнев требовал выхода, и его нашла комедия дель арте. Среди ранних масок, которые не смогли утвердиться на сцене, была маска солдата. Ее существование засвидетельствовано песенкою Граццини-Ласки, которая приводилась выше. Маска исчезла, потому что ее уничтожила цензура: очевидно, уж слишком ярко изображала она бесчинства именно испанского солдата. Маска же офицера осталась и стала Капитаном. Она воплощала в комедийном плане образ и деяния испанского офицера. В глазах итальянского народа, темпераментного и жизнерадостного, свободолюбивого и горячего, весь облик испанского офицера был уродлив и невыносим. В нем соединялись холодное высокомерие, жадность, жестокость, чопорность и бахвальство, скрывающее трусость. Всем этим качествам нужно было найти сатирический эквивалент. Комедия дель арте стала его искать. Искать нужно было так, чтобы сатирический замысел не бросался в глаза, чтобы политическая

направленность сатиры, ее противоиспанское жало не вызвало сразу подозрения, и маска Капитана не была бы запрещена следом за маскою Солдата.

Разумеется, не могло быть и речи о том, чтобы маска Капитана появилась сразу на территории, контролируемой испанскими войсками. Даже такие нейтральные области, как Тоскана, едва ли подходили для того, чтобы сразу же показать эту фигуру. Она могла возникнуть и получить свое первоначальное оформление только на территории Венецианской республики. Мы мало знаем об актерах, которые были родоначальниками этой маски. Зато мы очень хорошо знаем того актера, который придал ей художественную завершенность. Это был Франческо Андреини, муж знаменитой Изабеллы, комедиант из труппы "Джелози". Франческо Андреини настолько свыкся с образом Капитана, так прекрасно был понят и принят публикою, что почувствовал необходимость зафиксировать свои сценические импровизации в целой книге. Она оказалась довольно объемистой и включила в себя все великолепные находки этого замечательного актера. Книга называется "Бахвальства Капитана Спавенто" ("Le bravure del Capitan Spavento", 1624). Spavento значит Ужас. Это — одно из самых скромных наименований Капитана, который вообще любит подбирать себе такие имена, которые наводили бы страх и на зрителя, и на тех его воображаемых врагов, о которых он зрителю рассказывает. Одно из самых ранних наименований Капитана было Matamoros — "Убийца мавров". В этом имени уже был скрыт прозрачный намек на то, что Капитан испанец, ибо истреблять мавров, да еще в таких количествах, как это выходило по рассказам Капитана, можно было только в Испании. В этих случаях, когда представлялась безопасная возможность, Капитан даже рисковал вставлять в свою роль довольно длинные испанские тирады.

Другие названия маски Капитана были очень разнообразны, но все более или менее устрашающие. То он называется Rinoceronte, т.е. носорог, то Sangre e Fuego, т.е. по-испански "кровь и огонь", то как-нибудь так, чтобы это звучало пострашнее, например Эскарабом-Барадон ди Паппиротонда. Когда Капитану приходилось представляться впервые зрительному залу, он огорошивал его такими, например, тирадами: "Я Капитан Спавенто из Ад-

ской долины, прозванный Дьявольским, король рыцарского ордена, Термегист, т.е. величайший храбрец, страшнейший губитель, покоритель и властитель вселенной, сын Землетрясения и Молнии, родственник Смерти и самый близкий друг Великого Дьявола преисподней". Эти слова взяты из "родомонтад"⁷ Франческо Андреини. Франческо, исполняя свою роль, выходил на сцену обыкновенно в сопровождении своего слуги Траполлы, который, хотя и не очень верил выдумкам своего господина, тем не менее терпеливо, как Санчо Панса Дон Кихота, выслушивал, когда тот повествовал ему о своих многочисленных и невероятных подвигах. Вот образец одного такого рассказа.

Вышел однажды Капитан поохотиться на дикого медведя. Но на земле он не нашел таких медведей, которые были бы достойны стать его добычей. И вот что произошло. "Я вознесся одним прыжком на восьмую сферу, — повествует Капитан, — и там двумя ударами копыя убил Малую Медведицу и Большую Медведицу. Совершив это славное и достопамятное деяние, я спустился Млечным Путем на седьмое небо и там был взят в плен Сатурном". Траполла спрашивает его, как же он поступил дальше. Капитан отвечает: "Я ударил ногою по поверхности седьмого неба так сильно и так яростно, что разбил Сатурново небо и, падая вниз, пробил отверстия в небесах Юпитера, Марса, Солнца, Венеры, Меркурия, Луны. А падая с Луны, я очутился на площади в Константинополе перед самым султаном, который как раз ехал отдохнуть в город Византию. Он у меня спросил на своем языке, откуда я явился. Я отвечал тоже по-турецки, что охотился на медведей в арктических и антарктических сферах, на восьмом небе, — и что я — Капитан Спавенто из Адской долины. Когда султан услышал мое имя, он сейчас же сошел с коня и с лобзанием припал к моим коленам. То же сделали все паши, визири, санджаки, беглербеи и янычары. Приветствуя меня от имени Оттоманского двора, султан, протянув руку, повел меня в свой сераль, где я провел долгие, долгие дни и познал до конца прелести всех султанских жен. А потом, заваленный самыми пышными дарами персидскими, арабскими и дамасскими, сопровождаемый султанским флотом и султанским генералом Али, прибыл в Калабрию".

В разговорах Капитана Спавенто много диких небылиц, которые даже самыми легковверными зрителями не могли быть вос-

приняты как что-то, хотя бы отдаленно, приближающееся к действительности. Но самый образ такого чудовищного бахвала с фантазией, не знающей удержа, не вызывал скептического отношения. Испанские офицеры, избалованные легкими успехами в итальянских походах, могли говорить всякое, и их способность безудержно хвастать была хорошо всем известна. Но те же храбрые вояки, которые на словах могли уничтожить целую турецкую армию, а из кожи султана Сулеймана сделать новые ножны для своего меча, в жизни очень часто оказывались самыми вульгарными трусами, и их собственная шпага была так крепко припаяна к ножнам, сделанным отнюдь не из султановой кожи, что ее невозможно было обнажить. Так Капитану жить было легче: всегда был повод отказаться от поединка. Если при этом приходилось терпеть палочные удары (постоянный удел трусливого врага!), Капитан мирился, ибо палка ликвидировала без большой опасности для его жизни всякое неприятное столкновение. Ущерб, нанесенный испанской чести и испанской гордыне, проглатывался без дальнейших трагедий.

Быть может, для того, чтобы не слишком приглушать анти-испанскую тональность сатиры, некоторые сценарии вкладывали в уста Капитана готовые тирады на испанском языке. Вот одна из них: "Вы не знаете, кто я такой? Вы не видели, как сверкает эта рука, которая победила Пирра, Ганнибала, Сципионов, Марцелла, Фабиев, Александра и даже Геркулеса? Бесстрашно в открытом поле, в атаках и в защите, я убил, истребил, разрушил, сгубил, испепелил, уничтожил тысячи и тысячи воинов всех званий и оружий: копейщиков, мушкетеров, конницу, полковников, маршалов, генералов, королей, султанов, императоров, а также гигантов и пигмеев. Мое тело — крепость, моя грудь — окоп, моя голова — замок, мой живот — лагерь, мои руки — две пушки, мой голос — гром, а мое оружие — молния. Моя доблесть потрясает мир". Этого рода тирады стали даже приобретать характер забавного штампа. Его использовал, например, Корнель в комедии "L'illusion" (1636), где их выпаливает в соответствующем тоне Матамор, "гасконский капитан".

Но людей эти страшные слова не пугали, и в литературной комедии XVII в. фигура Капитана разоблачается совершенно откровенно. В комедии Микельанджело Буонарроти Младшего

"Ярмарка", этом странном, громоздком, совершенно непригодном для театра драматическом произведении, объединяющем пять пятиактных комедий, есть сцена, в которой выводятся маски комедии дель арте, попавшие в ярмарочную суматоху. Про Капитана там говорится:

...Смотрите

Как Капитан Кордон стоит заносчив,
Нога вперед; как черные усища
Закручены свирепо —
Знак кровожадности и бессердечья;
Он руку левую на портупее
Все держит наготове, чтобы правой
Извлечь свой меч и горы
Перерубить, проникнуть в преисподнюю.
Рога Плутону срезать и, схвативши
Его за хвост и обмакнув, как в луже,
В болоте Стикса, тут же
Живого и сырым сглотнуть; мощнее
Трус полицейского. Вот он проходит, —
Дыша отвагой, сам же с перепугу
Готов удрать — правдивый выразитель
Хвастливого трусишки⁸.

Маска Капитана не принадлежит, строго говоря, ни к северным, ни к южным маскам. Она, можно сказать, общетальянская, ибо засилие испанской военщины одинаково тяготеет и над севером, где в Миланском герцогстве правит испанский губернатор, и над югом, где в Неаполе восседает испанский вице-король. Поэтому сатира на испанского военного радовала сердце любого итальянца, и маска держалась, пока ощущался испанский гнет. С течением времени маска Капитана постепенно теряла свою популярность. Фигура испанского офицера, тиранически вмешивающегося в жизнь итальянских людей, тускнела, так как завоевательные и даже усмирительные походы испанских войск в Италию приходили к концу. Для деятелей итальянского театра XVIII в. маска Капитана была уже призраком прошлого. Люди помнили о том, что среди актеров комедии дель арте были великолепные Капитаны, но на подмостках, им современных, они их уже не видели. Луиджи Риккобони в своей "Истории итальянского театра" (1727) твердо заявляет, что маска Капитана сошла

со сцены лет за двадцать до начала столетия, т.е. примерно в 80-х годах XVII в.

Тарталья

Маска Тартальи появилась в Неаполе около 1610 г. Одним из первых к ней обратился Оттавио Феррарезе (1613). Позднее она перешла к Бельтрани да Верона. Ни о том, ни о другом комедианте мы ничего более конкретного не знаем. Временем наибольшей популярности маски была вторая половина XVII в.

Тарталья по-итальянски значит заика. Актеры, придумавшие эту деталь для характеристики испанской служилой челяди, очевидно, изошрялись в поисках нового сатирического приема. Они хотели показать на сцене образ испанца, уже не военного, а штатского — забитого, робкого, но вместе с тем вредного, мешающего людям жить. Комедия придумала для него некоторую стилизацию должностного костюма, нацепила ему на нос огромные очки, заменившие маску, и покрыла его лысую голову подобием форменной шляпы. Профессия его была намечена очень неопределенно. Он мог принадлежать любому учреждению: полицейскому, правовому, нотариальному, мог находиться на службе и у лиц не очень высокого положения. Но он всегда заикался. Искусство актера должно было заключаться в том, чтобы комически изобразить борьбу персонажа со своим заиканием: человек хочет что-то сказать, сказать много, сказать важное — и не может. Поэтому он злится на себя, его язык путается еще больше и, наконец, издает какие-то нечленораздельные звуки. Нужно было вести роль еще и так, чтобы заикание порождало двусмысленности и непристойности, заставлявшие зрителей покатываться со смеху.

Когда Тарталья изображал судью, разбирательство дела превращалось в фейерверк таких звуков, которые складывались в нечто совершенно несусветное. Из уст Тартальи вылетали отдельные слоги, которые, соединяясь или повторяясь, становились словами, решительно изгоняемыми из обихода даже не очень требовательного общества.

Это происходило во всех пьесах, независимо от того, кого бы ни представлял Тарталья в своем костюме и своими огромными очками: полицейского, податного чиновника, нотариуса и т.п. Однако, несмотря на грубость приема, замысел маски был в об-

шем осуществлен, а замысел заключался в том, чтобы дать сатиру на мелких агентов испанского правительства в Неаполе.

Образ сочетал заикание и прочие характерные черты Тарталья с пожилым возрастом. Это сразу отвечало двум требованиям сценического эффекта. Во-первых, заика-старик был смешнее, чем молодой. Во-вторых, что было еще важнее, Тарталья-старик восполнял пробел в галерее южных масок. Среди них не было старика, параллельного северным Панталоне или Доктору. Сатирическим задачам маски это нисколько не мешало, а скорее помогало. Когда заика-старик, с трудом выдавливая из себя слова, говорил дерзкие вещи про властей, — это лучше попадало в цель. И недаром полиция вице-короля Неаполитанского с такой болезненной внимательностью прислушивалась к тому, как говорил, и особенно к тому, как заикался на сцене Тарталья.

Но, как это случилось и с другими масками, сатира, составлявшая реалистическую сущность образа, связывающую его с неаполитанской жизнью, стала постепенно испаряться по мере того, как Тарталья переходил на другие сцены и отрывался от родного Неаполя. Так, в гастроях итальянских комедиантов во Франции маска Тарталья играла роль все менее значительную. Последней вспышкой ее популярности был театр Антонио Сакки, тесно связанный с драматургической деятельностью Карло Гоцци в Венеции в 60-х годах XVIII в. В фиабах Гоцци Тарталья, которого играл талантливый соратник Сакки — Агостино Фиорилли, — превратился в маску настолько отвлеченную, что мог исполнять какие угодно роли вплоть до министра ("Ворон", "Король-олень") и даже королевского сына ("Любовь к трем апельсинам").

Маска Тарталья попала в тот круговорот аристократического перерождения, которое уже с середины XVII в. вело к упадку весь театр комедии дель арте. Само по себе заикание, как буффонный прием, еще до последнего времени привлекает то того, то другого актера диалектального театра. Но это — лишь слабые отголоски той роли — не сценической только, а социально-политической, — которую маска играла в Неаполе в период расцвета комедии дель арте.

Игровая практика комедии дель арте в Италии и особенно за границей показала, что уже в первой половине XVII в. маска Капитана начала терять свой реалистически-бытовой облик. Военных этого типа становилось в Италии все меньше. Но из-за реалистического облика начала вырисовываться старая фигура хвастливого вонна, хорошо знакомая по плавтовской комедии и не нуждавшаяся в прямой связи с живым бытом. Фигура, разумеется, не могла быть вполне отвлеченной. Ей нужно было придать какие-то черты, которые могли заинтересовать зрителя чисто театральными эффектами. Поэтому на подмостках комедии дель арте в Италии, а потом за границей стали появляться маски, сначала даже сохранявшие название Капитана, но уже не оглушавшие зрителей трубно-барабанной шумихой, как делал создатель этой маски Франческо Андреини. Его последователи подчеркивали трусость Капитана. Изменив свой характер, маска получила и другое имя. Среди масок, на которые разменялся образ классического Капитана, на первом месте стоит Скарамучча. В том виде, в каком она приобрела европейскую известность, ее создал неаполитанский комедиант Тиберิโอ Фиорилли (1608—1694).

Жизнь Тиберิโอ рассказал нам его современник, тоже комедиант Анджело Костантини. Книга Костантини представляет собою откровенно романизованную биографию, в которой выдумки, вероятно, так же много, как и подлинных фактов, а быть может, и побольше. Однако помимо того, что Костантини поведал нам о Тиберิโอ, образ последнего приобретает огромный, можно сказать, исключительный интерес.

По-видимому, Тиберิโอ не имеет никакого отношения к Сильвио Фиорилли, комедианту, который был сначала Капитаном Матамором, а потом создал маску Пульчинеллы, хотя версия о родственной связи между ними — ее Тиберิโอ не опровергал — и ходила в актерских кругах. Бесспорно то, что Фиорилли начинал свою карьеру в Неаполе, быть может, не так романтически, как о том рассказал Костантини. Свое сценическое имя он нашел в одном сценарии на сюжет истории Дон Жуана и прославился мимической игрою в сцене смерти героя, слугу которого он изображал. В молодые годы он женился на Маринетте, актрисе, био-

графия которой тоже разукрашена многочисленными выдумками того же Костантини.

Актерская жизнь Фиорилли началась в 1640 г., когда он впервые попал в Париж. Он провел там с перерывами многие годы. Самое продолжительное его пребывание в столице Франции длилось четырнадцать лет (1645—1659). Он ушел со сцены в 1690 г. и умер в Париже четыре года спустя.

Основы своего мастерства Тиберио вырабатывал на юге, где были не в чести ломбардо-венетские традиции и где, как мы знаем, индивидуальной актерской выдумке не ставились сценарием такие строгие границы, как на севере. Когда Скарамучча встретился с северными традициями в Париже, он инстинктивно вступил с ними в борьбу. Едва ли у него было сознательное стремление их взорвать, но вся его манера и вся его работа вели именно к ломке форм, прочно кристаллизовавшихся у итальянцев, игравших во Франции. В той безудержной свободе, которую Тиберио вносил в свою игру, мимика играла очень большую роль. И в ней Скарамучча стал непревзойденным мастером. Этой особенности его игры посвящена страничка в одном из сценариев Эваристо Герарди: своего рода почтительный и скорбный некролог, похвальное слово о славном товарище, написанное, вероятно, вскоре после его смерти. И это одновременно — прославление того нового, что вносил Тиберио в актерское искусство и что другие итальянские комедианты принимали как законное новаторство. Вот что говорится у Герарди в пьесе "Коломбина — адвокат за и против".

"Скарамучча, приведя в порядок комнату, берет гитару, садится на кресло и перебирает струны в ожидании своего хозяина. Паскуариелло потихоньку подходит к нему сзади и поверх его плеч отбивает такт, что страшно пугает Скарамучча. Именно тут неподражаемый Скарамучча, который был украшением театра и образцом для всех славных комедиантов своего времени, учившихся у него этому искусству, столь трудному и столь необходимому маскам этого рода: выражать страсти и уметь находить им выражение в лице; именно тут, говорю я, он заставлял публику изнемогать от смеха в течение добрых пятнадцати минут, изображая ужас и не говоря ни одного слова. Нужно также признать, что этот выдающийся актер обладал в такой высокой степени

своим замечательным талантом, что трогал сердца одной естественной простотой, как не могут тронуть искуснейшие ораторы приемами самой убедительной риторики".

Из этих слов видно, что Тиберио по самому существу своего сценического образа был гастролер. Он не хотел считаться со своим сценическим окружением и старался выделиться всякий раз, когда находил для этого средства в своих творческих возможностях. Его товарищи, даже такие, как Доменико Бьянко-лелли, славнейший из Арлекинов, едва ли против этого возражали. Напротив, кто мог, старался делать то же. Это приводило к важным в сценическом деле последствиям. Хотели или не хотели актеры, а канон старого сценария ломбардо-венецианского типа, как он был представлен в сборнике Фламинио Скала, бесповоротно разрушался. Вместо драматургической организованности спектакля получался спектакль с хромающим сюжетом. Ибо не было ничего, что извне, из жизненной гущи, вело бы борьбу против вакханалии этих изысков.

Дальнейшим результатом "неаполитанских" новшеств Фиорилли было то, что сделались возможными новые эксперименты, углублявшие эту же направленность: в том числе вторжение французского языка в незыблемую прежде итальянскую языковую стихию спектакля. Правда, эта же ломка изначального канона комедии дель арте открывала возможность процветания на подмостках Итальянской комедии остросатирическим пьесам Реньяра и Нолана де Фатувиля.

Бесподобная мимика Скарамучча, его гитара, его песенки, его лацци неудержимо разбивали сценарии, в большей даже степени, чем это происходило в южных сценариях типа Казамарчано. Там лацци врывались в каждую сцену и обязательно ее заканчивали, чем вносили в спектакль большую пестроту, едва ли служившую к художественному совершенству сценария. В Париже, вместе с укреплением ведущей роли Фиорилли в Итальянской комедии, ломбардский канон сценария все более утрачивает присущие ему особенности. Тиберио не только не старался вжиться в свою маску, а напротив, приспосаблил маску к себе, отнимая от нее то, что было для маски существом типизации. Он совершенно отошел от внешнего образа Капитана: убрал все, что указывало на военную профессию, не носил маски на лице, а

просто белил его мукою или мелом, убрал шпагу, которая давала повод Капитану нагромождать комические фиоритуры. В его трактовке новой маски не только не ощущалось никакой связи с далекой итальянской родиной, но даже не чувствовалось, что он живет в кипучую пору, полную подземного революционного брожения и громовых раскатов политической бури — ведь Фиорилли играл в Париже в годы Фронды, когда французской монархии, казалось, грозило неминуемое крушение. Даже то обстоятельство, что Итальянская комедия долгое время — правда, позднее — играла в одном и том же театральном здании в очередь с труппою Мольера, не оказало никакого влияния на Фиорилли—Скарамучча. Мольер, мы знаем, учился у Скарамучча, но Скарамучча ничему не научился у Мольера. Смотря игру Фиорилли, Мольер обогащал свою актерскую технику. И это могло длиться бесконечно, ибо на технические выдумки Тиберио был великий мастер. Но он совершенно не нуждался в том, что мог дать ему Мольер, так как у него отсутствовало самое понятие общественной роли театра. Однако то, что Мольер никогда не отрекался от дружбы с Фиорилли и от признания его таланта, говорит нам многое. Мольер в своей трудной борьбе против тех сценических условностей, которыми увлекался театр Бургундского отеля, несмотря ни на что, чувствовал за собою поддержку Скарамучча. Как раз в это время Мольер написал "Версальский экспромт", пьесу, в которой он резко критиковал манеру игры собратьев по Бургундскому отелю. Мольер знал, что в этой полемике Скарамучча, как и все его товарищи-итальянцы, будут на его стороне. Ибо, несмотря на все своеобразие комедии дель арте, стиль ее был реалистичен. И хотя игра Скарамучча снижала в спектакле значение слова, реалистический стиль, стремление не отрываться от действительности и быть ее зеркалом твердо оставалось ведущим стилем театра.

Влюбленные

Маски Влюбленных (*Amorosi*) были неизбежны в сценариях с самого начала, ибо без них трудно было построить насыщенную сюжетную схему: в ней должна была присутствовать любовная интрига. Признание законности чувства любви было важной составной частью гуманистической идеологии Ренессанса. Эти

взгляды проповедовала и "ученая комедия", в которой мы находим декларации в защиту любви. Ими, например, наполнена "Мандрагора". Эта атмосфера, хотя и вульгаризованная в большей или меньшей степени, царила на карнавале. В сценарии оба течения встретились: высокая, лирическая трактовка темы любви, а рядом буффонная, плотская. Сценарию, кроме того, предъявлялось еще одно требование. В интересах сюжетной динамики в нем должна была идти борьба за победу в делах любви. "Бесплодных усилий любви" сценарий не терпел.

А стремление усилить сатирическую и буффонную сторону литературной комедии приводило к тому, что лирическая тональность любовной интриги снижалась. Стрелы иронии, сыпавшиеся главным образом со стороны буффонных персонажей, непрерывно нарушали полноту романтических образов. Если не сценарий, то импровизация дзани и других буффонных персонажей постоянно подчеркивали плотскую сторону любви. Так было не только в буйных южных сценариях, но и в более сдержанных северных.

Соответственно этому и фигуры Влюбленных выступали как бы освещаемые сквозь призму, если не прямо сатирическую, то ироническую. Это было неизбежно, раз спектаклю был дан тон представления сатирического.

Влюбленные — менее всего маски, хотя им и свойственны некоторые особенности масок. Каждый актер и каждая актриса были постоянными типами. В разных спектаклях они выступали со своим постоянным именем и со своим постоянным характером, но на них как бы возлагалась при этом задача не принимать всерьез своих чувств и окутывать эти чувства легким ироническим облаком. И это — почти при любом характере маски. А характеры были различные. В сценариях эта особенность масок Влюбленных, т.е. их психологическое разнообразие, разумеется, не находила полного выражения. Давать психологическую характеристику масок должны были сами комедианты. К их актерским способностям обращалась труппа для того, чтобы показать в наиболее соблазнительном для публики виде намеченную сценарием любовную интригу.

Имен Влюбленных было много. Дамы звались: Изабелла, Фламиния, Виттория, Эулария, Розаура и т.д., кавалеры — Фла-

вио, Лелио, Леандро, Флориндо, Орацио, Оттавио и т.д. Среди дам выделялись в особенности два характера, которые являлись наиболее типическими, но с многочисленными оттенками. Одна — нужно думать, что этот характер был создан знаменитой Изабеллой Андреини, — женщина властная, гордая, насмешливая, любящая командовать, подчиняющая себе своего возлюбленного. Другая — чаще всего она носит имя Фламинии — мягкая, нежная, покорная, лирическая, из которой возлюбленный может вить веревки. Эти два типа разнообразятся и индивидуализируются без конца игрою артисток. Мужские образы влюбленных можно также сгруппировать около двух центральных характеров. Один — развязный, иногда до наглости, жизнерадостный, оптимистический, деспотический; другой — робкий, скромный, лишенный всех динамических черт первого. В сколько-нибудь значительной труппе Влюбленных было по две пары, и сценарии комбинировали их взаимоотношения, исходя из особенностей дарования артистов и артисток.

Влюбленные обоего пола выделялись среди своих товарищей комедиантов тем, что они должны были выступать на сцене в роскошных костюмах со всевозможными украшениями, с драгоценностями, чаще поддельными, разумеется, но дающими представление о принадлежности как кавалеров, так и дам к богатым верхам общества. Подчеркивание аристократического происхождения кавалеров и дам при помощи титулов, как впоследствии у Гольдони, в эти времена категорически исключалось: титулованные особы находились под особым покровительством полицейского законодательства и в Италии, и в других странах. Тем не менее в игре актеров и актрис публика, надо думать, слышала едкие намеки и понимала, что насмешкам и издевательствам подвергаются именно представители дворянства. Даже тогда, когда в этих намеках не было прямой насмешки над богатыми кавалерами и дамами, они порою складывались в сатиру, направленную против бездельников и прожигателей жизни обоего пола. Иногда же это зависело и от сценариев, и от актеров — сочетание линий слуг и Влюбленных, линий, направленных против отрицательных сторон быта, могло придавать маскам Влюбленных прогрессивный характер, напоминая, что их источник — ренессансная идеология.

Влюбленные говорили на правильном литературном языке и должны были выражаться со всем возможным изяществом. Это изящество часто переходило в устах многих актеров и актрис в жеманство. Правильная тосканская речь была необходимой основой, но модным поэтическим направлением в годы расцвета комедии дель арте был петраркизм, такая лирика, из которой исчезла естественность и искренность поэзии самого Петрарки и которая в стихах Бембо, Каритео и Тебальдео заставляла предчувствовать нестерпимую манерность близкого уже маринизма. Таким образом, маски Влюбленных, являясь необходимой принадлежностью сценария и связывавшие его с традициями "ученых комедий", создавали канонический тип северного сценария, дававшего основные образцы для всех дальнейших разновидностей сценарной практики.

Первоначально Влюбленные не нарушали единства действия комедии дель арте. Отпечаток гуманистической идеологии, характерной для их образов, и возможность установления общей линии с дзанни спасали сценарий и спектакль от разрывов. Но постепенно это внутреннее равновесие нарушалось.

Влюбленные занимали противоречивые положения в сценариях комедии дель арте. Они первыми пробили брешь в ее организме тем, что начали отказываться от импровизации. Разумеется, не совсем, но в таких неизбежных местах сценария, которые легко повторялись от пьесы к пьесе. Именно для этого стали придумываться и записываться тексты. Они разгружали память актера и облегчали его работу перед публикой. Проще было запомнить небольшой монолог, чем придумывать его тут же, на подмостках. Такие монологи на всякие обязательные моменты в развитии любовной интриги стали складываться и заучиваться. Из них постепенно образовались особые книжки у актера или актрисы, с которыми те старались не расставаться.

Что именно Влюбленные начали разрушать — во второй век существования театра — организм комедии дель арте, было понятно. Они были наименее народными из образов, которые создавали существо нового театра. Литературный язык, а не диалект. Открытое лицо. Модные костюмы. Утонченные манеры. Светский жаргон, уснащенный петраркизмами. И актеры, игравшие Влюбленных, чувствовали себя, надо думать, чуждым телом в

комедии дель арте. То, что они делали, губило реалистическую и демократическую стихию театра и усиливало в нем абстрактные и формалистические моменты.

И все-таки нельзя сказать, что образы Влюбленных остались совершенно оторванными от жизни. Разумеется, они не так часто появлялись в круговороте толпы и не так часто фигурировали в ее литературных отражениях, как дзанни и даже как старики. Недаром Микельанджело Буонарроти Младший в своей комедии-монстр "Ярмарка", где он хотел показать маски нового театра в суতোлке народных развлечений, среди немногих масок выводит и Влюбленных.

А как идет изящно тот Влюбленный,
Умильный и сублильный, — весь ужимка,
Изысканность туалета —
Идет, томясь, вздыхая.
С ним под руку Она, жеманна вдвое, —
Вообрази, что это
Арделья, Клелия или Луцилла
Иль что-нибудь такое.
И он иль — Луцио, иль Чинтио, иль Орацио.
Взгляни, как он приплясывает мило
И рвет перчатки без конца?

Микельанджело был типичный интеллигент и вдобавок сам драматург. Он вывел на ярмарку только северные маски, наиболее каноничные, добавив к ним Капитана. Ему хотелось подчеркнуть характерность Влюбленных. Это, быть может, было несколько натянуто, но зато хорошо иллюстрировало связь масок комедии дель арте с каноном "ученой комедии". Быть может, современные читатели и находили, что Влюбленным по их светскому чину нечего было вмешиваться в толпу ярмарочных гостей. Микельанджело это мало смущало.

* * *

Маски комедии дель арте в течение двух столетий представляли собою галерею современников, живую, яркую и на первых порах верную действительности. Одновременно с представлениями комедий дель арте в Италии давались и другие спектакли, где играли по писаному тексту. Но таких трупп было мало, репертуар

у них был преимущественно трагический в испанском стиле, дилетантских навыков изжить он не мог, а поэтому публика его была главным образом аристократическая. Буржуазные, особенно мелкобуржуазные и тем более плебейские слои мало посещали эти представления: они их не интересовали и были трудно доступны. Пока писаная комедия не стала крепко в репертуаре Гольдони, маски продолжали привлекать и развлекать публику.

Но маски были лишь одним из элементов комедии дель арте. И если бы они представляли собою единственный ее элемент, театр никогда не стал бы тем, чем он стал. Маскам помогали диалект, импровизация, буффонада и все то, что составляло технику и эстетику театра.

¹ Рецепция римского права — возобновленное в XIII в. и позднее изучение римских правовых источников с целью выработки юридической основы для современных экономических, социальных и политических отношений.

² Хвалитель старого времени.

³ "Даю, чтобы получить взамен".

⁴ Новый мир, 1951, № 2.

⁵ См. в приложении.

⁶ См. в приложении.

⁷ Родомонтада — неистовое, бурное бахвальство: от имени Родомонта, сарацинского рыцаря, фигурирующего в поэмах Боярдо и Ариосто.

⁸ Перевод С. В. Шервинского.

⁹ Перевод С. В. Шервинского.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

ДИАЛЕКТ

Как средство сценического эффекта маску обыкновенно дополняет диалект, хотя и не всегда. Подобно тому, как некоторые персонажи комедии дель арте выступали на сцене обычно с открытым лицом, без маски, так и некоторые маски говорили не на диалекте, а на литературном языке (литературным языком Италии, как известно, был тосканский, притом не в тосканском, а в римском произношении). На литературном языке говорили Влюбленные — и дамы, и кавалеры. Диалект был неременной принадлежностью главным образом комических и буффонных масок.

Роль диалекта в игровой технике комедии дель арте неизмеримо значительнее, чем это принято было считать до сих пор. Обыкновенно на диалект смотрели и смотрят как на прием, усиливающий комедийный эффект: забавно слушать, как Панталоне изощряется в тонкостях венецианского диалекта, Арлекин и Бригелла — бергамасского, Пульчинелла и Ковиелло — неаполитанского. Однако совершенно бесспорно, что смысл диалекта отнюдь не только в этом поверхностном комическом воздействии. Диалект определял и утверждал одну из важнейших особенностей комедии дель арте как театра: его народность.

На протяжении многих веков Италия оставалась раздробленной на множество областей, население которых говорило каждое на своем диалекте. Это началось еще в древности, во времена собирательной политики Рима и в борьбе с этой политикой. Политическое единство было осуществлено, но диалекты остались жить.

Еще в античные времена племенная неоднородность древнего итальянского населения отразилась в лингвистической пестроте

Италии. В течение средних веков на территории ее более или менее длительно оседали различные народы: на севере и в центре — готы, лангобарды и франки, на юге — византийцы, норманны и арабы. Каждый из этих народов оставлял те или другие следы в языке. Эпоха городских республик и мелких тираний надолго закрепила политическую обособленность областей. Язык отразил все эти перемены, и поэтому диалектов в Италии оказалось очень много. Сами итальянцы считают, что в бытовом обиходе девяносто процентов населения и сейчас говорит на диалектах. Разумеется, огромное большинство говорящих на диалекте людей владеет и литературным языком, но в быту они предпочитают свой диалект как более выразительный и доходчивый.

Уже во времена Данте диалекты легко различались. Это известно всякому, кто читал "Божественную комедию". Тосканские тени в аду и в чистилище поговору узнают в Данте земляка. Из текста поэмы мы узнаем даже о некоторых особенностях, например, болонского диалекта, в котором вместо *si* (да) говорят *sira*. Время мало сгладило различия диалектов, и еще сейчас тосканец с трудом поймет беглую речь сицилийца и должен будет напряженно прислушиваться к говору крестьянина из окрестностей Болоньи или Падуи. В XVI и XVII вв. характерные особенности каждого диалекта выступали во всей резкости и остроте. Как материал для сцены диалект сам просился в руки. Мягкий со свистом, изобилующий зубными звуками, съедающий согласные, быстрый говорок венецианца; грубоватая манера романола; жесткая скороговорка неаполитанца; пересыпанная арабскими созвучиями речь сицилийца — все это на сцене не могло не производить эффекта. Поэтому и появилось сразу много масок, говорящих на диалекте. А когда на сцене впервые зазвучали диалекты, то чуть не каждый город в стране стал требовать, чтобы на подмостках появилась маска, говорящая и на его диалекте.

Разумеется, все тонкости диалекта пускались в ход только в тех городах, где этот диалект был привычным. В других актеры смягчали специфику диалекта: иначе их могли плохо понять и пострадал бы комический эффект.

Как сценический прием, действовавший без промаха, диалект был известен римской старине. В древнеримских фарсах, ател-

ланах, были персонажи, говорившие на оскском диалекте, на греко-латинском жаргоне и т.д. И, быть может, этот прием держался в течение средних веков, особенно на юге, в разного рода народных зрелищах. Средневековье в Италии, для которого была характерна территориальная дробность, было благоприятно для развития диалектального сепаратизма. Недаром Данте попробовал внести некоторый порядок в существовавший диалектальный хаос: он начал писать специальное исследование "Об итальянском языке", где раздел о диалектах нашел себе большое место. Напротив, Ренессанс с его тенденцией культурного объединения Италии был, естественно, враждебен усилению диалектальных различий. Зато, когда феодально-католическая реакция начала борьбу с идеологией Ренессанса, она начала покровительствовать областному сепаратизму и не мешала демонстрированию диалектальных различий во всякого рода зрелищах.

Но комедия дель арте использовала эту ситуацию по-своему: вразрез с реакционными устремлениями и для оплодотворения народной основы диалектов в целях лучшего достижения художественной правды.

Диалекты, разумеется, самым естественным образом проникали на площадь-ярмарку, карнавал — и там получали элементарную стилизацию. И это с давних пор. В XVI в. все это сделалось осмысленнее, ярче, художественнее. В XVI в. местные говоры в разных частях Италии приобрели уже некую устойчивость, а на территориях, где господствовал тот или иной диалект, успел вырасти не только значительный фольклор, но порою даже и литература в виде песенок и небольших прозаических жанров. Так, в Венеции в первой половине XV в. расцвела диалектальная лирика Леонардо Джустиниани (1388—1446), состоявшая почти сплошь из народных форм: канцон, баллат, стромботтов, которые получили огромную популярность. Их автор, видный патриций, занимавший высокие государственные должности, ученейший гуманист, переводивший Плутарха на латинский язык, был страстным поклонником диалектальных лирических жанров и одним из самых талантливых представителей диалектальной поэзии. Его стихи так и назывались "джустинианами". Безусловно, Джустиниани был не единственным поэтом, культивировавшим народные формы лирики.

Диалекты в комедии фигурировали, конечно, не как голое языковое своеобразие. Они несли с собою все богатство сокровищницы фольклора и, таким образом, расцвечивали пьесы блесками народного творчества. Всякого рода поговорки, прибаутки, своеобразные речения, загадки, побасенки, песенки переливались на сцену и сообщали отдельным моментам представления подлинные народные черты. И так как наиболее яркими носителями диалектов были комические маски, направлявшие пружину активной интриги, диалект подчеркивал и усиливал народный характер представлений комедии дель арте. Он устанавливал связь театра с подлинным народным творчеством, роднил его с народом. Это началось еще до первых шагов комедии дель арте: в карнавале и в фарсах, в представлениях Алионе и особенно Беолько.

Именно в этом, а вовсе не в поверхностном комизме диалектов заключалось самое его большое историческое значение. Что это было именно так, показывает вся дальнейшая эволюция диалектов на сцене. Когда во второй половине XVIII в. комедия дель арте, как театр, создавший свой особенный жанр, уступила место театру литературному и была оттеснена на второстепенные и третьестепенные сцены, если что-нибудь не умерло и осталось жить в ее творчестве, то это был главным образом диалект. Тосканский диалект лег в основу национального языка. Но сохранились и другие диалекты, которые всегда являлись обязательным элементом комедии дель арте.

Когда комедия дель арте стала утрачивать свою свежую силу, — об этом будет речь ниже, — на смену ей пришел диалектальный театр.

В настоящее время комедия дель арте в том виде, в каком она царила на сценах итальянского театра в течение двух веков, уже не существует. Но диалектальный театр не только существует, а развивается, и есть все предпосылки к тому, что в дальнейшем он будет все более успешно конкурировать с той литературной драматургией, которая насаждается реакционными кругами.

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Никколо Барбьери, сравнивая в 1634 г. итальянский театр с другими театрами Европы, ставит свой театр выше потому, что итальянские актеры владеют искусством импровизации, этот

взгляд разделяли все итальянские комедианты. Через сто лет после Барбьери Луиджи Риккони так характеризует преимущества театра импровизации: "Нельзя не согласиться, что этому театру свойственны достоинства, которыми не может похвалиться писаная драматургия. Импровизация позволяет так разнообразить игру, что, смотря несколько раз подряд один и тот же сценарий, зритель как бы видит все время другую пьесу. Актер, который играет в спектакле импровизации, играет более живо и естественно, чем актер, выучивший свою роль: лучше чувствуешь и лучше говоришь то, что создаешь сам, чем то, что заимствуешь у других при помощи памяти".

Пьеса, разыгрываемая комедиантами, не имела писаного текста, у нее был лишь коротенький сценарий, в котором излагался осто́в комедии и сцена за сценой — ее содержание: все, о чем должен говорить и что должен делать каждый актер; перечислялись ла́ции и предметы реквизита.

Почему театр перешел от писаной драматургии к импровизации? Причины тут были разнообразные.

Объективная причина заключалась в том, что в процессе создания демократического театра, начавшемся на площади, продолжали накапливаться игровые приемы, и комедия дель арте лишь обрабатывала их и отделяла для успешного сценического показа. В более ранний период это выражалось в том, что вчерашний буффон назывался комедиантом и действительно становился комедиантом. Постепенно все усложнилось. У создавшегося театра утвердились свои формы, от которых он не мог отказаться.

Этот процесс осложнялся субъективными причинами. Комедиантам, строителям нового театра, нужен был сценический материал. В поисках его они неизбежно должны были присматриваться к работе любительских театральных представлений и расценивать их с точки зрения своих профессиональных требований. Они видели, что эти представления сопровождаются малым успехом. Они старались объяснить этот факт с точки зрения требований профессионального театра, которому успех необходим. Прежде всего они критически подходили к тому, что в любительском спектакле имело первенствующее значение: к писаному тексту. Читая тексты пьес, они находили в них непростительные промахи и несообразности с точки зрения их собствен-

ного профессионального мастерства, и у них созревало убеждение, что только сюжет, который положен в основу текста любой писаной комедии, превращенный в короткий сценарий и разыгранный хорошими комедиантами-импровизаторами, даст совершенно иной эффект. Они были уверены, что только актер знает свою публику досконально и что только ему хорошо знакомы приемы, которые могут сделать пьесу максимально доходчивой. Они не отказывались от сюжета как такового, если находили его удачным, но переделывали его по-своему. Поэтому среди первых сценариев было очень много таких, которые являлись остоном сюжета писанных комедий, принадлежавших иногда виднейшим драматургам. Например, в сценарии были превращены "Подмененные" Ариосто, "Западня" Джован Баттиста делла Порты и многие другие произведения.

Для комедиантов было ясно, что подлинного театра, театра для широких кругов общества в Италии не было. Это означало, согласно их пониманию дела, что литературная комедия такого театра создать не в состоянии. А театр для народа создать было нужно. Следовательно, было необходимо искать других путей. Один из таких путей подсказывался им всей их предшествующей практикой: переход от игры по писаному тексту к импровизации.

Актерское искусство ранних представителей комедии дель арте, полное молодого задора, искало материал, способный дать ему необходимую питающую почву. Самым естественным, конечно, было бы обратиться за этим к драматургии. Но драматургия оказалась бесплодна и росту актерского мастерства ничем помочь не могла. Разочаровавшись в драматургии, актеры стали искать других путей для развития своего мастерства. То, что они нашли, не было, как и маски, абсолютно новым. Импровизация, как прием, конечно, практиковалась и раньше. Если даже и не принимать во внимание древние ателланы и мимы, то, например, импровизация чертей в мистериях прочно держалась в традициях многих поколений забавников. Но самым существенным резервуаром импровизационных приемов, своего рода высшей школой импровизации, был карнавал с его брызжущим через край весельем. Связь импровизации буффонных масок в комедии дель арте с плебейской стихией карнавала была так прочна, что комедия смогла от нее освободиться лишь спустя долгие десятилетия.

Как бы то ни было, если даже говорить об импровизации как о чисто игровой технике, она все-таки настолько ярко и самобытно определяла существо комедии дель арте, что недаром многие называли комедию дель арте не иначе, как театром импровизации. Импровизация стала душой сценического искусства этого театра. Это было только один раз в истории: в Италии, в течение двух веков, начиная от середины XVI и кончая серединой XVIII в. Впоследствии это явление не повторялось ни в одном другом театре.

Однако была и другая, более важная, причина перехода к импровизации на сцене: общественно-политическая. Административные преследования и цензурный гнет в испанских владениях, в Папской области, да и в других итальянских государствах приводили к тому, что часто невозможно было поставить ни одной писаной комедии, ибо полицейский глаз, духовный или светский, в тексте любой из них мог найти сколько угодно поводов для ее запрещения. А многие комедии, во главе с "Мандрагорой", были внесены в папский "Индекс запрещенных книг". Импровизационный спектакль нельзя было подвергнуть предварительной цензуре, ибо пьеса писаного текста не имела, а сценарий можно было вертеть как угодно и не найти в нем все-таки ничего страшного. Разумеется, было нетрудно установить наблюдение за самим спектаклем, но этого актеры-импровизаторы боялись уже меньше. Глаз у них был острый, и когда они с высоты своих подмостков видели, что среди зрителей подозрительных фигур незаметно, они давали волю своему языку, а когда такие фигуры, крадучись, появлялись в публике, то на сцене немедленно прекращались вольные разговоры, и Бригелла начинал колотить Арлекина палкой, что явно не представляло никакой угрозы существующему политическому порядку. Актерам часто удавалось таким путем протаскивать на сцену немало политической контрабанды.

Как бы то ни было, и общественно-политические, и чисто сценические причины обусловили то, что в Италии на два века утвердился театр импровизации. Почему именно Италия, и только она одна, сделалась почвою такого продолжительного расцвета театра импровизации? Ведь много раз после того, как комедия дель арте прекратила свое существование в качестве общенародного театра, в других странах делались попытки восстановить, хотя и не в таких широких размерах, театр импровизации. Нам

известно несколько таких попыток. Так, в середине XIX века Морис Санд, страстный поклонник комедии дель арте, историк и художник, автор большой и для своего времени очень ценной монографии "Маски и буффоны", пробовал вместе с друзьями создать такой театр. Им даже помогала Жорж Санд, мать Мориса. Но этот театр скоро распался. Так же безуспешно окончились и другие попытки возрождения театра импровизации.

Только артистический темперамент итальянского народа мог выдержать в течение двух веков то огромное напряжение, без которого театр импровизации едва ли мог бы существовать. Итальянский актер обладал многими способностями, которые далеко не всегда соединялись в артистическом таланте актеров других стран. Помимо темперамента, мастерства дикции и декламации, помимо умения владеть голосом, дыханием, телом, помимо вкуса, образованности, хорошей памяти — словом, всего того, без чего вообще не бывает хорошего актера, актеру-импровизатору было нужно еще многое другое. Во-первых, у него должен был быть, как говорится, хорошо подвешенный язык: не ораторское искусство, не простой выразительный язык, а что-то совершенно другое — свободная, легкая, обильная речь, способность по всякому поводу наговорить кучу смешных и неожиданных вещей. Во-вторых, находчивость, способность ловить момент, чтобы подхватить диалог и вести его дальше, оплодотворяя действием основной сюжет сценария. В-третьих, способность связывать вещи, естественным образом не связанные, и на этом строить комический эффект. И еще — напряженнейшая игра внимания, которое не должно упускать ничего. Наконец, необходима была богатая фантазия, дар воображения, которое охватывает сразу все, общую картину пьесы и не упускает в ней ничего, что способно поддержать нить драматического действия.

Актеры комедии дель арте доказали, что всеми этими способностями они владеют. Самый же факт, что комедия дель арте просуществовала в течение двух веков, которые были самым мрачным периодом в истории Италии, когда было совершенно подавлено живое слово и влачил самое жалкое существование литературный драматический театр, нужно объяснить именно тем, что комедия дель арте была способна вести упорную партизанскую войну с духовной и светской цензурой и что такая пар-

тизанская война отвечала интересам демократической части итальянского общества. В те времена, когда пылкого мыслителя Томмазо Кампанеллу и талантливого поэта Фульвио Тести гноили в тюрьмах, когда публично жгли сторонников реформы Аонио Палеарио и Пьетро Карнэсекки и посылали на костер Джордано Бруно, когда заставляли отречься от научных взглядов Галилея, комедия дель арте делала свое скромное дело и вселяла в людей надежду на лучшее будущее.

Еще не так давно вопрос о роли импровизации в комедии дель арте не представлял никакой запутанной проблемы. В последнее же время стали появляться теории, пытающиеся доказать, что импровизации в точном смысле этого слова в комедии дель арте не было, что импровизация была ограничена в своем сценическом действии и не составляла того существенного элемента нового театра, каким она представлялась раньше. Некоторые писатели, посвятившие свои работы истории комедии дель арте, в своих исследованиях превращаются как бы в прокуроров этого театра и стараются развенчать его во всех отношениях. Эту отнюдь не патристическую роль берут на себя итальянские театроведы. Одним из самых рьяных противников комедии дель арте как художественного организма является Эмилио дель Черро, автор книги "В царстве масок" (1914). Главные обвинения, выдвигаемые дель Черро против комедии дель арте, заключаются в том, что, по его мнению, как театр она не оригинальна, не дает ничего нового, имеет в виду главным образом публику малокультурную, создает свои эффекты средствами нехудожественными и в моральном отношении сомнительными, а импровизацию заменяет всякими суррогатами. Что имеет в виду автор в последнем пункте своей филиппики?

Никто никогда не сомневался, что элемент импровизации сопровождает всякое актерское выступление. Можно не говорить о сценической истории античных ателлан и мимов, о дьяблериях¹ средневековых мистерий, о шутовских сценах в испанской и английской драматургии XVI—XVII вв. В них импровизация как прием, проводимый даже порою в борьбе с авторами текстов, фигурировала постоянно. Но если даже взять реалистический театр, разве кто-нибудь решится отрицать, что импровизация совершенно отсутствует в актерской игре? Кто хоть раз видел игру такого,

например, актера, как Варламов, или знает что-нибудь о мастерстве Живокини, никогда не решится утверждать, что их игра свободна от импровизации. Мало того, всякий, вероятно, согласится, что присутствие моментов импровизации порою повышает воздействие их игры. Что касается комедии дель арте, то все возражения, которые выдвигаются с целью умаления этой особенности комедии дель арте, едва ли принципиальны. В чем тут дело?

В определенный момент у актеров комедии дель арте появляются, как мы знаем, записи готовых монологов, приуроченных к тому или другому моменту действия. Эти записи заносятся в особые книжечки (*Zibaldoni*), заучиваются актерами и, когда нужно, вплетаются в импровизированный текст. В первое столетие существования театра таких заучиваемых записей было сравнительно немного, во второе — их появилось больше. Такие книжечки дошли до нас. Ни один актер комедии дель арте не считал, что если он произносит в общем потоке импровизированной речи те или другие заученные заранее куски, он нарушает основное начало художественного стиля своего театра. Вот что говорит, например, Никколо Барбьери в главе X своей книги: "Актеры заучивают и удерживают в памяти много всякой всячины — сентенции, кончетти², любовные речи, упреки, монологи отчаяния или безумия, — чтобы иметь их всегда наготове в случае необходимости; и то, что они заучивают, строго соответствует образу тех персонажей, какие они представляют. И так как это относится преимущественно к исполнителям ролей серьезных, а не комических, то и содержанием этих записей являются монологи серьезные, а не смешные".

Дель Черро и его единомышленники обращают внимание на то, что записи готовых выступлений не ограничиваются монологами. Действительно, в памятках актеров имеются и диалоги, записанные и, следовательно, заучивавшиеся. Но и это не дает повода отрицать роль импровизации в арсенале основных средств воздействия комедии дель арте. Это ведь было традицией публичных выступлений, начиная со времен жонглеров-сказителей, о которых шла речь выше. У них ведь тоже память хранила длинные цепочки октав, которые одинаково применялись для самых разнообразных сюжетов. И нужно думать, что все разновидности забавников, подвизавшихся в Италии на площадях, при княже-

ских дворах, в домах вельмож, облегчали таким образом свои выступления. Комедия дель арте как театр, требовавший от своих актеров мгновенной реакции на все, происходившее на сцене, не могла пренебрегать никакими вспомогательными средствами, облегчавшими импровизацию. В сущности говоря, те же лацци, которые в северных сценариях заканчивали первое и второе действия, а в южных чуть ли не каждую сцену давали возможность актерам, не занятым в лацци, сговариваться о ходе дальнейшего обыгрывания сценария. Этому же служили и некоторые другие особенности спектакля. Но это не определяло существа театра.

Импровизация так же, как и маски, так же, как и диалект, была одним из основных опорных моментов нового театра. Его успехи в значительной мере были успехами актеров-импровизаторов. Разумеется, таких актеров в течение первого столетия деятельности комедии дель арте было больше, в течение второго становилось меньше. При всех возможных оговорках необходимо признать, что победы комедии дель арте зиждились и на искусстве импровизации. Это будет видно еще отчетливее, когда мы будем говорить о сценарии.

БУФФОНАДА

В средние века в официальной сфере — в жизни государства, церкви, в идеологии, покровительствуемой органами власти и культа, и даже в показной стороне взаимного общения — смех не звучал. Он был изгнан, как недостойное проявление духа, обнаруживающее его слабость и неустойчивость. Царило аскетическое мирозерцание, насыщенное идеями вечного блаженства и вечных мук, греха и искупления, страдания и очищения, мечтой и заботой о потустороннем. Смех не мог совмещаться с этими идеями. Перед ними надо было упадать ниц с благоговением и смирением, в страхе перед неисповедимым. Не смех, а преклонение, серьезное и тревожное, — таковы были предписания религии.

Но у человеческой природы — свои законы, и никакие внешние путы не в силах обуздать естественную волю к радости, заложенную в душе обыкновенных, простых людей. Духовенство вынуждено было с этим считаться. В столетия, непосредственно следовавшие за падением Римской империи, духовные отцы ус-

тановили несколько дней в году, когда для людей, живущих в страхе божием, без смеха и улыбки, разрешались своего рода просветы. Этим дням придавались обидные названия — "праздник дураков", "праздник шутов" или что-нибудь в этом роде: чтобы люди чувствовали, что совершаемое ими есть грех, хотя и прощаемый: в виде исключительной и особой милости. Некоторые праздники: Новый год, день невинных младенцев, Богоявление, Иванов день — их сначала было несколько в году, потом количество их все сокращалось — как бы воскрешали древние сатурналии, фесценнинские игры и другие такие же праздники античного мира, когда рабы получали свободу на один день и могли веселиться, как им заблагорассудится. Церковь приняла эту практику для добрых христиан. Конечно, она пошла на эту уступку не из любви к человечеству и не из гуманных чувств вообще: этим ощущениям церковь была недоступна. Она просто боялась взрывов социального протеста и давала им какой-то выход, более безопасный для власть имущих. Дни, на которые приходились эти передышки, продолжали почитаться своим чередом, как церковные праздники: шла служба в храме, священники облачались в ризы, пели псалмы и читали молитвы. А народ веселился, веселился до исступления, как бы для того, чтобы наверстать упущенные за год радости и зачерпнуть малую толику утешения против беспросветного духовного рабства.

Мы знаем из хмурых упреков духовных пастырей, какой вид принимали эти "праздники дураков". Вот как описываются они, например, в постановлении Парижского университета в 1444 г.: "Даже во время церковной службы, надев уродливые маски, облачившись в женские одежды или львиные шкуры, тут же в храме ведут они хороводы; в середине церкви распевают непристойные песни; у самого алтаря, около служащего обедню священника поедают жирные кушанья; там же играют в карты; курят кадильницами, в которых тлеют старые подошвы; носятся вприпрыжку по всему храму".

Из других церковных и иных постановлений мы знаем, что и вне церкви веселье было не менее неистовое. Это был тоже своего рода карнавал, но такой, в котором веселье было отравлено горечью завтрашнего дня. В нем не было беззаботного ощущения свободы.

Кто были люди, взрывавшие на эти короткие часы богобоязненный скучный ритуал аскетической обыденщины? Это — низы социальной иерархии: бедные клерки, студенты, школяры, бродячие ремесленники, цеховые ученики, пришлые крестьяне.

Необузданность этих праздников была такова, что высшее духовенство было серьезно встревожено. Первоначальные довольно широкие льготы были отняты, количество "дурацких" праздников сокращено. Но праздники все-таки еще терпелись.

На них как бы смотрели сквозь пальцы. Тем больше озорства и иступления вносилось в них участниками. Тогда и неофициальное дозволение было отнято, и "праздники" были попросту запрещены. Но запрет не выполнялся, "праздники" продолжались, хотя и нелегально. Подавляемый смех искал выхода и находил его.

В эпоху Ренессанса многое изменилось. Освобождающая, человечная, признающая законными все людские порывы идеология Ренессанса санкционировала смех. На мир и на человека, на природу и на общество оказалось возможно смотреть и серьезно, и несерьезно. И даже больше: смех помогал иной раз там, где другой подход был бессилён. И так как еще со времен глухого средневековья смех был одним из способов действий оппозиционных и демократических, то при новых условиях всякая оценка действительности, вооруженная смехом, была смелее, радикальнее, демократичнее. Смех проник в литературу, где ему было теперь обеспечено как бы законное место среди некоторых жанров, раньше бывших опальными. Если в средние века церковь кляла фарсы, то теперь и комедия, и фарс были признаны законными литературными жанрами. Когда же освобожденный от опалы и проклятий смех зазвучал на карнавале, он стал совсем другим, чем горький смех средневековых "дурацких" праздников. На карнавале смех получил великую хартию вольностей. Он мог греметь свободно, не прячась и не отравляя горечью душевные порывы. Никто, кроме фанатиков-изуверов, не смотрел косо на маски, на "непристойные" песни, на импровизированные выступления. Напротив, все эти вещи получали на карнавале художественную отделку и переносились на сцену. Отцы-иезуиты могли свирепствовать сколько угодно. Карнавал делал им рожи, продолжал смеяться и быть школою смеха. Смех перебирался на подмостки и становился буффонадою.

Буффонада входила в элементы сценической техники комедии дель арте и в наиболее блестящий период ее истории, ибо с самого начала целью театра масок было изобличение и развлечение. Но пока комедия дель арте не утратила своей художественной ограниченности, буффонада никогда не заполняла собою весь спектакль. Тесная связь, которая существовала между театром и общественной жизнью Италии в конце XVI и первой половине XVII в., определяла реалистический характер масок, сценариев и актерской игры. Буффонаде при этих условиях оставалось ровно столько места, сколько это требовалось правильным учетом элементов сценического эффекта.

В этот первый период жизни театра буффонные элементы сосредоточивались главным образом в двух моментах спектакля: в конце первого акта и в конце второго. По крайней мере так было в северных сценариях. Буффонада тогда воплощалась в "лацци". Слово "лаццо" есть диалектизированное *latto*, т.е. действие, а "лацци" — множественное число того же слова. Лаццо означает буффонный трюк, не связанный непременно с сюжетом и исполняемый чаще всего одним или двумя дзанни. Существуют длинные перечни лацци, некоторые из них дожили в качестве цирковых номеров и до наших дней. Таково, например, лацци с мухой. Оно заключается в том, что дзанни делает рукой жест, как будто ловит в воздухе муху, потом мимикой показывает, что он обрывает ей крылышки и ножки и бросает ее себе в рот. Но огромное большинство лацци, например, те, которые целыми каталогами фигурируют в книге Андреа Перуччи, очень редко сопровождаются объяснениями. Их комическое действие поэтому для нас утеряно.

Лацци представляли собою не только буффонный трюк, имевший целью рассмешить зрителя, но также и звено в организме спектакля. Пока дзанни разыгрывали лацци в конце первого и второго акта, их товарищи сговаривались о том, как дальше продолжать развертывание сценарного сюжета. Это был один из тех приемов, который должен был облегчить актерам импровизацию. Поэтому лацци иногда умышленно растягивались. К этой категории относились, по-видимому, многочисленные лацци с макаронами. Арлекин, которого хозяин поколотил палкою за какие-то провинности, выходит с блюдом макарон, чтобы подать

его на стол. Он плачет от боли, но в то же время, сам того не замечая, пальцами берет макароны и отправляет их себе в рот. Увидев, что тарелка пуста, он в ужасе. Или: Арлекина с Бригеллой хозяева наказали одновременно. Их связали спина к спине. В таком виде их выталкивают на сцену, они падают на пол, с трудом встают и видят на столе блюдо с макаронами. Руки у них стянуты, но они выходят из положения. Сговорившись, поочередно наклоняются к тарелке и ртом ловят макароны. Пока один лакомится, другой вынужден болтать в воздухе ногами.

Таким образом, буффонаде было отведено в спектакле такое место, которое не нарушало органичности спектакля и не мешало сюжетной насыщенности интриги. Однако не всегда было так. Уже в средние десятилетия XVII в. в буффонаде стала обнаруживаться тенденция, которая должна была привести к разрыву ткани спектакля. В упоминавшемся уже трактате Никколо Барбьери есть целая глава, посвященная доказательству непримиримого различия между смехом, который вызывает своей игрою актер комедии дель арте и буффон — своими трюками. "Смех, — говорит он, — и тогда, когда он вызывается комедией, и тогда, когда он вызывается проделками буффов, все равно смех. Но один рождается двусмысленностями или изящными словами, а другой — необузданным комикованием. Один имеет целью исправление нравов, другой — злословие по адресу ближнего. У актера смех — приправа к хорошему слову, у глупого буффона он — самая основа его игры. Ведь когда горшечник разрисовывает свою посуду, никто не называет его художником, ибо основа его искусства — делать горшки, а не писать картины. Актер вызывает смех, но из-за этого он не становится буффоном, ибо основа комического — не вызывать смех, а развлекать изящными выдумками, а также историческими и поэтическими рассуждениями. Кроме того, кто настолько глуп, чтобы не понять разницу между действительностью и вымыслом? Буффон — буффон по настоящему, а актер, играющий комическую роль, лишь изображает буффона и поэтому носит на лице маску или прикладную бороду или разрисовывает лицо. Этим он показывает, что он другой человек... Актеры вне сцены — другие люди, чем на сцене. Они зовутся по-другому, носят другие одежды и ведут себя по-другому. А буффон всегда один и тот же и по имени, и по лицу, и

по образу действий; и не то, что два часа в день, а в течение всей своей жизни; и не только, когда он показывает свое искусство на сцене, а и дома, и на улице. Поэтому актер во всем отличен от буффона". Дальше Барбьери подробно распространяется о том, каково отношение людей к актеру и к буффону в жизни. Он доказывает, что актер пользуется всеобщим уважением, а буффон едва ли не презираем в своей частной жизни.

Барбьери не мог рассуждать иначе, раз он поставил себе целью доказать, что профессия актера комедии дель арте — профессия почтенная. Он писал свою книгу в 1634 г., и кое-что в его сопоставлениях актера и буффона было правильно. Прошло ведь несколько десятков лет с тех пор, как обозначилось, еще не очень отчетливо, различие между буффоном и актером. Так, уже знакомый нам Маркантонио в одних и тех же документах именовался то буффоном, то актером. В 30-х и 40-х годах, надо думать, почти не осталось сколько-нибудь способных буффонов, которые не вступили бы в одну из многочисленных актерских трупп. За пределами трупп остались, вероятно, одни только площадные шуты, которые, действительно, с актерами, особенно с хорошими актерами, — ничего общего не имели. Но именно потому, что очень большое количество бывших буффонов заполнило актерские ряды, буффонада стала приобретать такой характер, который едва ли вызвал бы одобрение Барбьери, если бы он захотел анализировать некоторые ее образцы.

Вообще чем ближе к заключительным десятилетиям истории комедии дель арте, тем больше буффонада пользуется непристойными трюками. Эти буффонные сценки вытесняют все больше то, что в сценарии остается еще от значительного реалистического материала.

Вместе с усилением абстрактных и формалистических моментов буффонада, превращаясь в беспредметное комикование, оторванное от основной сюжетной линии, знаменует упадок всего организма комедии дель арте, ее отход от славных традиций прошлого.

СЦЕНАРИЙ

Основой спектакля в комедии дель арте является сценарий, или канва, как любили называть его современники. В нем дается

очень сокращенное изложение всего сюжета. Это изложение разделено на акты и сцены с подробным указанием, какие действующие лица и в каком порядке выходят на сцену, что говорят и что делают.

Сценарий заменил писанный текст. Мы знаем, что причиной этой замены была закономерная эволюция игровых приемов, переносивших показ с площади на подмостки, убежденность комедиантов, что ни одна пьеса жанра "ученой комедии", представленная на сцене, не может иметь успеха. И это не потому, что плох сюжет, а потому, что он преподнесен публике не так, как нужно. Они считали, что можно взять любой из существующих текстов и, превратив его в сценарий, разыграть так, что он будет иметь успех, ибо играть будут не любители, а опытные профессиональные актеры, знающие сцену и публику.

Поэтому многие сценарии представляют собою переделку существующих комедий согласно законам сцены. Это далеко не значит, что все сценарии появлялись именно так. Сюжеты приходили к актерам разными путями. И хотя известные нам сейчас сценарии насчитываются сотнями, мы можем быть уверены, что неизвестных нам осталось значительно больше.

Формы сценария были очень разнообразны. Из свидетельств современников мы узнаем, что обычный ходовой сценарий представлял собой наскоро набросанный текст, очень коротенький, написанный на листе бумаги и повешенный на гвозде, за кулисами, в том месте, где было больше света. Актеры подходили, читали и проверяли себя. После этого начиналась совместная работа актеров с капокомико.

Однако таких очень коротеньких сценариев в нашем распоряжении немного. Большая часть дошедших до нас — значительно длиннее. Нельзя не пожалеть, что именно таких коротеньких рабочих сценариев в нашем распоряжении почти нет, так как их отсутствие совершенно искажает общую картину развития и работы комедии дель арте в ранний период ее деятельности. Утрачены как раз те сценарии, по которым играли скромные труппы, а по сохранившимся сценариям наиболее блестящих трупп, добившихся успеха на лучших сценах Италии и за границей, ранняя деятельность комедии дель арте представляется гораздо менее демократичной, менее реалистичной, чем она была в

действительности. В сценариях, по которым играли самые славные труппы раннего периода, оставившие так много следов своей артистической деятельности, находят отражение все модные новшества, которыми увлекалось привилегированное общество времен католической реакции: маньеризм, прециозность, кончеттизм³ и все вариации этого литературного снобизма. Жизнь же маленьких трупп, ближе стоящих к широкому зрителю, в значительной степени ускользает от нашего анализа. Буржуазное театроведение сознательно упускает из виду это обстоятельство и не вносит необходимой поправки в общую оценку сценариев, особенно северных.

Первым по времени сценарием, дошедшим до нас, мы можем считать рассказ о представлении комедии при баварском дворе 22 февраля 1568 г. Рассказ принадлежит Массимо Трояно, который вместе с композитором и музыкантом Орландо Лассо был главным постановщиком этого спектакля. В спектакле, поставленном итальянцами, жившими в Баварии, одним из самых ранних, где начинала кристаллизоваться структура комедии дель арте, интересно то, что канон представления еще не сложился. Некоторые маски есть, других нет, третьи имеются, но называются иначе. Можно почти с уверенностью сказать, что итальянцы, собравшиеся в Баварии, строили свой спектакль по самым ранним опытам только-только начинавшейся складываться комедии дель арте. Интересно в описании Массимо Трояно прежде всего то, что в списке действующих лиц народный элемент представлен гораздо богаче, чем в тех сценариях, по которым играли уже складывавшиеся в эти годы большие труппы. Тут, кроме дзанни, слуги Панталоне, имеются еще трое слуг. Следовательно, всего их четверо, притом из них одна девушка. К сожалению, мы почти не можем составить себе представления о характере этих масок и о том, насколько он отвечал социальному лицу каждого из них.

Из дошедших до нас сценариев следующими в хронологическом порядке являются два, найденные в Модене в знаменитом, богатом старинными документами архиве герцогов Феррарских. Один — комедийный, а другой — трагикомический. Последний принадлежит к тому гибриднему жанру, который в это время возник в Италии и которому в будущем с увлечением подражали в Германии. В Италии он назывался *орега реггия*, а в Германии

Haupt- und Staatsaktion. Его особенностью было то, что в трагическую канву вплеталась игра комических и буффонных персонажей. Оба моденских сценария отмечены одной и той же тенденцией. Они хотят вернуть работу нового театра к установкам "ученого" театра. Поэтому народным персонажам отводится в них очень небольшое место.

Мы дошли до 70-х годов XVI в. И здесь у нас тоже очень печальный пробел. Мы ничего не знаем о том, по каким сценариям играл в своих итальянских выступлениях и в своих заграничных гастролях Ганасса. Если судить по картине Порбюса Старшего, о которой будет речь ниже, в его труппе фигурировали оба дзанни, одним из которых был он, и Фантеска. Но картина мало что нам объясняет. И об этом нельзя не пожалеть, ибо по тому, что мы знаем об испанских гастролях Ганассы, где он имел особенно большой успех среди ремесленников и вообще плебейских кругов Мадрида и Севильи, социальная направленность его представлений и, следовательно, его сценариев должна была быть народно-демократической.

Зато, когда мы хотим представить себе, по каким сценариям играла первая из пяти славных трупп, "Джелози", то мы сразу встречаемся с тенденцией едва ли не прямо противоположной. Автор первого большого сборника сценариев, Фламинио Скала, напечатавший свою книгу в 1611 г., не был, вопреки прежним гипотезам, участником этой труппы. Ибо, судя по тому, что предисловие к книге было написано одним из виднейших членов этой труппы, Франческо Андреини, и по тому, что исполнительницей главной роли одного из типичнейших сценариев этого сборника "Безумная принцесса" была знаменитая Изабелла Андреини⁴, мы имеем право предполагать, что либо Фламинио, не участвуя в труппе, писал для нее сценарии, либо он придал сценариям, по которым труппа играла до знакомства с ним, литературную форму.

Сборник носит, каково бы ни было его происхождение, яркий отпечаток индивидуальности Фламинио. В своем предисловии Франческо Андреини пишет об авторе, что он без труда мог бы написать полный текст тех комедий, которые в книге представлены только как сценарии. "Но, — продолжает Андреини, — он хотел выпустить в свет свои комедии, сделанные по-

новому, только в виде сценариев, предоставляя талантливым артистам, обладающим высоким искусством речи, наполнить их словами, хотя бы тогда, когда они пожелают почтить его труды и сделать их предметом исключительно удовольствия, оставив задачу одновременно приносить пользу и удовольствие, как того требует поэзия, — умам редким и исключительным".

Разумеется, Андреини писал это свое вступление, если не под диктовку Фламинио, то во всяком случае с полного его согласия. И та теория драмы, которая изложена выше, пытается установить рубеж между задачами поэзии и театра.

Какая мысль лежала в основе этого противопоставления? Трудно предполагать, что Фламинио или Франческо находили какое-нибудь принципиальное отличие драматургического материала в пьесе, написанной полностью, и в сценарии. Отличие для них было, конечно, не по существу, а в том, что сценарий обязательно — с драмой это не обязательно — разыгрывался в театре и, так как он разыгрывался в театре, публика, сидящая в зрительном зале, должна была получать удовольствие. О пользе сначала думать не приходится, она явится потом. Таким образом, результатом этого отличия является обязательство театра и актеров служить публике и приспособляться к ее вкусам, чтобы привлечь ее в театр. Это — своего рода декларация, которая, будучи предпослана первому полновесному сборнику сценариев, провозглашала манифест нового театра. Позади уже было полувековое существование комедии дель арте, и можно было попытаться осмыслить этот опыт. Фламинио Скала вместе с Франческо Андреини за это взялись. И приходится признать, что эта их декларация получила полное согласие работников нового театра, их современников и потомков. Когда Никколо Барбьери высоко академическим тоном говорил о том, что задача театра не только доставлять удовольствие, но и приносить пользу, то это была основная линия театра. По существу дела, Барбьери, писавший примерно через 25 лет после Андреини, думал совершенно так же, как и тот.

Это было подлинное актерское кредо, впервые установленное комедией дель арте: служить публике и стараться угождать ее вкусам. От этого принципа и в дальнейшем театр не отступал никогда.

Подчиняясь ему, Фламинио Скала собрал в своей книге 50 сценариев очень разнообразного содержания. Он словно хотел дать полную коллекцию жанров, которые могли привлечь к театру симпатии публики и вызвать в ней подлинное увлечение новым театром. Наиболее значительная часть сценариев комедийные, но есть и пасторальные, и трагедийные. Между последними наиболее популярным был сценарий "Безумная принцесса"⁵. Говоря об этом сценарии, некоторые итальянские критики кощунственно припоминают имя Шекспира. Будем скромно считать, что это дело вкуса. Игра Изабеллы, разумеется, могла вдохнуть душу и в этот сценарий, но даже ее очень, по-видимому, большой актерский талант должен был находить в нем для себя неодолимые преграды.

Однако и пасторальным, и трагедийным сценариям в сборнике Фламинио Скала присущи некоторые достоинства, полностью свойственные комедийным и буффонным сценариям: для них характерно такое стремительное, неиссякаемое, бурное действие, такая напряженная динамика, которая должна была заражать публику в течение трех действий, заключающих в себе сложный сюжет. А та особенность жанра *opera reggia*, которая состояла в том, что в трагической канве действуют буффонные персонажи, должна была очень расхолаживать публику, ибо Педролино и Бураттино не имеют даже самого отдаленного сходства, скажем, с могильщиками в "Гамлете".

И все-таки, несмотря на все недостатки, сценарии Фламинио Скала стали каноном. Немногие годы прошли после появления в свет книги Фламинио, как в Риме сложился новый сборник сценариев, продукт трудов актера, но не профессионала, а дилетанта — Базилио Локателли. Он работал над составлением своей книги в течение четырех лет (1618—1622). По своему построению, по чувству сцены, по умению разворачивать сюжет сценарии Локателли очень уступают сценариям Скала. И у него сюжеты сценариев очень разнообразны, и у него наряду с комедийными и буффонными немало имеется трагикомических и трагических сценариев, но достаточно, например, сравнить сценарий Локателли "Безумие Дораличе" с "Безумной принцессой" Фламинио, чтобы увидеть, насколько последний лучше распоряжается динамикой сцены и насколько осмысленнее разворачивается у него

действие. Локателли недаром только любитель, в то время как Скала — опытный и увлеченный своим делом профессионал. Актерам, вероятно, было гораздо труднее разыгрывать сценарии Локателли, чем сценарии Скала.

Гораздо лучше составлен актером, оставшимся нам неизвестным, в последнее десятилетие XVII в. сборник сценариев, обнаруженный в римской библиотеке Casanatense. В этом сборнике если не количественно, то по своему значению преобладают сценарии лирические и трагикомические. Все то, что испанская драматургия посылала на итальянские сцены наиболее примечательного, нашло отклик у составителя этого сборника, по-видимому, очень чуткого актера и хорошего мастера сцены. Быть может, от его сценариев пошли бродить по всем европейским сценам такие популярные сюжеты, как "Каменный гость", "Убитый молнией атеист", "Рыцарь трех золотых лебедей", "Любовь английской королевы и смерть графа Эссекса". Автор сценариев близко следует своим образцам, но очень искусно приспособляет даже такие сложные сюжеты, как "Севильский озорник" Тирсо де Молина, к сценарной технике⁶.

Очень интересен хранящийся в корсинианской библиотеке сборник ста сценариев, составленный кардиналом Савойским между 1621 и 1643 гг. Его основной интерес заключается не в тексте сценариев, которые мало оригинальны, а в сопровождающих каждый из них акварельных иллюстрациях. Они дают драгоценный иконографический материал, позволяющий нам судить о декорациях и костюмах, в которых шли представления комедии дель арте.

Значительно интереснее сценарии, собранные графом Казамарчано уже в XVIII в. Они составляют два тома, фиксирующие главным образом южный, преимущественно неаполитанский материал, где центральными фигурами являются Ковиелло и Пульчинелла. Сценарии эти были найдены Бенедетто Кроче и были переданы им в Неаполитанскую библиотеку. В этих сценариях чрезвычайно ярко отразились особенности игры неаполитанских актеров и все своеобразие южной сценической техники. Если сопоставить сценарии Казамарчано со сценариями Фламинио Скала и Базилио Локателли, мы сразу почувствуем, в чем разница между академическим сценарным каноном и непосредственным, жи-

вым, очень народным актерским творчеством, зафиксированным в сценарии Казамарчано. Значение сценариев Казамарчано гораздо больше, чем это определяется вопросами истории комедии дель арте. Мы увидим, что они помогают нам осмыслить не только многие детали последнего периода истории комедии дель арте, но и многое, что хронологически выходит за рамки этой истории.

Небольшой сборник сценариев, найденных среди рукописей флорентийской Мальябеккианской библиотеки, опубликовал в 1880 г. известный историк литературы Адольфо Бартоли. В нем 22 сценария. Повидимому, в большинстве они южного происхождения. Среди действующих лиц отсутствует Панталоне⁷. Старик зовутся Убальдо, Пандольфо. Пульчинелла фигурирует в нескольких сценариях, другие "слуги" зовутся то Кола, то просто Дзанни, то Граделлино или Колофронио. Доктор встречается изредка. Очень часто список действующих лиц украшает Коломбина. При некоторых сценариях значится: "комедия N. N.". В одном случае ("Три беременные") имеется указание на автора: "Комедия Франческо Риччолини". Более поздней публикации неизданных сценариев, насколько мне известно, не было.

Кроме перечисленных сценариев в разных библиотеках и в частных руках находится значительное количество как изданных, так и еще не изданных сценариев, обогащающих наши сведения о репертуаре и технике комедии дель арте. Среди них — сборник Плачидо Адриани, о котором говорилось выше, когда шла речь о Ковиелло. Среди них также сценарии, известные только по русскому переводу, сделанному В. К. Тредиаковским в 1733—1735 гг. Это — сценарии, по которым при дворе Анны Иоанновны играли итальянские актеры. Перевод позволял публике, не знавшей итальянского языка, следить за игрой актеров⁸.

Все эти сценарии представляют единственную в своем роде драматургическую литературу, памятник, который не имеет своей параллели в истории театра. Он позволяет, насколько это возможно, изучить двухвековую историю комедии дель арте так, как это подсказывается современными методами театроведения. И хотя, быть может, правильно уже упоминавшееся выше замечание одного из историков комедии дель арте, что сценарии, нам доступные, похожи на то, что остается на земле после блестящего фейерверка, приводившего в восторг всех, кто им любовался, их

значение тем не менее очень велико. Для истории театра это — первоклассный материал.

ТЕХНИКА

Новый театр должен был противопоставить свою технику технике любительского литературного театра или, вернее сказать, создать сценическую технику, отсутствовавшую у литературного любительского театра, так как любительский театр — театр не накапливающий традиций, и то, что придумывают одни исполнители, чрезвычайно редко становится достоянием других.

Одной из задач нарождавшейся комедии дель арте было создание такой техники, которая передавалась бы от театра к театру, приемы которой не терялись бы, а, накапливаясь, превращались в некую систему сценического искусства. Для того чтобы накопление этих приемов подвинулось достаточно вперед, должно было пройти время. Поэтому все сколько-нибудь значительные попытки формулировать основания новой сценической техники относятся к более позднему времени. Самый полный кодекс таких приемов — книга Андреа Перуччи — вышла в 1699 г. Ни Перуччи, ни его современники, занимавшиеся подведением итогов всего созданного новым театром, не представляли себе, что конец XVII в. — время, когда сценическая техника уже заостенела и утратила способность совершенствоваться. Этим и объясняется то общее впечатление, которое оставляет та же книга Перуччи: автор ее регистрирует такие приемы, которые в значительной степени потеряли жизненность, но так как они еще действуют, теоретики спешат их зарегистрировать.

То, что оказалось не под силу последним десятилетиям XVII в., легко давалось последним десятилетиям XVI в., ибо актеры и директора трупп создавали технику сцены в процессе борьбы с дилетантским театром. Они брали у него то, что им годилось, например, идею синтеза всех искусств в спектакле. Эту идею они оживляли тем, что подчиняли синтез актерской игре. Мысль театральных новаторов шла в одном направлении: намечая и утверждая игровые приемы, всегда иметь в виду воздействие на публику, сценический эффект. Они не могли позволить себе давать спектакли, которые могли заинтересовать зри-

тельный зал, состоявший из образованных людей, какими в те времена были по большей части придворные и аристократические круги. Новые актеры рассуждали так, что публику недостаточно заинтересовать добротным литературным материалом; ее нужно увлечь, действуя на ее чувства и настроения. Для этого нужно было внимательно продумать, проверяя все время на практике, организм спектакля.

Прежде всего — количество актов. Любительский театр, следовавший канону, не отходил от пятиактного деления. Новому театру это казалось чрезмерным. Он не пошел за "ученой комедией" и принял трехактное построение. Любительский спектакль не выработал никаких правил. В комедии дель арте они появились. Появился руководитель труппы в лице капокомико. Перуччи ищет для него специальное наименование. Оно напоминает античный термин "хорег", по-итальянски "сагого", и рядом ставит такие неспецифические названия, как "руководитель" или "учитель" (*duca, maestro*), почему-то избегая установившегося наименования *sarcomico*. Перуччи обстоятельно перечисляет его обязанности: "Он должен еще до представления подробно разобрать с актерами сценарий, чтобы все знали содержание комедии, запомнили, где нужно кончить диалоги и предлагать для совместного обсуждения какое-нибудь острое слово или новое лаццо. Таким образом, обязанностью его является не только простое прочтение сценария. Он должен объяснять действующих лиц, их имена, что они собой представляют, содержание пьесы, место, где происходит действие, дома. Он должен расшифровать лацци и все необходимые околичности и позаботиться, чтобы было наготове все, что понадобится для пьесы: письма, кошельки, кинжалы и все вообще, что помечается обыкновенно в конце сценария".

Для современного читателя все то, что Перуччи считает обязанностью режиссера, будет, разумеется, казаться элементарным, а часто и наивным. У него встречаются, например, такие указания: "Пусть актеры прежде всего помнят, что они не должны путать город, где происходит действие, и кто откуда приехал и с какой целью. И не забывают собственных имен действующих лиц, ибо непростительна ошибка и небрежность, когда, например, один говорит, что действие происходит в Неаполе, а другой, что в Риме, или про того, кто приезжает из Сиены, говорят, что он из

Германии. Или когда отец забывает имя сына, а влюбленный — своего предмета. Я знал одного балбеса, имя которого по сценарию было Лелио и который, ведя дружеский разговор с другим актером, называл его Лелио. Совершенно так же, нужно быть очень внимательным в распределении домов: каждый должен знать, который дом его, ибо будет очень смешно и достойно всякого порицания, если кто стучится или входит вместо своего дома в чужой".

И все остальное в этом же роде.

Тот же Перуччи очень внимательно анализирует каждую деталь актерской игры. Тут его указания гораздо менее наивны, чем то, чему он учит режиссера. Он разбирает вопрос о языке и речи актера, что естественно при разнообразии говоров, связанных с привычным для каждого актера диалектом. Перечисляя недостатки в произношении той или другой области, он признает сценически наиболее совершенной речью говор тосканцев из Сиенской области, облагоустроенный произношением римских высших кругов. Он учит актеров, как легче всего запоминать слова роли. Для мнемонической тренировки он считает наиболее подходящими вечерние и ранние утренние часы. Чтобы успешнее затвердить слова роли, нужны, по мнению Перуччи, постоянные упражнения, а если заучивать нужно длинные куски, их лучше всего разбивать на части. Самая игра актера рассматривается у Перуччи по элементам, из которых она складывается. Это голос, глаза, мимика лица и движение. "Голос не должен всегда звучать одинаково; его надо менять сообразно движениям, настроениям и страстям. Актер должен следить за тем, чтобы его речь не переходила в скороговорку, не съедала слова, не путала два слова, стоящие рядом, и не допускала длинных пауз между отдельными словами. Концы слов должны произноситься отчетливо, не проглатываться и не срывать вследствие недостатка дыхания. ...Больше всего нужно избегать напевности, потому что это всегда не нравится публике. В ее глазах это является недостатком, ибо она требует от актера, чтобы на сцене, играя роль, он говорил, как в жизни... Пусть он не забывает, когда нужно менять интонацию... И так как театр — зеркало жизни, пусть он играет так, как если бы то, что он изображает, происходило в действительности. Жест должен сопровождать слова, но подчиняться им и знать меру... И так как каждая часть тела действует по-своему, необходимо, чтобы на сцене

актер знал, как ими пользоваться. Начнем с головы. Снимать шляпу нужно с изяществом и с благородством, но соблюдая обычаи людей тех стран, роль которых актер играет. Например, испанец прижимает шляпу к груди полями, чтобы не казалось, что он просит милостыню. Француз тоже прижимает шляпу к груди, наклоня голову в сторону того, с кем здоровается. Лицо меняется согласно переживаниям. Наибольшею выразительностью обладают глаза. У женщин взгляд должен быть серьезным и скромным. У влюбленных глаза должны блестеть; у хитрых слуг они должны светиться лукавством. Они должны с нежностью выражать любовь и со слезами просить о сострадании. Нос и губы не следует на сцене трогать руками: не следует сморкаться, а в случае необходимости нужно это делать при помощи платка без шума. Не следует позволять себе плевать, рыгать и зевать. Последнее, если нельзя сдержаться, нужно сделать незаметно, закрывая рот рукой... Но так как в жестах больше всего участвуют руки и пальцы, то о них нужно сказать несколько подробнее. Двигать руками энергично нужно при спорах, сдержанно при дружеских разговорах... Нельзя поднимать руки выше глаз или опускать их ниже груди. При взмахе правая рука не должна заходить за левое плечо, а левая рука никогда не должна двигаться без правой и должна быть как бы ее служанкой. Жест двумя руками одновременно делается только тогда, когда они поднимаются к небу с религиозным чувством или когда они опускаются вниз при просьбе. Хлопать руками и ударять себя в грудь — жесты, свойственные женщинам, а не мужчинам, особенно серьезным. Ноги должны двигаться как велют обстоятельства... Словом, во всем нужно быть сдержанными и не делать как актеры, которые крутят головой, двигаются телом во все стороны, как будто бы их укусил тарантул. На сцене нужно стоять спокойно, не вертеть задом, не ходить, приплясывая, стараться делать все движения ни чрезмерно, ни недостаточно. При разговорах слушающий должен быть неподвижным и внимательным, не развлекаться. Нельзя поворачиваться спиной к публике, а нужно стоять так, чтобы быть ей видным целиком. Дама, выходя на площадь, не должна удаляться от дома больше, чем на один шаг, разговаривая с кем-нибудь, ибо этого требует приличие. Когда она остается одна на сцене, она делает, что хочет. Когда сцена происходит в комнате,

она может по ней прохаживаться, но пусть помнит, что она женщина. Плакать и смеяться на сцене нужно с большим искусством. Женщинам можно позволять плакать, но не очень громко. Нельзя не плакать, если умирает возлюбленный, отец, родственник или друг. Но мужчины не должны плакать с криками, как женщины. Неуместный смех на сцене следует запрещать".

Книга Андреа Перуччи не только резюмирует опыт комедий дель арте, но значительно расширяет поле наблюдений. Перуччи, несомненно, имеет в виду не только театр импровизации. Это видно по тому, что у него говорится о вещах, которые в театре импровизации применения не находят. В круг его наблюдений входят спектакли пьес в испанской манере, таких, как драмы Балларини или Чиконьини, и, может быть, даже представления классицистских пьес. Ибо совершенно очевидны параллели между наставлениями Перуччи и аналогичными работами французских и немецких теоретиков классицистского театра. Однако основной материал Перуччи, конечно, берет из практики комедии дель арте.

Само собой разумеется, что Перуччи не мог обойти своим вниманием и некоторых других сторон комедии дель арте помимо актерского мастерства в тесном смысле этого слова. В его книге мы найдем указания на то, как порою труппы комедии дель арте могли обогащать спектакль, если это позволяли им актерские силы.

Прежде всего хорошая труппа почти всегда имела в своем составе двух актрис, выполнявших специальные функции. Это, во-первых, певица (*la cantatrice*), а во-вторых, танцовщица (*la ballarina*). Публика театра, особенно в больших городах, очень любила, когда спектакль оживлялся и разнообразился вокальными и хореографическими вставками. Если соответствующие артистки в труппе были, то в сценариях было совсем нетрудно найти место для их номеров, тем более, что это отвечало одной из тенденций эстетики нового театра: его стремлению добиваться воздействия на зрителя путем синтеза различных искусств. Конечно, как певица, так и танцовщица могли исполнять и другие роли по ходу сценария. Если же труппа была недостаточно богата, чтобы держать специальных актрис на эти роли, она тем не менее стремилась, по возможности, оживлять спектакль танцевальными и вокальными номерами, хотя при отсутствии особых артисток на эти

амплуа это было труднее и не давало больших художественных результатов.

Песни и танцы, бесспорно, очень оживляли спектакль. Песенки, которые певица исполняла на сцене одна или в сопровождении других действующих лиц, могли быть самого различного содержания. И серенады, которые мы встречаем в очень многих сценариях, и комические песенки, и любовные излияния исполнялись на сцене постоянно, так же как и танцевальные номера, которым давалось место при всяком удобном случае. И мы знаем, что как песни, так и танцы очень поднимали и настроение самих актеров, и увеличивали воздействие их игры на зрительный зал.

Сценическая техника комедии дель арте была призвана служить тому основному принципу ее эстетики, который требовал от театра и его представлений максимальной динамичности, чтобы все спектакли производили на зрителя впечатление своей действительностью, бурным, неиссякаемым потоком слов, поступков, всевозможных переплетений, увлекающих своей высокой художественной завершенностью.

Это требование динамичности как основной задачи сценической техники было тесно связано с народно-демократическими корнями комедии дель арте. И в дальнейшей эволюции театр уже не мог отойти от этой основной технической линии, которая была в то же время и линией эстетической. Ведь недаром, когда комедия дель арте пережила себя и уже перестала удовлетворять предъявляемым к ней требованиям, единственным ее элементом, который был передан ею новому реалистическому театру и был им принят без оговорок, была сценическая динамика.

В свой технический аппарат, непрерывно эволюционировавший, театр комедии дель арте внес почерпнутые им из народных представлений игровые установки и, когда исполнились его сроки, завещал их новому, возвращающемуся к народу, реалистическому театру.

СПЕКТАКЛЬ

"Театр уж полон, ложи блещут...". Правда, блещут далеко не ослепительно. Зато "партер и кресла" ведут себя гораздо шумнее, чем публика петербургского спектакля начала XIX в. в ожидании

выхода танцовщицы Истоминой. Тем более, что "кресла" сдвинуты до отказа, а партер целиком или наполовину — стоячий. А нетерпение итальянской публики умеет принять формы, совершенно недоступные заальпийскому темпераменту.

Но вот приходит в движение занавес, и в распахнувшийся проход с ужимками выскакивает Арлекин или Пульчинелла и обращается к публике с приветственным словом. Шум смолкает, остроумного дзанни слушают с возрастающим вниманием, особенно, если за его спиной, из-за занавеса появляется хорошенькое личико Коломбины, которая включается в исполнение пролога. Пролог разворачивается в целую сценку, незаметно подготовляющую спектакль и вливающуюся в него.

У пролога была своя задача, более широкая, чем простое зазывание представления. "Нужно было установить целую предварительную связь между театром и публикой. Нужно было расшевелить любопытство зрителей, заинтересовать их сюжетом, который мог быть тут же в комическом плане рассказан. Можно было, если для этого были данные, сказать что-нибудь о том или другом зрителе, находящемся в зале, можно было спеть песенку. Некоторые из неаполитанских прологов похожи на знаменитые французские прологи Брюскамбия — комедианта Бургундского отеля первых десятилетий XVII в., т.е. представляли собой разговорный фельетон на самые разнообразные темы, иногда очень вольный. Но пролог не может быть очень длинным. Вот он кончен. Исполнитель или исполнители уходят. Публика провожает их смехом и аплодисментами. Занавес — если он имеется — широко распахивается. Начинается спектакль.

Хотя создатели комедии дель арте все время как бы оглядывались на композицию "ученой комедии", они решительно приняли трехактный канон вместо пятиактного. Актеры нового театра были убеждены, что человеку трудно просидеть в театре столько времени, сколько тянется пятиактное представление. В этом решении заключались предпосылки того, что театр обратился к разработке закона сжатого, динамически насыщенного действия. Любой сюжет писаной комедии актеры научились втискивать в трехактный канон с тем, чтобы действие не только не теряло своей сюжетной содержательности, но вливалось в него незнакомую литературному театру энергию. Количество актеров труппы ко-

медии дель арте тоже установилось почти с самого начала. Их редко бывало больше, чем 12—13, и редко меньше, чем 9.

Существовало много игровых приемов, ставших тоже в большей или меньшей степени каноничными. По-видимому, появление на сцене, например, буффонных масок возвещалось различными восклицаниями. Вероятно, существовали определенные геометрические построения, в которые группировались находившиеся на сцене актеры. Известно, что заключительная сцена собирала всех актеров, участвовавших в спектакле, которые говорили последние слова, расположившись полукругом, лицом к зрителям, а затем уходили змейкой. В южных сценариях рекомендовалось сопровождать последние мгновения на сцене пением и всевозможными лацци. Особенно оживленно проходила сцена ночи, неизбежная в каждом спектакле, ибо сценарии установили также правило единства времени, т.е. двадцатичетырехчасовой канон. Перуччи останавливается на сцене ночи с особым вниманием. В сцене ночи, говорит он, наши (он имеет в виду неаполитанских актеров) обыгрывают хождение "в потемках, ощупью, сталкивания, комические недоразумения, лазание по лестницам и другие немые действия, смешнее которых и в то же время правдоподобнее которых нельзя ничего себе представить". Сцена ночи часто давала новый оборот сюжету, который, когда "рассветало", продолжался с особым подъемом. У северных актеров в этих случаях пускались в ход пистолетные выстрелы и всякая шумиха. Перуччи припоминает тут слова герцога Гиза, уверявшего, что итальянская импровизированная комедия кончается палочными ударами подобно тому, как испанская — танцами.

Для таких сцен были необходимы механика и машинерия, и им в спектакле постоянно находилось место, хотя, конечно, в этом отношении комедии дель арте было далеко до оперы и балета. Однако все-таки были и люки, и механизмы для подъема на воздух. Таков, например, трюк с письмом, которое темные силы мешают писать одному из влюбленных: у него то и дело взлетают на воздух то чернильница, то стул, то стол.

Между актами иногда вставлялись интермедии. Они тоже были импровизированные и целью их было сделать комедию более смешной, когда, по мнению актеров, в пьесе недоставало комедийного или буффонного элемента. Интермедия чаще всего

представляла собою веселую сценку, разыгранную буффонными масками, мало отличавшуюся от того, что делалось в испанском театре: она была только значительно короче. Непременным ее признаком были пляски и песни.

Задачи, которые ставил себе новый театр, требовали от его актера иного искусства, чем от актера обычного литературного театра. В принципе даже современный нам актер тоже должен обладать и огромной тренировкой тела, и находчивостью, и послушным воображением, не говоря уже об искусстве дикции, декламации, мимики и т.д. Всему этому современного актера обучают в школах. Но на сцене все эти качества во всем их разнообразии применяются реже. От современного актера никто не требует акробатической ловкости, умения прыгать и кувыркаться через голову. Для него не всегда обязательно уметь играть на гитаре и мандолине. Для актера же комедии дель арте все эти вещи были азбукою его ремесла. Мы просто не можем себе представить, чтобы актер комедии дель арте — любого возраста — не мог не только выскочить из окна на сцену, изображающую улицу, но и вскочить со сцены в окно, находящееся довольно высоко. Или пройти колесом через сцену, или одним прыжком достать какой-нибудь отдаленный предмет. Но это еще не все.

Капокомико Эваристо Герарди, Арлекин, игравший и писавший во второй половине XVII в., преемник на сцене итальянской комедии знаменитейшего из всех Арлекинов Доменико Бьянколелли, говорит в предисловии к изданному им сборнику пьес его театра (1694): "Хороший итальянский актер — это человек, у которого есть нечто свое (*qui a du fond*); который играет больше с помощью воображения, чем с помощью памяти; который сочиняет в процессе игры все, что говорит; который может вторить находящемуся на сцене товарищу, т.е. который так хорошо сочетает слова и действия с его словами и действиями, что мгновенно подхватывает игру и движения, на которые тот его вызывает: настолько, что все верят, что они сыгрались заранее". Все это — форма, в которую было замкнуто искусство импровизации.

Спектакли были и комические, и трагические. Соотношение между ними неизменно менялось в пользу комедии: в сборниках Фламинио Скала и Локателли трагических сценариев значительно больше, чем в более поздних.

Что представлял собою спектакль по трагическому сценарию с буффонными масками, так называемый *орега реггия*? Разумеется, никакого сравнения с трагедиями испанского или английского елизаветинского репертуара быть не может. Лопе де Вега и Тирсо да Молина, не говоря уже о Марло и Шекспире, могли потрясать, и мы знаем, как они потрясали своих зрителей. Спектакль же комедии дель арте по трагическому сценарию можно сравнивать с итальянской трагедией сенекианского направления (Спероне Сперони, Джиральди Чинтио). Трагедия ужасов, английская и итальянская безразлично, не потрясала, ибо была лишена идейной насыщенности. Она действовала только на фантазию. В еще большей степени это относилось к спектаклям комедии дель арте по трагедийным сценариям. К ним можно было применить ту уничтожающую характеристику, которой Л. Н. Толстой заклеил произведения Леонида Андреева этого же стиля: "Он меня пугает, а мне не страшно".

Орега реггия со всеми своими ужасами должна была развлекать. Иначе зачем было сохранять в ней буффонных персонажей. Это не противоречило общему стилю комедии дель арте.

Совершенно по-другому и неизмеримо строже осуществлялось единство действия в комедии. И северные сценарии, более близкие к "ученой комедии", и особенно южные, насыщенные солнечным брио Неаполя и его окрестностей, неистовое карнавальное веселье многочисленных южных масок, увековеченное в "Фесценнинских плясках" Жака Калло, непрерывная вакханалия веселья, врывающегося на сцену в окружении Пульчинеллы, — все это было способно складываться в великолепный комедийный спектакль, особенно, если он умело разнообразился музыкой и пляской.

Схема комедийного спектакля в общем была — как мы уже знаем — канонична. Молодые люди влюблены друг в друга и стремятся соединиться. Старики мешают им. Слуги переходят в контратаку на стариков и стараются уничтожить препятствия, стоящие на пути к счастью влюбленных. Состав действующих лиц может пополняться несколькими не необходимыми фигурами — пожилой женщиной, капитаном и другими масками этой же категории. Если в спектакле участвуют такие искусные актеры, как Тиберио Фиорилли или Доменико Бьянколелли, или такая

обаятельная актриса, как Виттория Пииссими или Изабелла Андреини, то спектакль, можно сказать, разворачивается сам собою, почти не нуждаясь в помощи сценария. Благодарная публика задыхается от смеха в буффонных местах или от умиления в лирических и уносит с собою из зрительного зала впечатление высокохудожественной актерской игры, осененной нередко светом подлинной поэзии, несмотря на условности, ей мешавшие.

Режиссура в этих случаях могла сидеть, сложа руки, и заботиться только о том, чтобы был в готовности реквизит, требуемый каждой пьесой и подробно перечисляемый чаще всего в конце сценария. Среди предметов реквизита фигурируют палки, рубашки мужские и женские, фонари разных размеров, лестницы, но попадают и такие, как живая кошка, корабль, землетрясение, неизвестно что представлявшее собою конкретно, и такие же, иной раз, непонятные вещи. Этих скромных средств вполне хватало для успеха спектакля.

Особый вопрос в спектакле представляло его оформление. В Италии, где изобразительные искусства достигли такой высоты, где они целых три столетия воспитывали художественный вкус народа, ни один театр не мог относиться спустя рукава к оформлению спектакля. Тем более, что и самые яркие эпизоды из истории декорационного искусства не только не забывались, но принадлежали к наиболее славным воспоминаниям народа, гордившегося своими мастерами. Это будет понятно, если мы припомним хотя бы главные этапы этой истории.

Лучшие из лучших художников издавна привлекались к украшению сценической площадки, если даже речь шла не о спектакле в настоящем смысле этого слова, а о живых картинах или символических представлениях. В последнем десятилетии XV в. в Милане, при дворе Лодовико Моро, присяжным устройтелем всевозможных сценических оформлений был не кто иной, как Леонардо да Винчи — не только художник, но и первоклассный механик, особенно любивший изощряться в устройстве машинных конструкций. В Мантуе в 1501 г. одно из представлений Плавта шло в декорациях, устроенных другим гениальным художником — Андреа Мантенья. Для этого спектакля Мантенья написал свои знаменитые картоны, изображающие триумф Цезаря. В 1513 г. на представлении "Каландро" в Урбино режиссером

спектакля был Бальдассаре Кастильоне, автор книги о "Придворном", а главным художником — Тимотео Вити, учитель Рафаэля. На сцене был изображен город с улицами, дворцами, церквями и башнями; стоял полурельефный восьмиугольный храм с лепными украшениями, сделанными под алебастр, с архитравами и карнизами, покрытыми золотом и ультрамарином. Вокруг него стояли статуи, раскрашенные под мрамор. Тут же возвышалась триумфальная арка, на которой была изображена под мрамор история трех Горациев. На арке стояла конная статуя: вооруженный рыцарь поражал копьем лежавшего у его ног обнаженного человека. В 1519 г. в Риме, в Ватиканском дворце, папе Льву X были показаны "Подмененные" Ариосто с декорациями, написанными Бальдассаре Перуцци, и занавесом, сделанным по картону самого Рафаэля. Занавес не поднимался и не раздвигался, а падал вниз в особо сделанный желоб, как в древнем Риме. Это был первый случай применения занавеса, надолго санкционировавший именно этот падающий вариант.

Еще больше, чем самый спектакль, привлекали к себе внимание постановщиков и декораторов интермедии между актами. В феррарских представлениях комедий Плавта и Теренция на интермедии обращалось особое внимание. Их обставляли необыкновенно пышно. При одной из постановок "Шкатулки" Ариосто там была показана мореска⁹, изображающая пляску пьяных поваров, которые колотили палками по кастрюлям, подвешенным у них к поясам, под соответствующую музыку. Там же была показана интермедия, сопровождавшая представление "Подмененных". Вулкан со своими циклопами ковал стрелы под аккомпанемент флейт, молотов и прикрепленных к ногам колокольцев. Потом они раздували мехи и танцевали мореску под звон молотов. Подобные интермедии разыгрывались и в Урбино.

Феррарские оформления сцены в постановках Серлио были хорошо известны Ариосто, который принимал в них ближайшее участие. Он сохранил о них яркое, пластическое воспоминание, нашедшее себе место в "Неистовом Роланде" (XXXII, 80):

Вот занавес упал. Средь тысячи светилен
Полна картин и статуй, арок и громад
Предстала сцена, золотом сверкая.

Конечно, бедным комедиантам нечего было и думать конкурировать с этими достижениями, но нужно было показать публике, что если их сцена и не освещается тысячами светильен и не сверкает золотом, то в ее оформлении есть некая закономерность и художественный вкус. Все было скромно, но все к месту. Формы и приемы заимствовались отовсюду, но не механически, а осмысленно. Помогали примеры и любительских постановок, и фарса, и площадных показов.

У любителей из фарсов и из площадных выступлений был прежде всего заимствован принцип единства места. Это подсказывалось и сюжетами сценариев, пришедших к комедиантам от Плавта и Теренция через "ученую комедию". В поздних неаполитанских сценариях мы встречаем перемены обстановки, и в акварелях, сопровождающих сценарии собрания Корсини, мы находим декорации, если не меняющиеся, то, во всяком случае, отступающие от общего декоративного канона комедии дель арте. А канон таков: сцена всегда представляет улицу и площадь, два дома в глубине, справа и слева, между ними задник с несколькими пролетами, по бокам сцены — кулисы. Действие разворачивается перед домами, на балконах, в лодках. Комнаты обыгрывались только через окна, выходившие на сцену. Окна, как и лодки, играли очень большую роль. Около них и через них проходили важные моменты сюжета. Дома, находившиеся на сцене, сценарии обычно отводили старикам, у каждого из которых были сыновья, дочери, слуги. Отношения между действующими лицами в самых разнообразных комбинациях вкладывались в сюжет сценария.

Нужно думать, что в трагикомических или трагических спектаклях декорации были сложнее. В такой пьесе, как, например, "Безумная принцесса", совершенно определенно имеется в виду многоплановая декорация, позволяющая предполагать интересные сценические эффекты. Таких декораций особенно много в цветных иллюстрациях, приложенных к сценариям собрания Корсини.

И как ни скромны, как ни просты были постановщики спектаклей комедии дель арте, они всегда стремились к тому, чтобы все спектакли были художественно оформлены, так как итальянская публика была очень требовательна в этом отношении.

¹ Сцена в мистериях, где участвуют черти.

² Кончетти — афоризмы, в стихах и прозе.

³ Увлечение изящными афористическими формулами, часто вычурными.

⁴ См. в приложении.

⁵ См. в приложении.

⁶ См. в приложении сценарий "Каменный гость".

⁷ Он появляется один-единственный раз в самом последнем сценарии.

⁸ См.: *Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты. 1917.

⁹ Морескою в это время назывались экзотические танцы. Свое название она получила от мавров, окончательно покоренных испанцами в 1492 г. Первыми моресками были мавританские танцы.

ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

Казалось бы, весь стиль комедии дель арте исключает интерес ее работников к теоретическим вопросам. Однако это не так. Среди актеров этого театра были люди очень культурные и даже больше — ученые. Такие актеры живо интересовались вопросами эстетики и теории театра. Одним из самых типичных интеллигентных актеров комедии дель арте был Никколо Барбьери. Как комедиант он играл маску Бельтраме, дзанны, занимавшего в сценариях примерно то же место, что и Бригелла, но Барбьери был также и драматургом. Одну из его комедий "Неосмотрительный" ("Inavvertito") Мольер, отыскивая у чужих "свое добро", переделал в пятиактную пьесу; это была первая его крупная вещь "Шалый" ("L'Etourdi")¹.

Но Барбьери интересовался и более глубокими проблемами театрального дела. Он был великим патриотом своего театра, любил комедию дель арте и страстно защищал ее против всевозможных нападков. Этому была посвящена чрезвычайно интересная его книга, которой он дал длинное и путаное заглавие "Просьба, обращенная к тем, кто устно или письменно говорит об актерах, пренебрегая их заслугами в делах художественных" (1634). Для обоснования своей апологии театра и актеров Барбьери пускается и в теоретические рассуждения и делает исторические экскурсы. Он рассказывает о происхождении театра, об отношении к театру людей, занимающих высокое положение, рассказывает, как работают театры в разных странах Европы. Многие из его замечаний чрезвычайно интересны. Прежде всего обращает на себя внимание сравнительный очерк положения театрального дела в Италии и в других странах. Его стоит привести.

"В Германии, — говорит Барбьери, — при императорском дворе ежегодно даются представления... Двор часто приглашает итальянские труппы... Во Франции имеются прекрасные труппы, но его христианнейшее величество² для разнообразия весьма часто приглашает также и итальянцев. В Испании театральным представлениям было положено начало итальянцами, которые делали там хорошие дела. Арлекин Ганасса и другие работали там при блаженной памяти короле Филиппе II и разбогатели... В Англии действуют великолепнейшие труппы и нынешний король³ очень их любит. Актеры его театров большие мастера и очень богаты. Но все эти заальпийские актеры дают представления серьезных пьес с комедийными интермедиями и не соблюдают театральных законов, созданных греками и римлянами. Мы, итальянцы, также даем большие представления, где показываем народные комедии, в которых есть и серьезное и веселое. Мы соблюдаем догматы Горация и Аристотеля. Кроме того, мы играем импровизированные комедии, чего у других народов до сих пор нет".

Нужно думать, что весь этот сравнительный обзор написан из-за последней фразы. Барбьери хотел показать, в чем то отличие, которое ставит итальянский театр совершенно особняком. Для него сочетание искусства импровизации с "догматами Горация и Аристотеля" представляет собою ту особенность итальянского театра, которая составляет его преимущество над другими. И недаром поэтому он нигде не забывает упомянуть о роли итальянских комедиантов в чужих странах.

Тут нужно попытаться проникнуть в подлинную мысль Барбьери, ибо для нас совершенно ясно, что он является глашатаем общего мнения руководящих актерских кругов. Барбьери недаром вспоминает Аристотеля и Горация. Знаменитый Горациев стих из "Послания к Пизонам" был у всех на устах:

Aut prodesse volunt aut delectare poëtae

(Иль пользу хотят принести, иль радость доставить поэты).

Римский поэт не высказывался ни за пользу, ни за удовольствие. Он только утверждал, что бывает и так, и так. И в той же поэме словно подтвердил еще раз свое убеждение:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci

(В самую точку попал смешавший приятное с пользой).

Это беззаботное эпикурейство производило впечатление и на людей Ренессанса, но их взгляды были глубже. Позади Барбьери лежала эпоха Ренессанса, когда эти вопросы дебатировались, и общее мнение решительно склонялось в сторону радости или удовольствия. Таковы были выводы и первой "Поэтики" в латинских стихах епископа Джироламо Види, и первой итальянской прозаической "Поэтики" Джанджорджо Триссино, и итальянского трактата под тем же названием Бернардо Даниелло. Все они вышли в 20-х и 30-х годах XVI в. Да и трудно было по-другому определять задачи искусства в эпоху расцвета Ренессанса, когда необузданное ощущение радости праздновало свое торжество в поэме Ариосто, а искусство и жизнь сливались с такой гармонической полнотой.

Однако было бы ошибкою считать, что и тут мы имеем дело с поверхностным эпикуреизмом. Ренессансная идеология не отступала от своей основной точки зрения, что счастье — удел человека. Но радость, о которой шла речь, была не пустая утеха, а нечто такое, от чего жизнь получает благотворные толчки, т. е. в конечном счете отнюдь не исключающая идеи пользы, понимаемой в гуманистическом смысле. Так эти проблемы разрешались у авторов этических трактатов Ренессанса: Бруно, Поджо, Понтано, а также и у теоретиков поэзии и драмы.

Но в 40-х годах XVI в., когда стала укрепляться католическая реакция, мнения разделились: высказывались и за "пользу" и за "удовольствие", ибо идеологи реакции категорически защищали пользу, извращенно толкуя идею морали в духе католического мракобесия, как то диктовалось тогда в принудительном порядке государственной властью. Особенно нетерпимыми теоретиками "пользы", понимаемой в духе реакции, были Маджи и Варки, каждый из которых написал трактат о поэтике.

Когда Барбьери работал над своей книгой, большая дискуссия по вопросам теории драмы еще продолжалась, хотя достаточно ясно уже определилась разница во взглядах представителей этих двух течений. Барбьери знал это очень хорошо, но так как он был актером, сценическим деятелем, к тому же профессионалом, он с трудом мог мириться с явными и скрытыми аскетическими принципами, пытался выйти из положения так, чтобы официально одобряемый принцип "пользы" не отрицался, а принцип "удо-

вольствия", отвечающий существу театра и выгодный для актеров, все-таки поддерживался. Вот что он пишет: "Хотя задача драматических произведений заключается в том, чтобы приносить скорее пользу, чем удовольствие, тем не менее приходится пользу украшать приятностью, ибо в театр люди идут для развлечения. Так, когда болеют дети, приходится посыпать сахаром горькие лекарства, которые им дают для восстановления их здоровья".

Для Барбьери отнюдь не безразлично, будет или нет удовольствие, которое доставляет зрителю театр, облекать пользу. Но что-то вроде почтительного кивка в сторону доктрины католической реакции ничему не мешало и не искажало его подлинной мысли об общественном значении театра понимаемом совершенно в духе Ренессанса. Поэтому и потребовалось рассуждение о том, что комедия дается ради приносимой ею пользы. Этого рода рассуждения можно встретить разбросанными по страницам его книги много раз. Быть может, Барбьери знал о том, как пытался найти выход из этого же положения, не сдавая позиции подлинного служения искусству, Джанбаттиста Гуарини. Когда автор "Верного пастуха" писал свои теоретические рассуждения и вел речь о катарсисе, он говорил, играя словами почти издевательски по отношению к теоретикам католической реакции, что комедия должна при помощи удовольствия "очищать хмурое настроение зрителей", так как те утверждали, что моральное воздействие катарсиса должно контролироваться государством. Гуарини был поэтом и мог позволить себе этого рода вольности. Барбьери же это было труднее, ибо у церковного начальства комедианты не пользовались даже таким признанием, как поэты. Для Барбьери было нелегко в условиях, в которых он работал, найти нужную формулу для выражения своих взглядов и защищать ее с должной прямоотой, без оговорок, смело и последовательно. Но и Барбьери в конце концов не сдал позиций сценического искусства, и эта его стойкая защита театра, как учреждения, доставляющего зрителям удовольствие, но не упускающего из виду и пользу, отстаивала права театра на существование в минуту самой черной реакции.

Барбьери с полной искренностью мог провозглашать свое гуманистическое и актерское кредо, так как в нем гуманизм и требования театра совпадали.

От этих ученых рассуждений, которые смыкаются с различными этапами полемики по вопросам теории драмы, нужно отличать другую эстетическую теорию. Она не формулирована так, как это пытался сделать Барбьери, но тем не менее она существовала и лежала в основе всего того, что создала комедия дель арте.

Комедия дель арте просуществовала всего около двух столетий. И она не могла существовать долго как театр, пользующийся всенародным признанием. Исключительные способности итальянского народа к импровизации во всех ее видах поддерживали театр этого жанра и притом тогда, когда ему не приходилось бороться с жанрами конкурирующими. Когда же в различных странах был создан комедийный драматический театр, работавший на основе писаного текста, комедия дель арте стала неудержимо клониться к упадку, так как театр, особенно такой, как театр Лопе де Вега, Марло и прежде всего Шекспира и Мольера, который нес широкому зрителю гуманистическую идеологию, осуществлял более плодотворно свои общественные функции. Но пока комедия дель арте жила полной жизнью, демонстрируя порою в глазах современников преимущества над театром писаной пьесы.

У хорошей труппы комедии дель арте, в которой актеры дружно сыгрались между собою, где каждый изучил сценический темперамент и стиль игры товарища, спектакль по одному и тому же сценарию может казаться зрителям каждый раз новой пьесой. Это категорически утверждает, например, великолепный практик комедии дель арте, актер Луиджи Риккони, автор книги "История итальянского театра" (1727). Вообще все актеры комедии дель арте, особенно первого, наиболее блестящего ее периода, были убеждены, что игра импровизаторов живее, насыщеннее и естественнее, чем декламирование заученной роли. Изабелла Андреини недаром говорила, что актер, играющий по писаному тексту, похож на попугая, в то время как актер-импровизатор подобен соловью. А Изабелла прежде, чем стать звездой театра импровизации, долго играла в литературных пьесах. Даже у современных нам историков театра, склонных к эстетскому подходу в оценках, можно встретить такую сентенцию, что комедия дель арте является последним словом драматического искусства, ибо

"разделение актера и автора имеет естественным своим основанием несовершенство человеческой природы" (Молан).

Несомненно, однако, что театру масок органически присущи и такие недостатки, от которых он не в силах избавиться даже при самом блестящем составе труппы и при самом большом таланте отдельных актеров. Комедия дель арте никогда не может дать углубленной, типовой и индивидуальной характеристики действующего лица. Маска почти неизбежно связана со штампом, а импровизация — с нажимом и с наигрышем.

Хотя импровизация и позволяет актеру, преследующему цели сценического эффекта, создавать свои типы, все же давать глубокую характеристику, настоящий анализ характера театр импровизации не в состоянии. В этом нетрудно убедиться, сопоставляя хотя бы Панталоне и Гарпагона, Доктора и Фальстафа, Арлекина и Хлестакова. Драматург создает свои комедийные типы по иному методу, чем комедия дель арте. Он ищет характерные черты образа путем его внутреннего анализа, путем детального исследования мотивов его действия. Актер-импровизатор действует иначе. Характеристика у него чисто внешняя, психологический анализ почти совершенно отсутствует, и глубины человеческих переживаний и страстей ему недоступны. Большие движения человеческой души, важные обобщения социального характера, на исследовании которых художник-драматург может строить великолепные эффекты, — вне творческих возможностей актера-импровизатора.

Тем не менее комедия дель арте показывала образы современного ей общества с большой реалистической силой. Зритель верил этим изображениям, ибо Панталоне, Доктор, Капитан, Арлекин были типы, выхваченные из жизни. Живость и красочность придавала им сатирическая стилизация.

Театр стремился сохранять эту непосредственную связь с жизнью, чтобы осуществить свою гуманистическую миссию. У того же Барбьери есть глава, посвященная раскрытию этой гуманистической миссии и способу ее осуществления через театр. "Спектакль, — говорит он, — где на первом плане стоит развлечение, привлекает публику, а когда она пришла в театр, ее внимание сейчас же приковывается ощущаемым удовольствием. Таким образом, человек, смотря спектакль, видит свои недостатки, которые по ходу действия разоблачаются и высмеиваются. Коме-

дия — это народная хроника, говорящий рассказ, серия эпизодов, представленных жизненно. А как можно писать или представлять хронику, не говоря правды? Если бы кто-нибудь говорил о человеке, о котором идет речь, только хорошее, это было бы хвалебное слово, а не жизнь, не описание нравов". Словом, театр привлекает зрителя путем удовольствия, чтобы воздействовать на него в нужном направлении, показывая ему жизнь. А так как зритель требует правдивого показа жизни, то основная тенденция театра в этом плане — жизненная достоверность образов, т.е. реалистическое отражение действительности, которое не разрушается присущей театру условностью. Условности бывают большие и малые. Однако, каковы бы они ни были, они не должны влиять на правдоподобие показа жизни. Он должен быть сочен, меток, зрим, весом, как установили еще жонглеры и как это продолжалось в течение веков всюду, где осуществлялся показ жизни средствами выразительного слова. У этого показа могла быть более яркая или менее яркая эмоциональная окраска, но в нем всегда должна была присутствовать правда. Как бы ни был ограничен реализм комедии дель арте и как бы ни сознавал театр эту ограниченность доступного ему реалистического отражения жизни, он все же стремился собрать для его осуществления все средства, какие были в его возможностях.

Поэтому, когда комедия дель арте устами своих теоретиков начинала формулировать основные задачи театра, она непосредственно продолжала общую тенденцию ренессансного мировоззрения: при помощи реалистического изображения жизни заставить звучать гуманистическое содержание искусства, показать его высокую человечность и отстаивать право людей на борьбу за свое достоинство и на бесконечное совершенствование. В период становления комедии дель арте, в пору ее расцвета ренессансная идеология неизменно осеяла ее устремления и пронизывала ее технику. С усилением католической реакции неизбежно стали убывать как реалистические, так и гуманистические элементы в деятельности этого театра. Оттого современная буржуазная наука, говоря об истории и о существе комедии дель арте, ведет речь почти исключительно о внешних ее достижениях, игнорируя в ней самое основное — ее реалистический характер и гуманистическую направленность.

Средства, которыми пользовался театр, чтобы выполнить свою художественную задачу, были разнообразны: и конкретные, и обобщенные.

Маски, диалект, импровизация и буффонада представляли собою то исторически конкретное, что составляет особенность комедии дель арте как определенного этапа в истории театра. Однако за этими конкретными чертами у комедии дель арте скрывается целая эстетическая система, которая составляет ее существо. О ней молчат и Никколо Барбьери, и Андреа Перуччи, и вообще все комментаторы театральной системы комедии дель арте. Эстетическая теория комедии дель арте никогда не была формулирована полностью сколько-нибудь отчетливо, но отдельные ее элементы сложились очень скоро. В этой эстетической системе три наиболее существенных элемента.

Театр держится актером. Актер — профессионал. Он всецело отдает себя театру. Он старается сделать из себя, поскольку это в его силах, гибкий и послушный инструмент сцены, владеющий искусством голоса, искусством тела, искусством слова. Он должен жить творчески и обретать в театре источник вдохновения. Он должен иметь "радостную душу". Если эта радостная душа (*anima allegra*) отлетает, актер перестает быть актером. Соединение актеров в труппе — это не случайно сколоченный состав, не механизм, а живой организм, ансамбль. Он может перестраиваться как угодно, но всегда в тесной связи с запросами искусства.

Воздействие театра тем сильнее, чем более полно осуществлен в нем синтез всех искусств: пластических, музыки, танцев, слова. Гармоническое слияние всех искусств в театральном зрелище не всегда удается осуществить до конца, но театр к этому должен стремиться постоянно. В актерских кругах ведь живы были рассказы об отдельных спектаклях не очень давнего прошлого, которые давались при дворах итальянских государей. Все знали, что в 1519 г. при папском дворе были поставлены "Подменные" Ариосто. Для этого спектакля картон занавеса был написан самим Рафаэлем. Декорации писали и строили ученики Бальдассаре Перуцци. В представлении участвовали певцы и музыканты папы Льва X, лучше которых не было во всей Европе, а спектакль был скучный. Ибо музыка, пение, слово и пластические искусства не сливались воедино, а актерами были любители.

Помнили люди также и о том, как в Ферраре в 1501 г. по случаю свадьбы Альфонсо д'Эсте с Лукрецией Борджа были поставлены в итальянских переводах пять комедий Плавта и Теренция и какой суровый отзыв об этих представлениях дала Изабелла д'Эсте, одна из самых тонких ценительниц искусства своего времени. Комедия дель арте стремилась добиваться этого синтеза и вселять в него душу словами вдохновенной актерской импровизации — это второй принцип эстетики комедии дель арте.

И, наконец, самое важное, третий принцип: душа спектакля — действие. Разыгрывая сценарий, труппа сама вкладывает в него действие. Взяв в основу сценария писаную пьесу, она переделывает ее, превращая ее в сценарий и наполняя ее действием по-своему. Если в сценарии мало действия, в него вкрапливаются латки и вставные номера, насыщенные действием. Чем больше действия, тем лучше. Динамика — нерв спектакля, но динамика осмысленная, художественно взвешенная. Это — важнейший из тех заветов, которые остались будущему театру от комедии дель арте, и европейский театр на всех этапах своей истории развивался тем успешнее, чем ближе и строже следовал этому завету и чем полнее его воплощал. В сущности, например, ведущая теория современного театра, система К. С. Станиславского, требует того же самого, что было нормою действия комедии дель арте. "На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера... На сцене нужно действовать внутренне и внешне. Этим выполняется одна из главных основ нашего искусства, которая заключается в активности и действенности нашего сценического творчества и искусства" ("Работа актера над собой"). И это единство точек зрения тем знаменательнее, что в результате трехсотлетней эволюции театра оно демонстрируется вновь и вновь.

Мысль, что душою театра является действие, в течение двух веков руководила комедией дель арте, и именно она завещала этот принцип будущему театру.

¹ В этой комедии очень интересен образ Маскариля, который воспроизводит фигуру Скаппино комедии Бельтраме и ту руководящую роль в сюжетной интриге, которая стала как бы исторической миссией итальянских дзанни, направляющих свои успешные усилия против представителей старого мира.

² Людовик XIII.

³ Карл I Стюарт.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

ЗАГРАНИЧНЫЕ ГАСТРОЛИ

В творчестве и достижениях комедии дель арте уже в течение первых десятилетий ее существования было так много нового, нужного театральной культуре всей Европы, что оно стало очень быстро находить отклики за пределами Италии. До появления комедии дель арте Европа по-настоящему не знала, что такое актерское мастерство, не знала законов этого мастерства, имела смутное понятие о театральности и театральных условностях. А драматургия еще искала приемов сценической композиции. Комедия дель арте дала европейскому театру если не все, чего ему не хватало, то, во всяком случае, очень многое, и в значительной мере благодаря ее влиянию сделались возможны великолепные достижения европейского театра конца XVI и всего XVII в. Первым пионером нового театра был, как мы знаем, Альберто Назелли, по сцене Дзан Ганасса. Он был одним из первых итальянских комедиантов, гастролировавших за границей. После коротких гастролей во Франции в 1571 и 1572 гг. — о них ниже — он появился в Испании. В 1574 г. он ездил туда и затем бывал там неоднократно и в 70-х, и в 80-х, и даже, по-видимому, в 90-х годах. Он был не единственным итальянским комедиантом в Испании. В 1587—1588 гг. туда приезжали Тристано и Друзиано Мартинелли. Оба брата уже имели в это время большую гастрольную практику в Европе. Так, в 70-х годах Друзиано играл в Англии, где его представления, по-видимому, впервые познакомили англичан со сценическими приемами итальянцев. В 80-е годы в Англии не прекращались гастроли итальянских трупп.

Влияние итальянцев на театральную культуру Испании и Англии было очень значительно. Лопе де Вега упоминает о Ганассе в одной из своих поэм. Возможно, что окончательно сложившееся трехактное деление испанской пьесы имеет связь с представлениями комедии дель арте. Заметно отразилась работа итальянских комедиантов и на развитии театра в Англии. Они были частыми гостями при дворе и в замках вельмож. В собрании Дж. Ф. Монтегю есть картина, на которой изображено представление итальянцев в Кенильвортском замке графа Лейстера в 1575 г. Справа на подмостках — актеры, а слева в первом ряду — Елизавета, сам Лейстер, сэр Филипп Сидней и другие представители знати. У английских драматургов елизаветинского времени — Нэша, Кида, Шекспира, Бена Джонсона — мы находим многочисленные упоминания о Панталоне и дзанни. В различных намеках, рассыпанных в пьесах этих драматургов, легко узнать многие композиционно-сценарные и игровые приемы итальянцев. Неискоренимая склонность к импровизации у английских комических актеров, с которой Шекспир боролся устами своего Гамлета, почти несомненно поддерживалась примером итальянцев. И, быть может, проза, на которую елизаветинские драматурги переходили в комических сценах, была уступкою таким актерам, как Тарльтон и Кемп: чтобы импровизация, если портит, не портила бы по крайней мере стихов.

В Германии, особенно после Тридцатилетней войны, гастроли итальянских комедиантов немало помогли немецкому театру найти свое естественное, национальное направление. А в дальнейшем итальянцы помогли немецким актерам и немецким драматургам выйти на настоящую дорогу в борьбе с классицистской драматургией школы Готшеда. В Австрии под влиянием итальянцев создавалась уже настоящая народная драматургия Страницкого и Прегаузера.

Побывали итальянские комедианты и в России. Они гастролировали у нас в 1733 и 1734 гг. Памятником этого их пребывания в Петербурге остались сценарии, которые впоследствии были изданы В. Н. Перетцом (1917)¹.

Уже эти немногие факты говорят о том, как значительно было воздействие итальянских комедиантов на западноевропейский театр. Это было время, когда национальные театры разных стран

находились в самой горячей поре формирования и особенно легко воспринимали все свежее и живое. Именно в такое время итальянцы передавали другим театрам свою актерскую технику, свой культ сценического действия, поставленного превыше всего, заражали своей чудесной театральностью, секрет которой они нашли.

Однако нигде влияние итальянцев не сказалось так, как во Франции. Там они оставались дольше, чем где бы то ни было, и пустили наиболее глубокие корни. Поэтому изучение связей комедии дель арте с французским театром дает так много материала для анализа отдельных моментов эволюции европейского театра.

Итальянские комедианты перевалили Альпы, чтобы попробовать свои силы во Франции, в самом начале 70-х годов XVI в., может быть, даже и раньше. Документальные сведения о гастролях итальянских комедиантов, приехавших как коллектив, относятся к 1571 г. О них сейчас будет речь. Но до начала гастролей итальянских актерских компаний современная художественная хроника отмечает событие, имевшее большое значение для истории французского театра, именно французского, а не итальянского. В сентябре 1548 г. в Лионе был поставлен итальянский спектакль по случаю посещения города новым королем Генрихом II и его супругой Екатериной Медичи, дочерью Лоренцо Урбинского и правнучкою Лоренцо Великолепного.

Спектакль был устроен итальянской колонией Лиона, которая хотела одновременно почтить и молодого короля, только что вступившего на престол, и представительницу дома Медичи. Была поставлена комедия кардинала Биббиены "Каландро", как было сказано в специально написанном прологе, во-первых, потому, что комедия была очень веселая, а во-вторых, потому, что ее автор был близким другом как французского королевского дома, так и дома Медичи. Представление отличалось необыкновенной пышностью. Декорации были сделаны художниками, специально для этого приглашенными, а играли актеры, тоже специально выписанные из Флоренции. К сожалению, это все, что мы знаем о спектакле. Нам очень много рассказывают, как были довольны король и королева и какое праздничное оживление царило в Лионе, но нам неизвестно, кто были выписанные из Флоренции актеры. Профессиональных трупп в 1548 г. в Италии еще не существовало. Поэтому всего вероятнее, что игравшие в "Каландро" ак-

теры были одиночками-полупрофессионалами, которых в это время, т.е. через шесть или семь лет после смерти Анджело Белько, можно было уже найти. Как ни случаен был этот спектакль, он все-таки сыграл заметную роль в истории французского театра. Ведь незадолго до него, в том же 1548 г., были запрещены представления мистерий, т.е. было искусственно прервано развитие национального зрелища. А в Лионе давался показательный урок нового театра.

Однако долгое время лионский спектакль оставался единичным. Ни в течение царствования Генриха II, ни в течение царствования его старшего сына Франциска II, мы ничего не слышим о появлении во Франции итальянских актеров. Франция знакомится с ними лишь в царствование Карла IX, который был большим любителем театральных зрелищ.

Его инициативе Франция обязана тем, что впервые появилась в Блуа, где в это время находился Карл, небольшая, в шесть человек, труппа комедии дель арте во главе с Ганассою. Они прибыли в Блуа в самом начале 1571 г. Итальянцы дали много представлений и вплоть до сентября 1571 г. сопровождали короля в его передвижениях по стране. В сентябре они выехали в Париж, где пытались устроиться на длительный срок и начать представления. Но этому со всей решительностью воспротивился парижский парламент, защищавший средневековые вольности против крепнувшего королевского абсолютизма, и труппа в конце октября вынуждена была покинуть столицу Франции.

Таковы факты. Они с полной достоверностью засвидетельствованы как фискальными, так и административными документами. Но опять-таки мы ничего не знаем о художественной стороне этих первых гастролей итальянской труппы во Франции. Ни о том, из кого была составлена труппа, ни о том, какие ставились ею спектакли, нам неизвестно. Ясно только одно: успех представлений в придворных кругах был очень большой, но вне этих кругов известности итальянцы не получили. Когда произошел конфликт между парижским парламентом и Ганассою, Карл IX был вне себя, ибо запрет был наложен вопреки королевскому разрешению. Чтобы доказать парламенту, что хозяином в этих делах является он и никто другой, Карл немедленно выписал из Италии еще две труппы, одну — некоего Антонио Мариа, вене-

цианца, а другую — Сольдини, флорентинца, и приказал вернуть обиженного парламентом Ганассу. Вопреки своему обыкновению, начиная с середины 1572 г., Карл почти неотлучно жил в Париже; и пока он был в столице, сначала две, а потом три труппы развлекали своими представлениями его двор. По-видимому, однако, Антонио Мариа и Сольдини с товарищами покинули Францию очень скоро, а Ганасса со своей компанией продолжал давать представления при дворе. А так как последние сведения о суммах, ему выплаченных, относятся к октябрю 1572 г., то ясно, что Ганасса находился в Париже и, вероятно, проживал где-нибудь в дворцовых помещениях и в Варфоломееву ночь и в течение ближайших дней после нее, когда продолжались в Париже избиения гугенотов. Других гастролей итальянцев при Карле IX не было. Во второй половине 1572 г. Ганасса перебрался в Испанию.

Что получил Ганасса от Франции из своих почти двухлетних гастролей, первых в истории нового театра?

Прежде всего он познакомился с французским фарсом, который при большом общем сходстве отличался от итальянского многими деталями. Французская манера игры в фарсах была другая. В ней было больше остроты и больше гротеска. Это обогащало жанр. Не нужно забывать, что в момент приезда Ганассы в Париж прошло всего пятнадцать лет после смерти Рабле, и образы его романа, его словечки, его выдумки были на устах у всех, словно отголоски оглушительного смеха героев "Гаргантюа и Пантагрюэля" еще носились тут и там. Для молодого актера, копившего наблюдения и опыт, все это имело большое значение. А то, чему он научился в Испании, еще больше обогатило его талант.

Там Ганасса с перерывами прожил много лет. Были периоды, когда он работал по несколько лет подряд, например, в 1580—1583 гг. Он играл больше всего в Мадриде и в Севилье, где ему приходилось даже собственными силами, своими и своих товарищей — в его труппе были Панталоне и Доктор, — строить новые помещения для представлений. Валенсийский драматург Рикардо дель Турья сочувственно вспоминал "славного комедианта Ганассу", который уже на первом своем представлении "похитил рукоплесканья и деньги". Играл он также и в других городах, с особенным успехом, например, в Гвадалахаре, и даже выезжал в

Лиссабон. В Севилье его представления пользовались таким огромным успехом у ремесленников, что хозяева мастерских требовали запрещения его спектаклей. Он настолько свыкся с испанской жизнью и испанской театральной культурой, что принимал даже участие в ауто сакраменталь, играя на испанском языке. Последнее упоминание о его деятельности в Испании, очень беглое и мимолетное, относится к 1603 г. Потом имя его исчезает из театральной хроники.

Перед нами — большой и плодотворный творческий путь талантливой актера. К сожалению, мы ничего не знаем об особенностях его таланта и его игры. Он был дзанни того типа, который в дальнейшем получил имя Арлекина. Судя по тому, что самыми большими поклонниками его таланта и его театра были ремесленники и вообще плебейство испанских городов, представления его должны были отличаться реалистическим, народным характером. Это все — общие места, которые детально не раскрываются. Однако дело его было сделано даром. О нем с похвалой отзывался не кто иной, как сам Лопе де Вега. Но, очевидно, больше всего его творческие достижения пошли на пользу его товарищам по профессии в родной его стране.

Вообще гастроли итальянцев в царствование Карла IX предстают перед нами, как нечто чрезвычайно неясное в художественном отношении. Нам известны имена капокомиков трех компаний, известно, что их представления были веселые и доставляли много удовольствия придворным кругам. Но какие это были представления, мы не знаем. Кое-что нам может дать найденная недавно в музее Байе Дюшартром и прокомментированная им картина Порбюса Старшего. Она изображает сцену комедии дель арте, разыгранную при французском дворе совместно актерской труппой Ганассы и членами королевской семьи. Что это актеры Ганассы — показывают маски; что в представлении участвуют король, его родственники и придворные, явствует из приложенной легенды². Следовательно, картина написана не раньше начала 1571 г., когда появился Ганасса с товарищами, и не позднее 1574 г., года смерти Карла IX, изображенного на картине в числе других. Роли поделены между актерами и представителями двора так, что буффонные исполняются масками, а лирические — придворными. В центре Панталоне гневно упрекает за что-то свою

дочь (Маргарита Валуа), очевидно, предмет спора между двумя поклонниками (король и Генрих Гиз), которые тут же ссорятся, энергично жестикулируя: Карл как будто нападает, размахивая руками, а герцог оправдывается. Пользуясь суматохой, Бригелла облапил Фантеску. Из-за спины Панталоне с любопытством выглядывает Арлекин (Ганасса), а за столкновением кавалеров наблюдает пожилая дама (Екатерина Медичи), слушающая нашептывания третьего кавалера (герцог Алансонский). В глубине стоит с тюрбаном на голове герцог Анжуйский; справа, в шляпе и священнической безрукавке как будто говорит что-то в публику кардинал Гиз. У правой стены сидят на низкой кушетке еще две сестры короля, Елизавета, жена и будущая жертва Филиппа II испанского, и Клавдия, герцогиня Лотарингская. С двух сторон у стенок стоят: слева — сам Порбюс, справа — прекрасная Мари Туше, возлюбленная короля. На заднем плане еще несколько дам.

Если говорить о сюжете сцены, то едва ли требуется глубокое знакомство со сценариями, чтобы увидеть, что это типичная буффонная сцена. Ее значение для истории театра заключается в том, что она дает представление о составе труппы, о масках, в ней участвующих, о репертуаре и о приемах игры, до известной степени уже выработанных.

Эта картина любопытна еще в одном отношении. Она указывает как бы пророчески на ту придворно-аристократическую направленность, которая позднее стала характерна для комедии дель арте. Если при детях Екатерины Медичи этому способствовали итальянские традиции, либо забытые, либо подновляемые из своеобразного снобизма, то позднее она будет поддерживаться италоманией двора при Марии Медичи, а потом — при кардинале Мазарини.

Недаром та организация, которая была призвана охранять права парижской буржуазии в театральных делах, — "Братство страстей" — была так последовательно враждебна итальянским комедиантам. Это было делом нешуточным, ибо за спиною парижской буржуазии стоял парижский парламент, т.е. высшее судебное учреждение королевства. Первый конфликт разыгрался уже при Карле IX. Король разрешил итальянцам давать представления в Париже. "Братство страстей", имевшее монопольное право на театральные зрелища, возбудило протест. Парламент его

поддержал. Парламент стоял на страже закона и старался пресекать акты королевского произвола. В этом отношении он защищал, особенно при последних Валуа, любивших демонстрировать самодержавную волю, интересы местных горожан. Так как законникам парламента, вербовавшимся главным образом из буржуазной среды, гастролы итальянцев должны были представляться придворной потехой, они и не хотели дать им свое благословение. В силу привилегий "Братства страстей" они и формально считали себя вправе отстаивать интересы отечественной театральной организации, развлекавшей горожан, против чужеземной, развлекавшей, по их пристрастному и корыстному мнению, придворную знать, и только ее. Но гастролы итальянских комедиантов, несмотря на это, продолжались и при Генрихе III.

Незадолго до смерти своего брата Генрих был выбран королем Польши и находился в Кракове, привыкая царствовать над народом, который он считал недостойным такого монарха, как он. Когда в Краков пришла весть о смерти Карла IX, Генрих, боясь, что поляки добром его не выпустят, бежал, и скакал во весь дух, преследуемый своими "верноподданными", вплоть до самой австрийской границы. Дальше он мог ехать, уже не загоня лошадей. Уверенный в том, что теперь он благополучно доберется до Парижа, где управление находилось в испытанных руках его матери, он пожелал остановиться в Венеции и ознакомиться с ее чудесами. Ему особенно хотелось увидеть труппу "Джелози", которая в ту зиму играла в Венеции и о которой он был очень наслышан. Он провел в Венеции десять июльских дней 1574 г., был принят властями и обществом "царицы Адриатики" со всей той пышностью, какой Венеция умела в те времена щегольнуть в торжественных случаях. Генрих получил возможность увидеть все, что ему хотелось. Представления комедии дель арте он видел не раз и был в таком восторге, что тут же пригласил труппу в Париж. Приглашение было принято. Правда, произошла задержка, и лишь спустя два с половиной года (1577) Генрих мог встретить итальянских комедиантов у себя в Блуа, где в это время собрались Генеральные штаты.

Был ли состав труппы тот же, что и в Венеции? Точных сведений об этом у нас нет, но, по-видимому, за это время в ней произошли замены. Кажется, что лучшая актриса труппы, "божест-

венная" Виттория Пииссими, во Францию не поехала. Кажется, остался в Италии или оказался где-то на других гастролях знаменитый Панталоне — Джулио Паскуати. И, кажется, не было также в труппе неотразимого *amorouso* Ринальдо. Но почти наверное там был дзанни Симоне да Болонья, была чета Андреини: несравненная Изабелла и ее муж Франческо — Капитан. Представления шли в том самом зале, где собирались Генеральные штаты. Успех итальянских комедиантов и теперь был очень большой, и пока король был в Блуа, примерно до конца апреля, итальянцы продолжали очаровывать своим искусством двор и съехавшихся со всех концов страны членов Генеральных штатов. В середине мая труппа вернулась в Париж, чтобы продолжать там свои представления. Парламент попытался было, как и шесть лет назад, запретить им выступление, но на этот раз ему пришлось отступить: король прислал "нарочитый приказ", против которого парламент оказался бессильным. До конца октября, во всяком случае, они могли показывать беспрепятственно свое искусство парижанам.

Труппа "Джелози" была не единственной, которая в эти годы подвизалась во Франции. Но, несомненно, она была наиболее блистательной по своему составу, и до конца царствования Генриха III такой труппы итальянских комедиантов во Франции больше не было. Итальянцы приезжали не раз и с успехом выступали в разных местах, преимущественно вне Парижа. Представления итальянцев отмечены в 1584—1585 гг. и в 1588 г. Все эти гастроли наталкивались на препятствия со стороны парижского парламента всякий раз, когда итальянские артисты пробовали начать спектакли в Париже. Особенно решительно звучал запрет, наложенный на представления итальянцев в 1588 г. В нем говорилось, что спектакли запрещаются, "какие бы разрешения ни были испрошены и получены" комедиантами. Король был вне Парижа. Париж против короля бунтовал, и парламент мог демонстрировать свою силу. А в 1589 г. Генрих III был убит монахом Жаком Клеманом в то время, как осаждал со своими войсками собственную столицу. Корона перешла, согласно его завещанию, к Генриху Наваррскому. Смута продолжалась; новому королю и его новым подданным было не до итальянцев.

Гастроли итальянских комедиантов при Карле IX и Генрихе III имели для французского театра двойное значение. Бле-

стящая техника итальянских актеров послужила великолепной школой для их французских товарищей. Хотя в эти годы в Париже еще не было постоянной труппы, а ставились лишь время от времени отдельные спектакли, устраиваемые "Братством страстей" и заезжими провинциальными труппами, и те и другие могли многому научиться от итальянцев. Еще более заметное влияние итальянские комедианты оказали на весь придворный праздничный и зрелищный ритуал. Французский двор и при жизни Генриха II и особенно после его смерти очень увлекался всевозможными зрелищами. Например, лионские празднества 1548 г. многому научили устроителей придворных развлечений. Но это было только начало, которое естественно вызывало желание увидеть более совершенное мастерство, чем то, которое могли показать в Лионе итальянские любители. Поэтому приезд труппы Ганассы стал целым событием. Дошедший до нас иконографический материал является великолепным памятником этому увлечению. Кроме картины Порбюса, сохранилась гравюра (в Музее Карнавале), изображающая какое-то выступление актеров комедии дель арте XVI в., где на первом плане стоит Панталоне с огромным кинжалом за поясом и дама; в даме не без основания хотят видеть Изабеллу Андреини, лучшую актрису труппы "Джелози". Сохранилась и другая гравюра — с зайчиком на переднем плане, где изображена, по-видимому, сценка из какой-то комедии с участием Панталоне, дзанни, Корнелии и других масок.

Результаты появления итальянских новшеств сказались, едва только в Париже стала возможна длительная работа театра как постоянного художественного коллектива. В самые последние годы XVI в. в столице Франции появилась труппа Валлерана Леконта с поэтом Александром Арди. Они приехали из провинции, как носители национальной французской сценической техники, нетронутой никакими влияниями. В сценическом оформлении у них господствовал принцип симультанности, восходящий к мистериям, а в актерском искусстве царили фарсовые приемы. Труппа играла в Бургундском отеле, где вскоре по соглашению с "Братством страстей" устроилась прочно. Воздействие итальянского сценического искусства на французское должно было осуществляться первоначально именно через эту труппу.

Смуты, которые сопровождали два последних года царствования Генриха III и первые десять лет царствования Генриха IV, открывшего новую династию Бурбонов, неблагоприятно отразились на зрелищной культуре. О приезде итальянцев в эти годы не могло быть и речи. Лишь когда в стране наступило относительное успокоение, обращение к Италии, как к стране больших художественных достижений в области театра, снова стало возможным. Рубежом в этом отношении послужил брак Генриха IV с Марией Медичи.

Когда Генрих IV после продолжительной безуспешной осады, решив, что "Париж стоит мессы", принял католицизм и был допущен народом в свою столицу, там очень скоро появилась труппа итальянских комедиантов, по всей вероятности "Аччези", дававшая свои представления в Бургундском отеле. Это было в 1599—1600 гг. в связи с предполагавшимся бракосочетанием короля с Марией Медичи, которая должна была занять место покинутой королевы Марго. Но так как приезд новой королевы во Францию задержался, то труппа Мартинелли, которая пробыла во Франции, во всяком случае, до октября 1601 г., успела вернуться в Италию. В ее составе мы находим обоих Мартинелли, Тристано и Друзиано, жену последнего Анджелику, некую синьору Диану (Понти?), Флавио — Фламинио Скала. Главою ее был Фрителлино — Пьер-Мария Чеккини.

Что касается репертуара, то, по-видимому, это были пьесы, вошедшие позднее (1611) в изданный Фламинио Скала сборник сценариев.

Мария, дочь Франческо Медичи, очень любила представления комедии дель арте. Король об этом знал и позаботился обо всем заранее. На этот раз переговоры протекали без задержек, и в начале 1603 г. итальянская труппа — на этот раз славные "Джелози" — была уже в Париже. Во главе ее была знакомая нам чета Андреини: Франческо и его супруга Изабелла. Имя Изабеллы теперь было нарицательным для определенного типа женской маски, что засвидетельствовано многочисленными сценариями, вошедшими в сборник Фламинио Скала. Среди актеров труппы были и другие персонажи сценариев Фламинио: Педролино — Полезини, Панталоне — Паскуати, Сильвия Ронкальи — Франческа и другие. Труппа пробыла во Франции, развлекая новый

двор и приучая к своим представлениям парижскую публику, — вплоть до весенних месяцев 1604 г. В конце мая актеры пустились в обратный путь, на котором их ждала тяжелая потеря. В Лионе 11 июня 1604 г. в полном расцвете красоты и таланта умерла Изабелла. Ее муж был так потрясен, что совсем бросил сцену. Труппа распалась.

В третий раз итальянские комедианты труппы "Аччези" появились во Франции в феврале 1608 г. Во главе труппы снова был Пьер-Мария Чеккини — Фрителлино, а в составе — его жена Фламиния и несколько второстепенных актеров. Королю и королеве хотелось иметь труппу получше, и об этом шли переговоры с 1609 г. Но в 1610 г. переговорам был положен конец кинжалом Равальяка. После убийства Генриха IV придворный траур долгое время не позволял думать о каких бы то ни было развлечениях.

Однако Мария Медичи не переставала втихомолку готовить приглашение новой итальянской труппы "Федели". Она была регентшей. Закон предоставлял ей право распоряжаться всем, а она привыкла думать о своих удовольствиях прежде всего и не мучила свою совесть скорбными воспоминаниями и соображениями о придворном этикете. Теперь она могла осуществить свою мечту и заполучить, наконец, своего любимого актера Тристано Мартинелли на более продолжительный срок. Но старый Арлекин был капризен и требователен, а его плохой характер мешал ему быстро собрать хорошую труппу. Комедианты попали во Францию только в августе 1613 г. уже под руководством Джован-Баттиста Андреини, сына Изабеллы. В труппе были, кроме Мартинелли и Андреини, первая жена Андреини, Флоринда — Вирджиния Рампони, Панталоне — Джованни Риччи, Капитан — Джироламо Гаравини и др. Успех внешне был большой. Итальянцы провели во Франции, преимущественно в Париже, около года, но восторги были не единодушны. Очень сурово критиковал их признанный законодатель литературной моды, старик Малерб. Мартинелли и его товарищи прекратили свои гастроли до истечения срока, так как король Людовик XIII покинул двор для продолжительной поездки по стране.

Новые гастроли итальянцев состоялись не раньше 1620 г. Им предшествовали двухлетние, тоже очень трудные переговоры.

Труппа прибыла в Париж в самом конце 1620 г. Представления шли в течение всей зимы и весны. Король был очень доволен и, уезжая перед наступлением лета на юг, где шла война, предложил итальянцам остаться еще на год. Гастроли продолжались до начала 1622 г., а потом, с перерывами, до 1625 г., когда в труппе появились два новых крупных комедианта: Франческо Габриелли, создатель маски Скапино, и уже известный нам Никколо Барбьери, знаменитый Бельтраме, актер и драматург. За это время во Франции произошли перемены. Людовик XIII вступил в брак с испанской принцессой из Габсбургского дома Анной Австрийской; рядом с ним встал его новый министр, кардинал Ришелье, который принял на себя ответственность за всю политику, внутреннюю и внешнюю. Король мог, не думая о делах, предаваться своим любимым удовольствиям. В их числе театр продолжал занимать, наряду с охотой, главное место.

Ришелье не очень любил итальянских актеров: и потому, что они были милы сердцу королевы-матери, и потому, что его личные литературные и театральные симпатии принадлежали классицистской трагедии. Поэтому, пока он стоял у кормила власти, приезды итальянцев стали реже. Тем не менее они продолжались в течение 20-х и 30-х годов, и главной фигурой среди них оставался Джован-Баттиста Андреини, которого сопровождала сначала его первая жена Флоринда (Вирджиния Рампони), а после ее смерти в 1627 г. — вторая — Вирджиния Ротари—Лидия. Репертуар итальянцев за это время стал менее однообразным. Они уже не довольствовались разыгрыванием пьес по сценариям. Андреини и сам был плодовитым драматургом и пробовал свои силы в разнообразных жанрах. Он писал сценарии, либретто для опер, пасторали и даже трагедии; его библейская драма "Адам" оказала большое влияние на Мильтона.

Когда после смерти Людовика XIII регентшей сделалась Анна Австрийская, а фактически государством управлял кардинал Мазарини, очень любивший своих земляков, дела итальянских комедиантов снова пошли лучше. В 1639 г., еще до смерти Ришелье, в смешанной труппе Джузеппе Бьянки, ставившей также и оперы с декорациями Торелли ("Притворно безумная", "Орфей" и др.), впервые появляется во Франции ставший уже знаменитым на родине Тиберио Фиорилли—Скарамучча, имя которого во

Франции переделали в Скарамуш. В первый свой приезд он оставался в Париже недолго, но затем его гастроли становятся все чаще. Когда улеглись волнения, вызванные Фрондой, он и его товарищи постепенно превратились в стабильную труппу и получили в свое распоряжение постоянный театр. Вскоре этому театру было присвоено название *La Comédie Italienne*, как бы поставившее его на один уровень с труппами Бургундского отеля и Мольера.

Именно труппа Фиорилли открыла новую эру в истории комедии дель арте. Она как бы начала второе столетие ее существования и сообщила ей новые особенности. Большинство из них было обусловлено тем, что труппа играла во Франции и пустила там крепкие корни. Ведь с 20-х годов XVII в. итальянцы ставили свои спектакли в Бургундском отеле: позднее им на полонинных началах с театром Мольера был дан королем Малый бургонский дворец, а потом Пале-Рояль. До того они работали все время бок о бок с французскими актерами, сначала с труппой Валлерана Леконта, ставшей потом труппой Бельроза, позднее — с труппой Мольера. Обмен сценическими приемами между актерами двух наций делался все интенсивнее. Французы перенимали у итальянцев их сценическую технику, а итальянцы видоизменяли свой стиль и свою манеру под влиянием своих французских товарищей и, в особенности, под влиянием французского зрительного зала. Когда в 1680 г. труппа Бургундского отеля была соединена королевским приказом с труппой Мольера и стала театром *Comédie Française*, здание Бургундского отеля было передано итальянцам целиком. Именно в этом театре и сложилась окончательно Итальянская комедия.

Регламент, данный свыше в 1684 г., гласил, что труппа "будет всегда состоять из 12 актеров и актрис: двух дам на серьезные роли, двух на комические, двух мужчин на роли влюбленных, двух на комические, двух ведущих интригу и двух стариков". Это были наши старые знакомые, носившие частью прежние имена, частью новые: Изабелла и Эулария, Коломбина и Маринетта, Оттавио и Чинтио, Скарамучча и Арлекин, Меццетин и Паскариелло, Панталоне и Доктор. Корифеями труппы были две маски: Скарамучча — Тиберио Фиорили и Арлекин — Доменико Бьянколелли. Последний был самым знаменитым из всех Арлекинов;

он затмил даже славу Тристано Мартинелли. Приглашенный Мазарини в последние годы его жизни, он приехал в Париж с несколькими товарищами. Тут расцвел его замечательный талант. Французы звали его по-своему: просто Доминик.

Играя Арлекина, Тристано Мартинелли постепенно изменил весь образ старой маски. Он перестал быть наивным деревенским парнем, которому вечно хочется есть, который вечно попадает впросак и не теряет, несмотря ни на что, своей веселости. Арлекин у Доминика превратился в остроумного, тонкого, хитрого, циничного шута, который заставляет зрителей умирать от смеха над его проделками. Прежний увалень, костюм которого еще напоминал, что он был бергамасским крестьянином, исчез, и этим была оборвана одна из немногих нитей, связывавших театр с итальянской действительностью. Подчиняясь стилизации, введенной Домиником, его товарищи пошли вслед за ним, и маски приобрели отвлеченный характер, который был чужд им в пору возникновения комедии дель арте. Это было данью вкусам зрительного зала, где становилось все меньше людей, понимавших итальянский язык. Новые особенности комедии дель арте со временем все больше утверждались, и постепенно комедия теряла связь с итальянской действительностью, столь типичную для театра в Италии в первоначальный, лучший период его существования.

Еще дальше стали уводить комедию масок от ее исконного национального реализма и последующие выдумки актеров. Одним из наиболее важных нововведений было то, что в итальянский импровизированный текст вставлялись отдельные французские фразы, становившиеся мало-помалу целыми крупными вставками. Это, естественно, сопровождалось постепенным исчезновением диалектальных различий, придававших игре актеров народный реалистический характер, и неизбежно увеличивало долю заучиваемых частей каждой роли, т.е. разрушало принцип импровизации. Это было такой же уступкой требованиям зрительного зала, которому легче было следить за нерасцвеченной диалектами итальянской литературной речью, как и возраставшая роль французских вставок. Количество последних еще при жизни Доминика увеличилось настолько, что актеры *Comédie Française* встревожились, ибо это представлялось им нарушением их при-

вилегий. Спор между Французской комедией и Итальянской комедией был отдан на суд короля. К Людовику XIV пришли Мишель Барон от одной и Доминик от другой. Барон изложил свои претензии, и король предоставил слово Доминику. Тот спросил: "Ваше величество, на каком языке могу я говорить?" — "Говори, на каком хочешь", — ответил Людовик. — "Значит, мое дело выиграно", — сказал хитрый Арлекин, склоняясь с глубоким поклоном: "Мне больше ничего не нужно". Король рассмеялся и не стал разбираться в этой буффонной казуистике. Но его слово было законом. Право говорить на сцене по-французски за итальянцами осталось.

Они этим широко воспользовались, и чем дальше, тем больше французский язык получал преобладающее значение в представлениях итальянской комедии. Это явилось новым средством сценического эффекта. Маски говорили на разных языках, не только на французском и итальянском, но и на других, что давало возможность придумывать всякие каламбуры. Соответственно с этим изменились и роли масок, которые перестали быть постоянными типами комедии дель арте. Актеры теперь могли менять маску, а иногда, сохраняя маску, меняли ее характер. Так, когда Доминик как бы соединил черты старого Арлекина с чертами Бригеллы, стало не хватать маски наивного носителя буффонной стихии. Тогда появился Пьеро, который говорил почти исключительно по-французски. Образ Пьеро был создан Джузеппе Джератони, более известным под офранцуженной фамилией Жератон. Этой маске было суждено большое будущее, как воплощению лирической струи итальянской комедии:

*Le pâle Pierrot au clair de la lune...*³

После смерти Доминика (1688) в руках его преемника Эвариста Герарди, известного летописца итальянской комедии, но не столь яркого актера, маска Арлекина побледнела, и художественное наследство этого образа как бы разделилось между Скарамушем и изящным зеленым Меццетинном, который наравне с Пьеро стал впоследствии любимым образом Ватто и Ланкре.

Естественно, что когда в представлениях Итальянской комедии французский язык стал преобладающим, у труппы получил совершенно новое значение вопрос репертуара. Кончилось господство сценария, и импровизация вошла в определенное русло.

Наоборот, непрерывно стал расти удел писаного текста. Актеры привыкли играть, заучивая роли. О том, как происходил этот процесс, можно судить по знаменитому сборнику упомянутого Эвариста Герарди. В шести его томах около 40 пьес. Сборник начал выходить в самом конце XVII в. (первое издание первого тома — в 1694 г.). Помимо большого собрания Герарди выпустил отдельно том, составленный из французских кусков итальянских пьес. Создателями пьес, им напечатанных, были многие актеры и драматурги. У Герарди они часто фигурируют под таинственными инициалами, но эти инициалы давно расшифрованы. Имена большинства авторов современному читателю не скажут ничего. Монжен, Буафран, Барант, Палапра, сам Герарди были усердными поставщиками комедий. Но три автора получили определяющее влияние в репертуаре того времени. Это были: Реньяр, Дюфрени и Нолан де Фатувиль. Автор "Игрока" и "Единственного наследника", Реньяр давал Итальянской комедии чаще всего плоды своих незрелых дебютов, а позднее — отходы своей продукции, хотя даже эти его пьесы несли на себе печать искрометного остроумия и композиционного мастерства. Двое других целиком связаны с Итальянской комедией и утвердили в ней преобладание французского репертуара.

Так завершается этот период истории комедии дель арте на чужбине. По мере того, как итальянские комедианты все более привыкали к положению приемышей Франции, они утрачивали особенности, свойственные начальному, самому блестящему периоду комедии дель арте, — прежде всего близость к итальянскому быту, к итальянской народной стихии. Свежий, яркий реализм комедии второй половины XVI в. уступает место почти абстрактным фигурам и формалистическим трюкам на сцене. С середины XVII в. начинается обратная эволюция. Итальянские актеры натурализуются во Франции. Их театр становится королевским театром. В угоду французской публике они переходят на французский язык, вытесняющий все более их родной. Франция становится их вторым отечеством, французские драматурги дают им свои пьесы, и постепенно актеры все больше начинают ощущать свою связь с французским окружением и французским бытом. Играя пьесы такого драматурга, как Нолан де Фатувиль, они приспособляют свое мастерство к новым требованиям, и в театре

загораются искры реализма, уже не итальянского, который безвозвратно утрачен, а французского.

Такова эволюция комедии дель арте. Возникнув как театр, отражающий итальянскую народную стихию, комедия дель арте во Франции попала в атмосферу дворянского придворного быта и аристократизировалась. Но к концу XVII в. в итальянском театре появляются черты реализма, обусловленные ростом французской буржуазии. В Италии эта стадия пришла лишь через полвека вместе с Гольдони.

В 1697 г. итальянский театр был закрыт по королевскому приказу за то, что в анонсе о новой комедии Нолана де Фатувиля "Ложная теща" театр подменил авторское заглавие заглавием вышедшего в Голландии французского романа "Ложная скромница", где были лукавые намеки на ханжество и лицемерие престарелой подруги короля, г-жи Ментенон. Закрытие театра стало одной из самых крупных сенсаций французской театральной жизни конца века. Парижане долго оплакивали исчезновение веселого театра, и сам Ватто проводил его гравюрой, которая с необыкновенной выразительностью и очень трогательно увековечила момент изгнания актеров из театра. Полицейские чиновники срывают афиши и плакаты, заколачивают входы и выходы. Актеры полны горя и растерянности. Скарамуш в смятении бежит куда глядят глаза, Эулария ломает руки, Коломбина заливается слезами, Меццетин хватается за голову, Арлекин с платком в руках делает жесты отчаяния, Доктор всей позой показывает, что ничего не понимает, Пьеро целует порог театра, припав к нему на коленях.

После смерти Людовика XIV Филипп Орлеанский, регент, разрешил вновь открыть театр. Но это — уже другие времена.

ЭВОЛЮЦИЯ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ

Комедия дель арте возникла в Венецианской области. Она распространилась по Ломбардии, затем перекинулась в Неаполь и вообще на юг Италии, где зажила самостоятельной жизнью. Первоначально она представляла собою явление типичное, национальное по своему характеру. На ней лежали догорающие отблески культуры Ренессанса, определившей лучшее, что в ней было: мирской дух, свободное отношение к миру, смелость в критике и высокую человечность. Потом ее окутала мутная волна католиче-

ской реакции. Преследования духовной и светской полиции постепенно вытесняли с итальянских подмостков выдающихся представителей комедии дель арте. Лучшие актеры, носители мастерской сценической техники, уезжали на гастроли за границу. За пределами Италии они сталкивались с театральной культурой, которая была культурой аристократической. Все это способствовало тому, что единственный национальный драматический театр в Италии терял свой первоначальный характер.

Комедия дель арте сложилась как театр народный и демократический. Она сатирически изображала отживающие общественные типы и вела борьбу с феодально-католической реакцией с помощью импровизации, ускользавшей от полицейской опеки. Позднее в силу сложившихся исторических условий комедия масок постепенно стала превращаться в театр придворный, аристократический.

Такова была главная линия. Она была представлена работой наиболее ярких театральных групп, действовавших подолгу за границую.

Семнадцатый век принес торжество абсолютизму и контрреформации и не мог не оказать своего разлагающего влияния на театр. Это влияние в разных странах выражалось различно. Комедия дель арте, которая именно в XVII в. как бы раздвоилась в своей деятельности, отразила в своем развитии эти социально-политические изменения. Определеннее всего эта тенденция сказалась во Франции, где комедия была возведена в ранг театра, признанного правительством. Вырванная из родной почвы, она утратила как свой народный характер, так и свой реализм. В ней возобладали абстрактно-формалистические моменты.

В Италии эволюция комедии дель арте в период феодально-католической реакции протекала сложнее. У театра постепенно определились как бы два района наиболее интенсивной деятельности: Север и Юг, Ломбардо-Венецианская область и Неаполитанское королевство. Разумеется, полной изоляции между Севером и Югом не было и не могло быть, но тем не менее оба театральных пояса имели свои определенные особенности.

Ломбардо-Венецианская область не представляла собою политического единства. Венеция была республикой, а Милан со всей его территорией принадлежал Испании. Были на севере

Италии также и мелкие княжества — Феррара, Мантуя. Венеция, хотя и сохраняла свои республиканские учреждения, проводила реакционную политику, мало чем отличавшуюся от политики других итальянских государств, зависимых от Испании. Поэтому свободы творчества уже не существовало. Ощущалось и прямое реакционное давление. Мантуанский двор, например, при последних Гонзага, особенно при герцоге Виченцо, держал у себя придворный театр, ставший настоящей школой комедиантов. Если во Франции требовались итальянские актеры для пополнения парижской труппы, немедленно обращались в Мантую, и Мантуя снаряжала нужную маску. А мантуанская труппа пополнялась из большого контингента актеров, действовавших в Северной и Средней Италии. Таким образом, в Италии ведущие актерские кадры были связаны с придворными театрами, что, так же, как и во Франции, сказывалось на характере их мастерства. Теряя связи с народными кругами, искусство итальянских комедиантов переставало отражать жизнь и лишалось острой сатирической направленности, приобретая абстрактно-формалистические черты.

В Неаполитанском королевстве свободы не оставалось совсем, и комедия дель арте переживала ее отсутствие еще болезненнее, чем на севере Италии и во Франции. На Юге сам народ, шумная неаполитанская толпа моряков и лаццарони, разогретая южным солнцем, безудержная в проявлении горя и веселья, требовала, чтобы театр захватывал ее всецело. Она не только прощала актерам сумасбродные, непристойные выходки на сцене, а даже поощряла их. Стремясь приспособиться к условиям, когда над театром тяготела полицейская и духовная цензура, а народ требовал создания жизнерадостного, полнокровного спектакля, неаполитанские комедианты нашли выход: бурный рост лацци. Этот процесс мы можем проследить, просматривая типичные южные сценарии. В сценариях собрания Казамарчано, например, почти каждый выход кончается тем, что актеры "проделывают лацци". Такого изобилия лацци нет в северных сценариях. Его нет и в римских сценариях, например, у Базилио Локателли.

Характерность ломбардо-венецианской комедии дель арте заключалась в другом. Культура Северной Италии сохранила многие черты ренессансной культуры. Старые славные традиции, ученая репутация Падуанского университета, память о лучших

достижениях "ученого театра" — все это накладывало отпечаток на северные сценарии. Они были литературнее, чем южные, и лучше разработаны драматургически. Гротеск, буффонада и лацци в северных сценариях не преобладали над сюжетом, а дополняли его. Андреа Перуччи, главный теоретик и историк комедии дель арте, выпустивший свою книгу в последний год XVII в., характеризуя сценарии комедии дель арте, бросил свою знаменитую крылатую антитезу: "Неаполитанские лацци и ломбардские сценарии".

Лацци — абстрактная буффонада. Она меньше вызывает полицейских подозрений и не привлекает к себе настороженного внимания духовной цензуры. А толпе, особенно впечатлительной южной толпе, лацци всегда доставляли громадное удовольствие. Отступления от драматургических канонов, разработанных в период Ренессанса, на Севере проявлялись в другой форме. Они заключались в том, что в одном и том же представлении допускалось смешение жанров. Чаще всего в сценарии трагедийного или пасторального жанра вкрапливались буффонные моменты. Наряду с каноническими для серьезного жанра действующими лицами в пьесе получали большую роль комические маски. Такой эклектизм, как лацци на Юге, вел, хотя и другими путями, к обеднению идейного содержания комедии и к господству формалистических элементов в спектакле.

Это господство формализма, характерное для второго столетия существования театра масок, примерно с середины XVII в. до середины XVIII в., было другой стороной аристократизации театра комедии дель арте как цельного организма.

Публика замечала эту перемену и реагировала на нее по-своему. Так, когда однажды в Париже распространился слух — он оказался неверным, — что погиб во время путешествия Тиберио Фьорилли — Скарамучча, кто-то написал посвященное его памяти стихотворение, в котором были следующие шесть строк:

Alors qu'il vivait parmi nous,
Il eut le don de plaire à tous,
Mais bien plus aux grands qu'aux gens minces.
Et l'on nommait en tous lieux
Le prince des Facétieux
Et le Facétieux des princes⁴.

Публика великолепно чувствовала, что этот неподражаемый актер, о связях которого с придворными сферами всем было известно, ибо об этом ходили многочисленные анекдоты, распластывался перед двором и вельможами и мало считался с рядовым зрителем. Та же тенденция была характерна и для Доменико Бьянколелли. То, что он добился разрешения переходить во время спектаклей с итальянского языка на французский, не было достижением, а, напротив, уводило театр от национальной почвы, т.е. в конечном счете — от реализма. И когда Эварист Герарди выпустил собрание пьес, игранных в театре Итальянской комедии, пьес, в которых итальянский язык был перемешан с французским (1694), то это углубляло еще больше ту же ложную направленность.

В Италии в этот период происходит то же самое. Разве не символично, что, подготавливая к печати свою книгу, подводившую итог истории комедии дель арте, ее самый авторитетный теоретик, Андреа Перуччи, по мере сил выслуживавшийся перед дворянскими верхами, возмущался тем, что в лацци "...осмеливаются бить хозяев, государей и исполнителей серьезных ролей, что чрезвычайно неправдоподобно, потому что хозяин вырвал бы сердце у слуги, решившегося на это, а государь приказал бы выбросить его в окно; шутки над знатными людьми не должны выходить за пределы словесных насмешек".

Театр нуждался в обновлении и, конечно, прежде всего не за границей, а в самой Италии. В первой половине XVIII в. уже делаются попытки такого рода. Комедия дель арте была если не единственным, то, во всяком случае, главным драматическим театром в Италии. С нею конкурировала только опера. Единичные представления пьес испанского жанра в XVII в. и классицистской трагедии в XVIII в. — разумеется, до постановок трагедий Альфиери, — постоянного театра создать не могли, а лишь отмечали либо угасание одного жанра, либо предвестия другого.

В середине XVIII в. комедия дель арте всюду оказалась в тупике: на Севере и на Юге Италии и во Франции. Причины этого ясны. В процессе эволюции комедия дель арте, начиная с середины XVI в., когда она возникла из горнила ренессансной культу-

ры, свободолобивой и прогрессивной, постепенно, как мы видели, все теснее оказывалась связанной с культурой европейской реакции и абсолютизма.

Но в XVIII в. наступил новый поворот. Рост мировой экономики вынудил абсолютизм пойти на уступки буржуазии и принять компромиссные, хотя бы внешне "просвещенные" формы.

Культура века Просвещения в основном соответствовала интересам растущей и крепнувшей буржуазии. Она уже думала о демократических резервах, на которые она могла рассчитывать, и предлагала обществу новую науку, новую философию, новую литературу, новое искусство. Театр не мог остаться в стороне и должен был перестраиваться согласно требованиям века.

Однако комедия дель арте как в Италии, так и во Франции в своей художественной практике была настолько тесно связана с реакционными придворными кругами, что уже не могла стать театром, со сцены которого раздавалось бы новое слово, проповедовались передовые идеи эпохи.

Во Франции комедия дель арте вновь появилась в 1716 г., после смерти Людовика XIV. Регент Филипп Орлеанский вызвал в Париж одного из крупнейших эпигонов комедии дель арте, работавших в Италии и собравших очень хорошую труппу; это был Луиджи Риккобони — Лелио. Этот актер пытался вернуть Италии классицистскую трагедию. Он ставил "Софонисбу" Трессино, "Семирамиду" Манфреди, "Торисмунда" Тассо и даже Софоклова "Эдипа", но его попытки были безуспешны. Он выступил со своими трагедиями в Венеции и потерпел жесточайший провал. Когда к нему пришло приглашение Филиппа Орлеанского, он не успел еще оправиться от огорчений, причиненных ему венецианской неудачей, и решение ехать с труппой во Францию было для него чем-то вроде жеста отчаяния. Но регент не скупился, и Риккобони с товарищами стали надеяться на лучшие времена. Однако случилось совсем другое. История комедии дель арте во Франции при регентстве и в царствование Людовика XV оказалась грустным эпилогом. Парижская публика успела основательно забыть итальянский язык, и, идя от компромисса к компромиссу, Риккобони должен был примириться с тем, что Итальянская комедия сделалась обыкновенным французским театром и что драматургами его стали сначала Мариво, потом Фавар. Хотя

в пьесах Мариво и фигурируют Коломбины, Арлекины и другие знакомые персонажи, они были уже далеки от исконных итальянских масок и скорее являлись своеобразной интерпретацией героев Расина, чем типичными героями комедии дель арте времени ее расцвета. Что касается Фавара, то он ввел в итальянскую комедию музыкальную стихию. Это определило последний этап деятельности итальянской комедии: она слилась или, вернее, влилась в парижскую Комическую оперу, в которой и растворилась. Не спасло ее и то, что театр в 1760 г. вызвал в Париж великого реформатора итальянского театра Карло Гольдони.

По-другому пошла эволюция комедии дель арте в Италии. Северные области Италии, за исключением Венецианской республики, прежде всего Ломбардия, а следом за ней Тоскана, раньше других стали приобщаться к культуре европейского Просвещения. Для этого там к середине XVIII в. в достаточной мере созрели хозяйственные и социальные условия. Основание Гольдони в 1748 г. в борьбе с комедией дель арте нового театра было прежде всего признаком, что Италия в какой-то мере принимает культуру Просвещения, пустившую уже такие глубокие корни в Англии и во Франции. Именно комедия Гольдони, начиная с середины XVIII в., стала настоящей и победоносной соперницей комедии дель арте. Своей реформой Гольдони ставил целью создание так называемого театра характеров и очищение комедийного жанра от того, что было в нем разрывом с жизнью и реалистическим ее отражением. Гольдони добивался этого постепенно, но с чрезвычайной настойчивостью, несмотря на все препятствия. Он утверждал, что его театр вместо комедии масок будет комедией характеров. Выкидывая такое знамя, Гольдони тем самым брал на себя как бы обязательство вернуть театру его реалистическую основу.

Он начал свой поход в Венеции, в то время представлявшей собой едва ли не наиболее отсталый и экономически и социально город Италии. И то, что первые его победы были одержаны именно в Венеции, показывало, что реформа пришла вовремя. Правда, Гольдони пришлось выдержать успешное контрнаступление со стороны последних паладинов комедии дель арте: Карло Гоцци и Антонио Сакки с его замечательной труппой. Но общего хода эволюции итальянского театра это временное поражение

Гольдони не изменило, тем более что история подтвердила его правоту.

Торжество реалистической комедии Гольдони определило дальнейшую судьбу комедии дель арте.

Одним из последствий реформы Гольдони было появление диалектальной комедии. Каково соотношение между комедией дель арте и диалектальной комедией? Об этом уже говорилось, в комедии дель арте на диалектах разговаривали только маски. В диалектальной комедии на диалекте или на диалектах разговаривают все действующие лица.

Комедия Гольдони — продукт социальных сдвигов XVIII в. Но, как сценический организм в целом, и тогда, когда пьеса написана целиком на диалекте, и тогда, когда она написана целиком на литературном тосканском языке, комедия Гольдони в главном идет от комедии дель арте, наследуя у нее основное положение ее эстетики и ее техники: народный реализм и действенную динамику. Комедия Гольдони породила в Италии и литературную комедию и диалектальную. Это определило новую эру комедийного театра в Италии и прежде всего размежевание между театрами по репертуару.

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В настоящее время иногда приходится слышать, что комедия дель арте в Италии все еще существует и что в различных театрах, особенно на Юге, идут представления в духе классической комедии дель арте. Это, конечно, неверно. Те театры, в которых хотят видеть подлинные формы старой комедии дель арте, представляют собою нечто другое, ибо едва ли в Италии в течение XIX в. и позднее можно было найти театр, где были бы налицо и складывались в единое целое все элементы комедии дель арте. То, чему хотят приурочить название комедии дель арте теперь, не комедия дель арте, а диалектальный театр, что не одно и то же.

Были и такие диалектальные театры, которые ставили себе, по примеру Гольдони, серьезные драматургические задачи. Таким театром был театр Джачинто Галлины, который давал комедии на венецианском диалекте, или Пьетро Тринкеры, который давал их на неаполитанском, и многие другие. По мере разверты-

вания социальной борьбы в разных частях Италии, особенно на Юге, стали появляться маленькие диалектальные театры, оттесняемые все больше на второстепенные и третьестепенные сцены. Они-то и становились выразителями демократических интересов и плебейской оппозиции буржуазному порядку. И тут пригодились отдельные элементы старой комедии дель арте, что еще раз подтвердило подлинно народную природу этого театра, затемненную в процессе дальнейшей его эволюции. У комедии дель арте были заимствованы маски, но не старые маски, уже не отражавшие сложившихся общественных отношений. Из старых масок кое-где сохранились лишь две наиболее яркие и наиболее популярные: Арлекин и особенно Пульчинелла, да и то главной ареной успехов последнего сделались кукольные театры. Новыми масками были маски, тоже представлявшие собою народные фигуры, но уже в новых условиях: Стентерелло в Тоскане, Менегино в Ломбардии, Джандуйя в Пьемонте. Все они являлись народными образами, и в их выступлениях всегда звучали ноты протеста и сатиры.

Особое распространение получили диалектальные театры с масками по типу комедии дель арте на Юге. В Неаполе долгое время действовал маленький театр Сан Карлино, которому пришлось по второй половине XIX в. вести упорную борьбу с полицией и с духовенством: он вызывал у них серьезные опасения. Театр Сан Карлино работал в своем собственном здании до 1884 г., а когда он закрылся, его дело взял на себя быстро завоевавший такую же славу среди неаполитанского плебейства актер и драматург Эдуардо Скарлетта. Он выступал перед публикой под маскою Шошамокки. Когда же он сошел со сцены, его дело было продолжено другими.

Особенно много диалектальных театров работало в Неаполитанской области и в Сицилии. Одного из представителей этого жанра, Джованни Грассо, знали и в России, куда он приезжал в начале XX в. Это был пылкий южанин с темпераментом поистине огнедышащим. О другом представителе этого же жанра, действовавшем тоже на Юге, рассказывает в своей книге "По театрам мира" выпестованный итальянским театром армянский артист Ваграм Папазян. Это — Джироламо Гоцци, который продолжал традиции диалектальной комедии, вводя в нее элементы класси-

ческой комедии дель арте, но самым решительным образом их видоизменяя. "Джироламо Гоцци, — говорит Папазян, — отправлялся на гастроли без твердого репертуара, без костюмов, париков и декораций, но зато с целым рядом очень интересных своеобразных и ярких актеров, специализировавшихся на исполнении тех или иных амплуа, или, точнее, тех или иных масок. Большинство этих актеров были люди малограмотные, но зато в течение долгих лет работы в таком театре они выработали в себе исключительно выразительные сценические маски. Так, в труппе выделялся актер Поццо ди Катандзаро, великолепный исполнитель роли синдако, т.е. городского головы. Он выступал исключительно в этих ролях, — а Гоцци старался, чтобы роль синдако была в каждой пьесе, — и мастерски передавал типические черты, присущие этому образу. Вся труппа Гоцци состояла из специалистов того или другого амплуа, как это практиковалось в комедии дель арте. Так, кроме городского головы, в труппе были: любовница, старуха-сваха, старуха-сплетница, любовник, муж, генералы, жандармы, больные, преступники и даже отдельный специальный исполнитель роли короля Виктора Эммануила... Гордясь своими актерами, Джироламо Гоцци любил говорить: "Никакой сцены, никаких костюмов, никаких декораций, никакого освещения. В настоящем деле нужны только настоящие актеры"»⁵.

Маска в этого рода диалектальной комедии, намеченная в определенном бытовом и психологическом аспекте, переходила из пьесы в пьесу, потом уступала место другой. Таким образом связь с действительностью сохранялась и становилась более гибкой и эластичной. Этот жанр народно-демократического диалектального театра до сих пор остается типичным, в особенности для юга Италии. Начиная с конца прошлого столетия, Италия пережила множество трагических поворотов в своей судьбе, но ее демократический диалектальный театр не умер.

После Галлины на венецианском диалекте стал писать пьесы Ренато Симони, а запоздалым наследником Тринкеры — на неаполитанском — стал Сальваторе ди Джакомо. Он умер в 1934 г., за ним появилась семья Филиппи. Члены ее вступали в строй по мере того, как подрастали. Сначала дело вели два брата, Пелпино и Эдуардо. Потом Пелпино отошел, и Эдуардо взял дело целиком на себя, а рядом с ним вышли на подмостки постепенно жена Ти-

тина, дочь Мария, сын Амедео. То же положение было раньше в труппе Ферруччо Бенини, которая чуть не целиком состояла из членов его семьи.

В настоящее время наиболее ярким представителем диалектального театра является актер и драматург Эдуардо Филиппи*, руководитель лучшего неаполитанского театра этого жанра. Для характеристик общественно-политического лица Филиппи нужно напомнить, что он был кандидатом на премию Мира и один из первых в Италии подписал Стокгольмское воззвание. Им написано несколько комедий⁶, и они пользуются широкой популярностью, особенно одна из них — "Ох, уж эти призраки!". Ее играли и продолжают играть в Италии, и она долгое время с успехом шла во Франции. Успех театра Эдуардо Филиппи все возрастал, но никогда еще не достигал таких размеров, до которых дошел после постановки пьесы "Неаполь-миллионер". Ее играют сейчас во многих театрах, на сюжет ее сделан фильм ("Неаполь — город миллионеров"). Вот вкратце содержание этой комедии.

Живет в Неаполе скромный маленький человек, водитель трамвая Дженнаро Иовино. Действие начинается, когда Неаполь еще находится под властью немецких фашистов. Жить в покоренном городе мучительно трудно. Дженнаро, однако, остается честным человеком и трудится, не покладая рук, но его заработка не хватает, и как жена, так и взрослые дети промышляют понемногу на черном рынке. Об этом узнает нацистская полиция. Она является с обыском, арестовывает Дженнаро и отправляет его в Германию. После четырехмесячного пребывания в нацистских концентрационных лагерях Дженнаро убегает и возвращается в Неаполь, уже освобожденный от немцев союзниками.

Но жизнь мало изменилась: американские и местные спекулянты богатеют, а в семьях бедняков — прежняя нужда. Поэтому жена Дженнаро понемногу спекулирует кофе, сын научился воровать автомобильные покрышки, а дочь находится в подозрительной дружбе с американским солдатом. Она заболевает, и около ее постели, по мере того, как она поправляется, проходят последние перипетии пьесы. Дженнаро понимает, что все случившееся без него было неизбежно, и он по-хорошему, не назойливо убеждает жену и детей вернуться к честной жизни.

* Эдуардо де Филиппо.

Пьеса богата бытовыми реалистическими деталями. Она полна любовью к простому человеку и ненавистью к хищникам разных национальностей. Это очень яркий и реалистический памфлет на немецкое хозяйничанье на юге Италии во время войны и на американское — после ее окончания. Пьеса клеймит и немецких фашистов и американских "освободителей".

После "Неаполя" Филиппи написал еще несколько пьес: "Филумена Мартурано", "Ложь на длинных ногах", "Великая магия", "Внутренние голоса" и другие, и это еще раз свидетельствует о том, что диалектальная драматургия нужна, что на нее есть спрос и что у нее есть публика. Об этом же говорит и тот факт, что наряду с Филиппи работают и другие авторы диалектальных пьес.

Таким образом, если не комедия дель арте в целом, то отдельные ее элементы на наших глазах становятся вновь тем, чем они были при возникновении театра: отражением жизни и социальной борьбы.

Существование демократических театров, творчески перерабатывающих стиль комедии дель арте, и их живучесть — одна из главных причин, не дававших театру в Италии сорваться окончательно в пропасть безнадежно реакционных и антихудожественных экспериментов.

Диалектальный театр не держится во что бы то ни стало за старые маски: Арлекины и Бригеллы уходят, а те маски, которые идут им на смену — мэр, чиновники, генерал у Джироламо Гоцци — так же реалистичны в наши дни, как были реалистичны Бригелла и Арлекин в XVI в. Импровизация часто уступает место писаным комедиям, которые прекрасно разыгрываются диалектальными актерами. Хотя Джироламо Гоцци создавал свои бытовые маски, а Джованни Грассо играл в комедиях Верги и Капуаны, и тем и другим были присущи реализм и народность. Диалектальный театр никогда не умирал. В самый разгар погони за формалистическими трюками в литературном театре Италии диалектальный театр выдвигал яркие и самобытные дарования. Это и не могло быть иначе, ибо девяносто процентов итальянского населения говорит на диалектах. Национальные корни комедии дель арте все время питали и поддерживали демократическую направленность диалектального театра, сохранившего здо-

ровую народную основу среди мрака и запустения фашизированного искусства.

Во имя демократических идеалов артисты диалектальных театров ведут борьбу с политической реакцией и буржуазными извращениями искусства. Работа диалектальных театров — факт, значение которого нельзя преуменьшить, так как диалектальные театры, продолжая лучшие традиции народной комедии, сохраняют крепкую связь с народом и представляют собой прогрессивное течение в современном итальянском театре.

¹ Но В. Н. Перетцу осталась неизвестной еще одна гастроль итальянцев, в следующем, 1735 г. Я узнал о ней благодаря дружеской любезности В. Н. Всеволодского-Гернгросса.

² Легенда — объяснительная подпись под картиной.

³ "Бледный Пьеро при лунном свете".

⁴ "Пока он жил среди нас, у него был дар всем нравиться, но гораздо больше сильным мира сего, чем маленьким людям. Его всюду называли королем забавников и забавником королей".

⁵ Папазян В. По театрам мира. М.-Л., 1937. С. 43-49.

⁶ Уже после того, как работа была закончена, автору стала известна недавно вышедшая книга Филиппи "Cantata dei giorni dispari" ("Песнь о былых днях"), в которой напечатаны шесть пьес, в том числе обе упомянутых выше.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. СЦЕНАРИИ

Прилагаемый к книге маленький сборник сценариев даст, нужно думать, конкретный материал, который поможет лучше ознакомиться с тем, что представляла собою комедия дель арте. Сюда вошли прежде всего сценарий первого известного нам представления *all'italiana*, т.е. на итальянский манер, составленный Массимо Трояно уже после представления, затем три сценария из первого печатного сборника сценариев Фламиньо Скала, один — из сборника Адольфо Бартоли и три — из сборника графа Казамарчано.

Разумеется, этих восьми сценариев недостаточно, чтобы составить себе полное представление о всем их разнообразии и богатстве. Во всяком случае, читатель найдет здесь образцы как северных, так и южных сценариев и сумеет на этом живом материале уяснить, в чем заключаются типичные черты тех и других.

Перевод сценариев, за исключением "Мужа", сделанного мною, исполнен Н. К. Георгиевской, перу которой принадлежат очень хорошие переводы некоторых комедий Гольдони.

Перевод сделан: первых семи сценариев по тексту, помещенному в издании Энцо Петраконе "*La commedia dell'arte*", содержащем в себе богатое собрание трудно доступных старых текстов, печатных и рукописных. Последний сценарий — по тексту, приложенному к книге Эмилио дель Черро "*В царстве масок*".

А. Дживелегов

ИЗ "РАЗГОВОРОВ" МАССИМО ТРОЯНО

Разговоры о триумфах, турнирах, праздничных убранствах и о наиболее достопримечательных вещах, имевших место в день пышной свадьбы славнейшего и сиятельнейшего синьора, герцога Вильгельма, старшего сына благороднейшего Альберта V, пфальцграфа Рейнского и герцога Верхней и Нижней Баварии в 1568 году 22 февраля, составленные неаполитанцем Массимо Трояно, музыкантом славнейшего и достойнейшего синьора герцога Баварского.

Фортуньо. Вечером была показана импровизированная комедия на итальянский лад в присутствии сиятельнейших дам, и хотя большинство из них не понимало того, что говорилось, комедия была представлена так хорошо и с таким изяществом была сыграна роль венецианца Маньифико мессером Орландо ди Лассо, а также его Дзанни, что все буквально покатывались со смеху.

Мариньо. Не откажите в любезности рассказать мне сюжет этой комедии.

Фортуньо. Накануне представления светлейшему герцогу Вильгельму Баварскому пришла фантазия посмотреть вечером на следующий день какую-нибудь комедию; он приказал пригласить к себе мессера Орландо, которого знал как способного на эти дела человека, и очень просил его об этом; разумеется, Орландо не мог отказать своему доброму и любимому государю. Случайно в приемной светлейшей супруги герцога, беседовавшей о делах Испании с Людвигом Вельзером, он нашел Массимо Трояно и обо всем ему рассказал. Они тут же подыскивали забавный сюжет, и каждый из них придумал нужные слова. В первом акте крестьянин, в духе кавайола, был так смешно одет, что возбуждал всеобщий смех.

Мариньо. Скажите, пожалуйста, сколько действующих лиц в комедии?

Фортуньо. Десять, и три акта.

Мариньо. Мне бы очень хотелось знать имена всех участвующих.

Фортуньо. Почтеннейший мессер Орландо ди Лассо изображал мессера Панталоне ди Бизоньози; мессер Джован Баттиста Сколари из Тренто—Дзанни; Массимо Трояно исполнял три роли: неотесанного крестьянина в прологе, влюбленного По-

лидоро и безутешного испанца по имени дон Диего ди Мендоса; слугой Полидоро был дон Карло Ливиццано; слугой испанца — Джорджо Дори из Тренто; роль куртизанки, влюбленной в Полидоро, по имени Камилла, исполнял маркиз Маласпина, ее служанки — Эрколе Терцо, также как и слуги-француза.

Теперь вернемся к комедии. После того, как был произнесен монолог, хор из пяти голосов пропел нежный мадригал, под управлением мессера Орlando, а в это время Массимо, изображавший крестьянина, сняв с себя деревенскую одежду и облачившись в красный бархатный камзол, расшитый сверху донизу широким золотым позументом, в черном бархатном плаще, подбитом соболями, вышел в сопровождении слуги. Это Полидоро. Он славит судьбу и радуется, что весело и безмятежно живет в царстве любви. Появляется француз-слуга, посланный с загородной виллы братом Полидоро, Фабрицио, с письмом, где тот, ссылаясь на неприятности, вызывает его домой. Полидоро читает письмо вслух; заканчивает его с глубоким вздохом, велит позвать Камиллу и сообщает ей, что ему необходимо ехать, целует ее, прощается и уезжает.

В это время из другого угла сцены выходит мессер Орlando, одетый как Панталоне, в кафтане ярко-красного атласа, в пунцовых венецианских чулках, в длинной, почти до полу мантии и в маске, при виде которой никто не мог удержаться от смеху; у него в руках лютня. Он играет и поет:

Кто идет по этой улице и
Не вздыхает, блажен тот, если...

Повторив это два раза, он бросает лютню и начинает вздыхать, говоря: "О несчастный Панталоне! Ты не можешь ходить по улице, не посылая к небу вздохов и не роняя слез на землю!" Все напереыв стали покатываться со смеху, и, пока Панталоне был на сцене, ничего другого, кроме взрывов смеха, нельзя было слышать. К тому же, дорогой Марино, вскоре после того, как Панталоне проделал свои лацци то один, то с Камиллой, появился Дзанни. Он много лет не видел своего хозяина Панталоне и не узнал его; по рассеянности наткнулся на него и со всего размаха ударил. Между ними возникла ссора. В конце концов они узнали друг друга, и Дзанни, на радостях взвалив своего хозяина на пле-

чи, стал его вертеть наподобие мельничного колеса до тех пор, пока у того в глазах не потемнело. После этого Панталоне проделал с Дзанни то же самое.

Дело кончается тем, что оба падают на землю; потом они поднимаются, и между ними происходит разговор. Дзанни спрашивает, как поживает его старая хозяйка, жена Панталоне, а тот сообщает, что она уже давно умерла. Оба начинают выть, как волки, а Дзанни горько плачет, вспоминая о макаронах и пышках, которые она для него готовила. Наплакавшись вдоволь, Дзанни становится опять веселым, и хозяин просит его отнести цыплят его возлюбленной Камилле. Дзанни обещает замолвить за Панталоне словечко, а сам делает наоборот. Панталоне уходит со сцены, а Дзанни робко направляется в дом Камиллы. Камилла влюбляется в Дзанни (в этом нет ничего удивительного, ибо очень часто женщины бросают хорошее ради плохого) и просит его войти в дом. Тут раздается музыка пяти виол и пение стольких же голосов. Теперь подумайте хорошенько, был ли этот акт смешным, но я клянусь небом, сколько я ни видел комедий, я никогда не смеялся так от всей души.

М а р и о. Надо думать, что все было очень забавно и смешно. Говорите же скорей, что было дальше, мне комедия очень нравится.

Ф о р т у н и о. Во втором акте выходил Панталоне и удивлялся, что Дзанни так долго запаздывает с ответом. В это время появлялся Дзанни с письмом от Камиллы, в котором она писала, что если Панталоне хочет заслужить ее любовь, он должен переодеться так, как ему на словах скажет об этом Дзанни. Весело шутя, Панталоне и Дзанни идут переодеться. Тут выходит испанец "с сердцем, погруженным в бездны свирепой ревности", и начинает рассказывать своему слуге, какие он свершил чудеса силы и храбрости и скольких убитых им людей сотнями он переправил в ад в лодке Харона, а вот теперь какая-то потаскуха отняла у него его мужественное сердце. Влекомый любовью, он идет к Камилле и просит ее пустить его в дом; Камилла с любезными словами берет у него из рук ожерелье и обещает исполнить его просьбу вечером; испанец удаляется очень довольный. Тут выходит Панталоне в куртке Дзанни, а Дзанни в одежде своего хозяина. Дзанни некоторое время учит Маньифико (Пан-

талоне), как он должен себя вести и что говорить. В конце концов оба входят к Камилле. Раздается пение четырех голосов, звуки двух лютней, флейты, виолы да гамба и мандолины.

В третьем и последнем акте возвращается из города Полидоро, покровитель Камиллы: он идет в дом и находит там Панталоне, одетого в простое платье. Он спрашивает, кто это. Ему отвечают, что это факино и что монна Камилла хотела послать его со свертком материи к синьоре Дораличе в Санто Катальдо. Полидоро верит этому и говорит, что материю нужно отнести как можно скорее. Панталоне, ссылаясь на свою старость, отказывается; некоторое время они пререкаются; в конце концов Панталоне заявляет, что он дворянин, и Полидоро, взбешенный, хватает палку и осыпает его такими ударами (под громкий хохот присутствующих), которые, мне сдается, он будет помнить дольше, чем я.

Бедный Панталоне убегает, Полидоро возвращается и входит в дом, злясь на Камиллу, а Дзанни, услышав звуки ударов, хватается попавшийся ему под руку мешок и влезает в него. Служанка Камиллы завязывает мешок и перекатывает его на авансцену. В это время появляется испанец, ибо наступил час свидания, назначенный Камиллою; он идет в дом, и служанка сообщает ему, что Полидоро уже вернулся. Испанец в досаде от этой неприятной новости уходит, поднимая глаза к небу, тяжело вздыхая и бормоча ругательства, но тут же спотыкается о мешок, в котором находится несчастный Дзанни, падает вместе со своим слугой, и оба начинают кататься по сцене. Испанец, разозленный еще больше, наконец поднимается, развязывает мешок, вытаскивает оттуда Дзанни и палкой начинает его так колотить, что у того кости трещат; Дзанни убегает, испанец и слуга — за ним, продолжая его бить, и сцена остается пустой.

Выходит Полидоро со своим слугой и Камилла со служанкой. Полидоро говорит, что Камилла должна выйти замуж, ибо важные соображения мешают ему впредь о ней заботиться. Она долго отказывается, наконец, решает поступить по совету Полидоро и взять Дзанни в законные мужья. Во время этих переговоров выходит Панталоне, весь увешанный оружием, и Дзанни с двумя мушкетами на плече, с восемью кинжалами за поясом, с мечом и щитом в руках и ржавым шлемом на голове. Они пришли отомстить тем, кто их поколотил. После того, как они дела-

ют несколько выпадов, которыми хотят устрасшить своих врагов, Камилла дает знак Полидору поговорить с Панталоне; старик, заметив это, подталкивает Дзанни, а Дзанни в страхе прячется за своего хозяина, желая, чтобы тот первый начал наступление, но Панталоне сам старается укрыться за спиною Дзанни.

Полидору, заметив страх, который обуял и того, и другого, зовет по имени: "Синьор Панталоне!" и кладет руку на эфес шпаги (а Дзанни не знает, на какое оружие положить руку). Тут начинается презабавная стычка, которая тянется в продолжение нескольких минут. В конце концов Камилле приходится удерживать Панталоне, а служанке — Дзанни; происходит примирение, Камилла выходит замуж за Дзанни, и в честь их свадьбы начинаются танцы по-итальянски; Массимо же от лица мессера Орландо приносит извинение за то, что вышеназванная комедия не соответствует достоинствам сиятельнейших принцев и принцесс, с церемонными поклонами желает доброй ночи, и все отправляются на покой.

СОДЕРЖАНИЕ

В городе Неаполе жили два старика, которых звали: одного Панталоне, другого доктор Грациано. У Панталоне был сын Орацио, а у доктора дочь Изабелла. Они с детства воспитывались сообща, в большой дружбе и любви; почти всегда были вместе, и долгая дружба, родившаяся в детские годы, сблизила их очень тесно. Панталоне боялся, как бы его сын не женился на Изабелле, ибо сам он был богат, а она, хотя и родилась в хорошей семье, большого состояния не имела. Поэтому под предлогом, что у него крупные дела в Лионе, во Франции, он при помощи родственников, живших в Лионе, устроил так, что к нему обратились с просьбой прислать туда сына. Молодой Орацио, будучи вынужден уехать и расстаться с Изабеллой, сказал ей, что через три года он наверное вернется домой, и просил ее до этого момента не выходить замуж. Если же он не приедет через три года, она может располагать собой. Но он надеется вернуться даже раньше указанного срока. После того, как Орацио уехал, молодая девушка прождала весь указанный срок и, увидав, что он уже подходит к концу, а ее возлюбленный не возвращается, стала вместе со своей кормилицей Франческиной укорять за глаза Орацио. Кормилица была уверена, что промедление Орацио происходит не по его вине, а по вине Панталоне: старик старается удержать сына вдали от дома, чтобы Изабелла за это время успела выйти замуж и чтобы Орацио не смог взять ее за себя. Франческа обещала Изабелле помочь ей, сколько может. И вот, собравши драгоценности и деньги, она попросила одного врача дать ей снотворное средство, не очень опасное, и приняла его. Через некоторое время лекарство парализовало все ее чувства, и она сделалась, как мертвая. Все решили, что она умерла, и похоронили ее. После этого она с помощью врача ночью была вырыта из могилы и вскоре отправилась в Рим. Там она жила в течение года, переодетая в мужскую одежду, а потом под именем Корнелио вернулась в Неаполь, завязала дружбу с Доктором, отцом Изабеллы, и стала просить его, чтобы он отдал за нее дочь. Доктор, уверенный, что Франческа — римский дворянин, согласился. А Панталоне, увидев, что со стороны Изабеллы уже не может быть никаких препятствий, позволил Орацио вернуться в Неаполь. То, что произошло дальше, покажет пьеса.

Действующие лица

Панталоне

Педролино — его слуга

Оливетта — его служанка

Орацио — его сын

Фламиния — его воспитанница

Грациано — доктор

Арлекин — его слуга

Изабелла — его дочь

Корнелио — ее муж (он же — ее кормилица Франчески-на)

Капитан Спавенто

Реквизит

Много фонарей, много рубашек, чтобы одеть Арлекина женщиной.

Действие происходит в Неаполе.

АКТ ПЕРВЫЙ

Орацио рассказывает Капитану, почему он не хочет, чтобы узнали о его приезде в город. Причина этого — его любовь к Изабелле и желание видеть ее и говорить с ней, прежде чем он покажется отцу. Капитан хочет отговорить его от этой любви, указывая на то, что Изабелла замужем. Орацио отвечает, что отказать от Изабеллы выше его сил. Капитан предлагает ему свой дом. Орацио один рассуждает о смерти Франческины, кормилицы Изабеллы.

В это время Педролино является на сцену и говорит, что ему снилось, будто вернулся Орацио. Видит его. Они осыпают друг друга ласками и разговаривают об Изабелле и Франческине (Франческина — жена Педролино), затем грустные уходят.

Панталоне из своего дома зовет Педролино. Грациано из своего дома зовет Арлекина. Оба старика появляются. Панталоне жалуется, что Педролино очень суетлив, а Грациано — что Арлекин чересчур большой трус. Панталоне радуется, что Доктор выдал Изабеллу за этого молодого римлянина, и говорит, что с удовольствием отдал бы замуж свою воспитанницу Фламинию, дочь Кассандро. Грациано предлагает себя ей в мужья. Панталоне го-

ворит, что он об этом подумает. Грациано говорит, что он пришлет Арлекина за ответом, и уходит. Панталоне остается, рассуждая о том, что он сам любит Фламинию и что, выдав ее за Доктора, он надеется сам воспользоваться ею, потому что Доктор беден, а он богат. Он зовет Фламинию.

Фламиния слышит разговор о том, что ее собираются выдать замуж, и обещает об этом подумать. Панталоне уговаривает ее согласиться выйти замуж за Доктора и посылает ее домой, а потом просит Оливетту расположить Фламинию в его пользу и сам уходит. Оливетта смеется над Панталоне и говорит о любви, которую сама она питает к Арлекину.

В это время Капитан Спавенто видит ее, спрашивает ее о Фламинии (он и Фламиния любят друг друга). Оливетта говорит, что Капитан пришел как раз вовремя, и зовет Фламинию.

Фламиния рассказывает Капитану все, что задумали Панталоне и Грациано. Они вновь дают друг другу клятву и сговариваются, что Фламиния даст слово старику Доктору, чтобы получить возможность по этому случаю поговорить с Изабеллой в пользу Орацио, потому что Капитан уже успел сказать ей о возвращении на родину Орацио и открыл ей все. Женщины расходятся по домам. Капитан идет по улице.

Педролино, недовольный тем, что Орацио хочет разговаривать с Изабеллой, все-таки в конце концов решается сделать так, как хочет Орацио, и стучится к ней.

Корнелио, ее муж, отзывается из дома. Педролино удаляется. Корнелио выходит на улицу, видит его, но делает вид, что его не заметил, и зовет Изабеллу, свою жену.

Изабелла разыгрывает сцену ревности. Корнелио уходит. Педролино, который наблюдал за происходящим, начинает плакать. Изабелла спрашивает о причине его слез. Педролино отвечает, что вспоминает свою Франческину. Изабелла говорит, что кто любит один раз, тот никогда этого не забудет, и что настоящая любовь вообще ничего не забывает. Педролино, услыша эти слова, рассказывает ей, что приехал Орацио. Изабелла отказывается с ним разговаривать, ссылаясь на то, что она уже замужем и не хочет пятнать свою честь. Она прибавляет, что теперь ей известно, что Орацио никогда ее не любил.

В это время Орацио ее видит, хочет к ней подойти, а она, увидя его, падает в обморок. Орацио плачет над ней; плачет и Педролино.

Арлекин, видя из дома Изабеллу, которая лежит как мертвая, также начинает ее оплакивать. С помощью Педролино он уносит ее в дом, а Орацио, плача, уходит. Первый акт на этом кончается.

АКТ ВТОРОЙ

Оливетта, которую посылает Фламиния, чтобы поговорить с Изабеллой в пользу Орацио, выходит на сцену.

Педролино выходит из дома Изабеллы, слышит, что Оливетта разговаривает с Изабеллой от имени Орацио и Капитана. Педролино посылает ее домой, говоря, чтобы она предоставила дело ему. Она идет домой, а он остается на улице.

В это время Капитан и Орацио приходят, разговаривая о том, что произошло. Видят Педролино, который сообщает им, что Изабелле лучше. Оба радуются. Педролино говорит им, чтобы они, увидя Грациано, сделали вид, будто им известно, что он жених Фламинии, чтобы над ним посмеяться, так как он их не знает.

В это время Грациано, веселый, выходит и говорит, что хочет послать Арлекина за ответом к Панталоне. Орацио и Капитан его приветствуют, говоря, что хотят его поздравить, так как все говорят в городе о его женитьбе, и удаляются. Грациано зовет Арлекина.

Арлекин выходит. Грациано отправляет его за ответом к Панталоне, а сам уходит. Арлекин радуется, что получит Оливетту.

В это время Педролино, который все слышал, стоя в стороне, говорит Арлекину, что он идет к Грациано сказать, что Фламиния сделается во всяком случае его женой, и прибавляет, что Оливетта будет женой Арлекина. За такое приятное сообщение он хочет награды. Арлекин спрашивает, чего он хочет. Педролино отвечает, что он хочет только иметь возможность поговорить с Изабеллой, открыть ей любовь Орацио. Арлекин, который ненавидит Корнелио, мужа Изабеллы, соглашается и зовет Изабеллу.

Изабелла выходит. Педролино и Арлекин убеждают ее согласиться на просьбу Орацио. Она все еще упирается, но уступает

их настояниям и соглашается говорить с Орацио. Педролино, радостный, отправляется за Орацио. Арлекин убеждает Изабеллу отвечать на любовь не только Орацио, но и многих других благородных людей, которые ее любят, и расхваливает жизнь куртизанок.

В это время появляется Корнелио, который, стоя в стороне, слышал все, что говорил Арлекин. Арлекин, подозревая, что тот все слышал, говорит ему, что он является мужем самой честной женщины во всем городе. Корнелио и Изабелла с церемонным поклоном входят в дом; Арлекин, радуясь, что он сбил Изабеллу с пути, уходит.

Панталоне, надеясь, что Оливетта по его просьбе уговорила Фламинию взять в мужа Грациано, говорит сам с собой.

Оливетта выходит и говорит Панталоне, что Фламиния согласна. Тот радуется.

Арлекин спрашивает Панталоне, что ему сказать по поводу свадьбы доктора Грациано. Панталоне говорит ему, что невеста согласна и что он посылает Оливетту, чтобы сообщить жениху об этом. Он возвращается в дом. Арлекин и Оливетта остаются и разговаривают о любви.

Педролино входит и радуется вместе с ними. Потом он уговаривает их провести вместе ночь в удовольствиях, обещая найти для этого способ. Они радуются. Педролино просит, чтобы выманили из дома Грациано и Корнелио, чтобы Оливетта могла поговорить с Изабеллой. Они стучатся.

Корнелио говорит, что Грациано нет дома.

В это время приходит Грациано. Слуги сообщают ему, что невеста согласна, и уговаривают его послать ей ценный подарок. Грациано и Корнелио идут к ювелиру, а слуги удаляются.

Педролино и Орацио приходят поговорить с Изабеллой, которая осталась дома одна. Они стучатся.

Изабелла выходит. Орацио говорит ей о своей страсти. Он приводит в свое оправдание целый ряд причин, почему он не мог сдержать свое обещание и вернуться в срок. Она со своей стороны извиняется, что не дождалась его, и просит во имя его любви удалиться, потому что боится совершить какой-нибудь неблагоприятный поступок. Орацио повинуетея и, довольный, что повидал ее, уходит вместе с Педролино. Изабелла остается, говоря о

том, каких огромных усилий стоило ей не выдать себя, и что она уверена в том, что Орацио любит ее больше, чем когда-нибудь.

Приходит Корнелио. Изабелла рассказывает ему все, что произошло, и говорит, что, пожалуй, пришло время раскрыть этот обман. Они много говорят о том, что природа возьмет свое, потом, обнявшись, входят в дом. Тут кончается второй акт.

АКТ ТРЕТИЙ

Панталоне беспокоится, что Оливетта очень запаздывает с возвращением домой. Он говорит о том, какую чувствует страстную любовь к Фламинии.

Педролино приходит и узнает от Панталоне, как тот любит Фламинию. Потом говорит, что Панталоне напрасно не хочет сорвать ее первый цветок; тот соглашается.

Грациано входит с Оливеттой. У них в руках драгоценности и другие подарки для невесты. Они приветствуют Панталоне и отправляют Педролино позвать Фламинию. Они говорят о том, что вскоре породнятся.

В это время входят Фламиния и Педролино, который говорит ей: положитесь на меня. Она дает руку Доктору, принимает подарки и входит в дом вместе с Панталоне и Оливеттой. Оливетта говорит Педролино: помните про меня.

Грациано узнает от Педролино, что невеста хочет провести с ним следующую ночь. Они уговариваются о том, как сделать, чтобы Доктору это удалось, и Педролино говорит, что, когда все будет готово, он даст ему знак. Он отправляет Грациано в дом и говорит, чтобы он послал ему Арлекина. Педролино один. Он говорит, что хочет посмеяться над стариком и помочь молодым.

Выходит Арлекин. Педролино предлагает ему нарядиться женщиной и прийти, когда он, Педролино, сделает ему знак; он отведет его тогда к Оливетте, как они сговорились. Он посылает Арлекина просить Изабеллу выйти, а сам остается.

В это время приходит Панталоне, просит Педролино, чтобы тот устроил так, чтобы ему можно было провести ночь с Фламинией. Педролино говорит, чтобы он шел домой и положился на него, что в нужный момент даст ему знак. Он рассказывает, что обещал Доктору, что Фламиния проведет ночь с ним, но к Докто-

ру вместо Фламинии пойдет Оливетта; когда же он выведет Фламинию из дома ночью, она вернется домой к Панталоне; что до самого утра Оливетта будет у Грациано, а Фламиния у него; что Доктор, так как он дурак, не узнает в темноте, с кем он провел ночь. Панталоне веселый уходит, а Педролино остается.

Приходит Изабелла и узнает, как Педролино хочет устроить, чтобы она свиделась с Орацио. После неоднократных просьб Педролино она соглашается принять Орацио ночью, но говорит, что для этого необходимо, чтобы Педролино вместе с Орацио пришел в дом и лег в постель с ее мужем, пока она будет с Орацио, Педролино, подумав, обещает прийти. Изабелла уходит в дом, а Педролино идет за Орацио.

Фламиния у окна. Подозревая, что Педролино хочет устроить с ней какую-нибудь проделку, раскаивается, что обещала руку Доктору.

Приходит Капитан. Она ему рассказывает, что произошло, говорит, что они должны будут провести ночь вместе, и что она не знает, как это сделать. Капитан уговаривает ее быть смелее.

Приходит Орацио. Они радуются друг другу. Фламиния спрашивает у него о Педролино. Орацио говорит, что он не знает, где Педролино в настоящий момент, и что скоро уже наступит ночь. Фламиния удаляется от окна. Орацио и Капитан остаются. Приходит Педролино, видит обоих влюбленных молодых людей и заставляет их отойти в сторону, говоря, что очень скоро они получат, чего хотят. Они отходят. Педролино делает условный знак.

Приходит Арлекин, одетый женщиной. Педролино отводит его в сторону. Делает знак Панталоне, тот выходит. Педролино дает ему Арлекина, которого Панталоне принимает за Фламинию и отводит к себе. Затем Педролино делает знак Доктору.

Доктор выходит. Педролино заставляет его отойти и делает знак Оливетте. Оливетта выходит.

Педролино дает Доктору Оливетту, которую тот принимает за Фламинию и отводит к себе. Педролино делает знак Фламинии. Фламиния выходит. Педролино дает ей Капитана, и они идут вместе в дом, чтобы провести время в радости.

Педролино делает знак Изабелле. Она выходит. Он вручает ей Орацио. Они идут в дом. Педролино и сам входит в этот дом, чтобы лечь рядом с Корнелио.

Панталоне, с фонарем в руках, в рубашке и с пистолетом, выскакивает из дому и бежит за Арлекином, Арлекин удирает, а потом говорит, что Педролино его надул, обещая свести его с Оливеттой. Панталоне говорит, что он слышит шум в доме, и входит туда. Арлекин остается. В это время Панталоне из дома кричит: "Помогите, люди добрые!" Из дома выходит Капитан в одной рубашке с Фламинией, говоря, что они уже поженились и что поженит их Педролино.

Еще шум, Оливетта выбегает, Грациано следом за ней, и говорят, что с ними устроил шутку Педролино.

Еще шум. Выходят Орацио, в рубашке, и Изабелла, Горацио их упрекает; они валят все на Педролино. Еще шум. Педролино выбегает в рубашке. Корнелио бежит за ним. Педролино, видя, что у него косы, думает, что перед ним призрак Франческины.

Орацио открывает все, что он узнал от Изабеллы. Панталоне ругает своего сына, потом успокаивается. Таким образом, Орацио женится на Изабелле. Капитан берет Фламинию, а Педролино— Корнелио, мужа Изабеллы, под маскою которого скрывалась Франческа, его жена. Здесь конец комедии.

АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ КОВРЫ

Из сборника Фламинио Скала

СОДЕРЖАНИЕ

В городе Болонье учились двое юношей родом из Рима, благородного происхождения и сыновья почтенных родителей; один, Орацио, был сыном Панталоне Бизоньози, другой, Флавио, сыном Грациано, доктора. Случилось так, что, когда эти любезнейшие юноши учились, влюбились в них две прекраснейшие девушки из благородных семейств, которым эти юноши отвечали взаимностью. Обе пары целомудренно предавались своей любви и были счастливы. Но юноши, внезапно вызванные на родину своими родителями, должны были уехать. Долго и напрасно прождав их возвращения, девушки решились, тайком одна от другой, покинуть родину, родителей, все блага и отправиться в Рим; там после многих приключений каждая нашла своего возлюбленного; те их узнали, и к великому удовлетворению родителей дело кончилось свадьбами.

Действующие лица

Панталоне — венецианец

Орацио — его сын

Педролино — слуга

Оливетта — служанка

Грациано — доктор

Флавио — его сын

Клаудио — француз

Франческа — служанка

Фабрицио, т.е. Изабелла, переодетая мужчиной

Арлекин — слуга

Нарочный отца Изабеллы

Фламиния, одетая цыганкой

Полицейские, которые разговаривают

Реквизит комедии

Большая закрытая корзина; два александрийских ковра; одежда турецкого купца; одежда раба для Панталоне; большой дорожный мешок; письмо, написанное для Клаудио; еще письмо; одежда нарочного.

Город Рим

АКТ ПЕРВЫЙ

Панталоне отчитывает сына за то, что после возвращения из Болоньи он завел себе любовниц, играет в карты и вообще ведет распущенную жизнь. Орацио просит у отца прощения. В это время Флавио приветствует Орацио и, услышав кое-что из того, что говорит Панталоне, смеется, говоря, что он упрекает сына напрасно. Он уводит Орацио. Панталоне, один, жалуется на дурное поведение Орацио.

Приходит Грациано, отец Флавио, и Панталоне ворчит, что его сын Флавио имеет дурное влияние на Орацио. Грациано смеется над этим, говорит, что молодежь хочет жить по-своему и что-де Флавио сбивает с пути Орацио. Панталоне спрашивает, кто же тогда сбивает его с толку.

В это время появляется Педролино; подслушивает разговор; Грациано при нем говорит Панталоне, что именно Педролино тот человек, который дурно влияет и на Орацио, и на Флавио, что Панталоне ему доверяет, а он ухитряется похищать из дому всякие вещи. Педролино вступает в разговор, просит прощения и говорит, что не он, а Орацио унес из дому два александрийских ковра. Панталоне приходит в отчаяние и отправляется вместе с Грациано к еврейским купцам узнать, им ли проданы ковры. Педролино, один, говорит, что он все это придумал, чтобы иметь возможность передать ковры Орацио.

Появляется Клаудио, француз, читая письмо; в нем ему сообщают, что некий лионский купец осведомляет его, что один его алжирский клиент выкупил из рабства его брата по имени Джакетто и что тот в самом непродолжительном времени прибудет в Рим. Купец пришлет его с левантинцем, которому следует передать сумму выкупа, т.е. триста скуди. Педролино наматывает себе на ус содержание письма, потом показывается, начинает беседу с Клаудио о Панталоне и говорит, что тот накануне банкротства и что из-за нужды он приказал Педролино продать два александрийских ковра и всячески уговаривает Клаудио купить их.

Потом Педролино идет в дом за коврами, отдает их за пятьдесят скуди, получает половину и берет с Клаудио честное слово, что тот ничего не скажет Панталоне, а остальную сумму постарается отдать ему в течение дня. Клаудио зовет Франческину, свою

служанку. Франческа шутит с Педролино, получает ковры и уносит их в дом. Клаудио уходит. Педролино идет искать Орацио, чтобы передать ему деньги.

Изабелла в мужском платье: она покинула Болонью и приехала в Рим, чтобы найти Флавио, которого она любила в Болонье. Ее сопровождает Арлекин, который несет дорожную корзину. Разговаривают о том, что им надо найти гостиницу.

В это время появляется Орацио; он жалуется на своего отца. Говорит, что он в отчаянии и хочет уехать из Рима. Изабелла говорит в сторону, что она знала Орацио в Болонье, но молчит об этом. Потом она начинает разговор с Орацио и сообщает ему, что собирается ехать в Неаполь. Орацио просит ее остаться в Риме еще на два дня, обещая поехать с нею вместе в Неаполь. Изабелла принимает его предложение. Орацио приглашает ее остановиться у него в доме и не искать никакой гостиницы. Зовет Оливетту.

Оливетта, служанка Орацио, приглашает всех в дом. Изабелла говорит ей, что ее зовут Фабрицио; все с принятыми в таких случаях церемониями входят в дом.

Появляется Фламиния в одежде цыганки; она тоже приехала из Болоньи, ибо влюблена в Орацио и скрывает свое настоящее имя; хвалит город, говорит о силе любви и о неблагодарности своего возлюбленного, не называя его.

В это время Педролино ищет Орацио. Фламиния удаляется. Появляется Орацио, узнает о проделке с коврами и о полученных 25 скуди. Орацио сообщает о чужестранце, который будет жить у него, посылает Педролино за покупками, чтобы с честью принять незнакомца, и уходит домой; Педролино остается.

Фламиния заговаривает с Педролино, зовет его по имени, гладит ему по руке, говорит, что он вор и унес ковры из дому. Педролино удивлен.

Появляется Франческа. Педролино просит ее сходить в соседнюю остерию и купить как можно больше всякой еды и дает ей деньги. Франческа идет за покупками. Педролино опять начинает беседовать с цыганкою, которая рассказывает ему, как он ездил по свету и жил в Болонье.

В это время появляется Флавио и спрашивает, где Орацио; Педролино говорит, что он находится дома с неким чужестран-

цем; Флавио внимательно разглядывает цыганку, потом уходит. Педролино просит цыганку погадать его хозяину.

Появляется Франческа с корзиной, полной всякой снеди. Педролино приказывает ей отнести корзину в дом Панталоне и посылает с ней цыганку, чтобы она погадала всем, находящимся в доме. Педролино остается. В это время раздается голос Панталоне. Педролино идет в дом.

Появляется Панталоне; он в отчаянии, ибо не мог узнать ничего о коврах.

В это время Флавио выходит из дома, отвешивает ему поклон и молча проходит в дом Грациано, своего отца.

За ним из дома Панталоне выходит Изабелла; она делает то же, что Флавио, и входит в дом Грациано; Панталоне тоже, молча, всем кланяется.

Немедленно появляется Педролино; делает то же, что все, и удаляется по улице.

Следом за ним идет Франческа с корзиной на голове; делает то же, что остальные, и входит в дом Грациано. За Франческиной идет Фламиния, делает то же, что другие, и уходит. За ней идет Орацио, делает то же самое и входит в дом Грациано.

Последним появляется Арлекин, делает то же, что и другие, затем входит в дом Грациано. Панталоне, видя, что никто с ним не хочет разговаривать, уходит, не говоря ни слова, и идет по улице, раскланиваясь по сторонам. Удаляется. На этом первый акт кончается.

АКТ ВТОРОЙ

Панталоне жалуется Педролино, что он видел, как из его дома выходили какие-то люди; Педролино говорит ему, что юноша, приехавший из Франци, — сын Клаудио, и так как он хочет устроиться подальше от своего отца, то намеревается завести собственную обстановку, и Орацио повел его к себе домой, чтобы предложить ему свою, и что если Панталоне не поторопится, Орацио распродаст все до нитки; впрочем, как ему передавали, они сейчас же ушли из дому, напуганные и молчаливые, а что какие-то другие люди просто из любопытства вошли в дом, что-

бы посмотреть мебель. Рассерженный Панталоне хочет разыскать Клаудио. Уходит. Педролино остается и хохочет.

Выходит Орацио и просит Грациано предоставить ему на три-четыре дня комнату. В это время Педролино входит в дом. Грациано обещает ему оказать эту услугу даже в том случае, если Панталоне будет злиться на него. Слышен шум в доме Грациано.

Фламиния спасается от Педролино, который хотел взять ее силой, называет его изменником и убегает; Педролино, называя ее убийцей, преследует ее. Орацио и Грациано смеются над ними.

В это время Изабелла и Флавио выходят из дому. Изабелла слышала, как Грациано любезно обещал предоставить ей на несколько дней комнату. Благодарит его. Грациано и Флавио уходят; Орацио и Изабелла остаются.

Появляется Педролино в отчаянии, что прозевал цыганку, в которую влюбился; Орацио его утешает, потом начинает бранить: ведь он причиняет страдания Оливетте и Франческине, которые любят его. Педролино говорит, что он не желает иметь с ними дела. В это время Франческина, которая все слышала, потихоньку подкрадывается сзади, хватается Педролино за горло, стараясь его задушить. Педролино кричит, Орацио становится между ними и хочет их примирить. Она уходит в дом. Педролино зовет Арлекина.

Арлекин выходит; Педролино ведет его в дом Панталоне взять дорожную корзину Изабеллы. Изабелла спрашивает Орацио, действительно ли Флавио влюблен; Орацио отвечает, что, по его мнению, нет, но что в Болонье, где они вместе учились, он говорил, что оказывает внимание одной достойной девушке, впрочем, больше для времяпрепровождения, чем для чего-нибудь другого. Изабелла спрашивает Орацио, любит ли он какую-нибудь благородную девицу; Орацио отвечает утвердительно и говорит, что любит ее и сейчас.

В это время появляются Педролино и Арлекин с дорожными корзинами; Педролино посылает Арлекина в дом Грациано; Изабелла просит разрешения пойти отдохнуть в дом Грациано и уходит. Орацио требует от Педролино найти ему во что бы то ни стало денег, так как он хочет с чужестранцем уехать в Неаполь и деньги ему нужны до зарезу; Педролино отвечает, что если он не

продаст своего отца, он не знает, как раздобыть деньги. Слышны шаги Панталоне. Оба поспешно уходят.

Появляется Панталоне в отчаянии, что не может найти Клаудио. Появляется Клаудио, приветствует Панталоне, который тут же с ругательствами обрушивается на него. Клаудио думает, что ему попадает за ковры, говорит с ним обиняком, намекает, что боязнь разорения заставляет его болтать лишнее. Панталоне рассказывает Клаудио о его сыне, приехавшем из Франции, который хочет купить его домашнюю обстановку; Клаудио говорит, что у него нет сына, а что он сам купил два александрийских ковра, умалчивая у кого. Панталоне в ярости хватается за пистолет и направляет его на Клаудио, который убегает, а Панталоне преследует его с криками: "Держите вора, держите вора!"

Педролино ищет Панталоне.

В это время Панталоне говорит, что Клаудио спрятался в какую-то лавку. Педролино говорит, что Клаудио плут и что все вещи, которые Орацио утащил из дому, находятся у него; Панталоне такого же мнения. Педролино рассказывает ему, что Клаудио ожидает одного из своих братьев, бывшего в рабстве, которого выкупил из рук турок некий купец, и так как Клаудио не видел брата много лет, то мудрено, чтобы он его узнал. Все это известно Педролино из письма, которое читал Клаудио; он уговаривает Панталоне переодеться рабом, чтобы проникнуть в дом Клаудио и взять обратно все свои вещи. Панталоне хвалит эту затею, и оба уходят, чтобы переодеться.

Появляется Изабелла и говорит, что она очень страдает от того, что Флавио совсем забыл ее.

В это время появляется Фламиния с другой стороны и, не видя Изабеллы, злится на Орацио и на себя, причем называет свое имя. Изабелла слушает ее и узнает в ней свою болонскую соседку. Выходит. Фламиния хочет погадать ей, Изабелла просит ее сделать это, потом говорит с ней по-цыгански, называя ее Фламинией. В конце концов они открываются друг другу, рассказывают о своей любви и обещают помогать друг другу.

Франческа ревнует цыганку к Педролино, в которого влюблена; она кричит на нее, гонит прочь с улицы, грозит поколотить. Девушки в свою очередь кричат на нее; она, разъяренная, начинает говорить им грубости.

В это время появляется Арлекин и хочет защитить свою госпожу Изабеллу. Франческа прыгает ему на спину, пытаясь схватить за горло.

Грациано становится между ними, отсылает Франческу в дом, потом, лаская цыганку, провожает в дом ее и Изабеллу; уходит.

Педролино появляется, одетый левантинцем, с Панталоне в одежде раба; они прилаживаются разговаривать якобы на турецком языке; потом они стучатся к Клаудио.

Показывается Франческа и говорит, что Клаудио нет дома и пусть они лучше уходят; они остаются.

В это время появляется Клаудио; Педролино говорит, что он купец, который выкупил из рабства его брата Джакетто. Клаудио радостный обнимает Панталоне, веря, что это брат, и дает купцу 30 скуди, потом довольный провожает "брата" в дом. Педролино хохочет, и этим кончается второй акт.

АКТ ТРЕТИЙ

Педролино смеется над тем, что он проделал с Клаудио, и обдумывает, как можно вызволить из дому Панталоне. В это время появляется Арлекин; Педролино посылает его в дом за платьем Панталоне, обещая за это помочь ему в его любовных делах с цыганкой. Арлекин возвращается с платьем; Педролино прячет платье в какой-то угол, потом зовет Клаудио. Арлекин идет в дом Панталоне.

Педролино говорит Клаудио, что если он отдаст ему Франческу, он расскажет ему об одной злой шутке, которую с ним сыграли. Клаудио дает ему обещание. Педролино открывает ему, что раб — не его брат, а Панталоне, который замаскировался, чтобы иметь возможность ночью проникнуть к нему в дом и ограбить. Клаудио приходит в ярость; Педролино говорит, что Панталоне сейчас пройдет по двору и надо его схватить. Клаудио поспешно уходит; Педролино остается.

В это время появляется Панталоне с коврами, которые он нашел в доме Клаудио. Педролино, взволнованный, рассказывает Панталоне, что у него в доме вор, посланный его сыном, чтобы ограбить его, и что Педролино запер его там; отдает ему его пла-

тье и посылает в суд за полицейскими; Панталоне отдает ему ковры и уходит. Педролино остается.

Появляется Орацио и узнает от Педролино о его проделке; заставляет Педролино отдать ему 30 скуди, потом они улаиваются насчет лошадей, чтобы вместе ехать в Неаполь; уходит. Педролино относит ковры в дом и возвращается обратно.

Появляются полицейские, посланные Панталоне, чтобы поймать вора. Педролино провожает их в дом и удаляется. Арлекина выводят из дому, приняв его за вора; он жалуется на свою судьбу; в конце концов Арлекин вырывается из рук полицейских и производит страшный шум. Полицейские его преследуют; уходят. Педролино хохочет.

В это время появляется Грациано и спрашивает, что случилось. Педролино рассказывает, что Панталоне велел схватить сына Грациано, обвиняя его в том, что он в компании с Орацио ограбил его. Разгневанный Грациано идет за полицейскими. Педролино смеется.

Появляется Изабелла, беседуя с Фламинией о том, каким способом они откроются своим возлюбленным, и, не замечая Педролино, девушки называют друг друга по имени. Педролино, стоя в стороне, узнает их, так как был в Болонье с юношами, показывается им, и девушки, считая, что узнаны, бросаются перед ним на колени, умоляя помочь им соединиться с их возлюбленными, иначе они умрут. Педролино становится на колени между двумя девушками и, плача, чмокает то одну, то другую. В конце концов обещает им помочь и отправляет их в дом Грациано, чтобы они там переоделись в свои настоящие платья; они уходят. Педролино остается, раздумывая.

Орацио сообщает Педролино, что лошади готовы и что он приказал все собрать к отъезду. Педролино, плача, говорит Орацио, что он слышал от одной девушки, приехавшей из Болоньи, что Фламиния, которую Орацио так сильно любил, умерла и что перед смертью она все время произносила его имя. Орацио в отчаянии рыдает. Педролино, желая, чтобы Орацио поговорил с девушкой, зовет ее.

Появляется Фламиния в своем обычном платье. Орацио узнает ее, подбегает к ней и обнимает. Узнав, сколько она перенесла из-за любви к нему, Орацио обещает на ней жениться. Фламиния

открывает, что Фабрицио — это переодетая Изабелла, влюбленная в Флавио, и просит Орацио, чтобы он сделал все возможное, чтобы они поженились. Орацио удивлен и обещает помочь.

В это время появляется Флавио. Орацио показывает ему Фламинию; Флавио дружески обнимает ее, а она рассказывает ему, как сильно Изабелла его любит, и просит его приехать в Болонью. Флавио говорит, что он не может уехать, так как его удерживает любовь к отцу. Появляется Педролино, посланный специально, чтобы поговорить с Флавио, зовет его.

Изабелла в своем женском платье. Увидя ее, Флавио крайне смущен, потом бросается к ней и обнимает, обещая жениться. В это время выходит Панталоне и ссорится с Грациано из-за того, что его заставили искать сына.

Клаудио, полицейские; Клаудио требует немедленно схватить Панталоне. Педролино, видя это, становится на колени и просит простить его за все проказы: прежде всего — за проданные ковры, потом — за то, что он сделал из Панталоне раба, чтобы раздобыть его сыну денег на поездку в Неаполь, наконец, — за то, что велел схватить Арлекина, мстя ему за цыганку, но что именно он, Педролино, дал возможность Флавио и Орацио жениться, найдя их возлюбленных. Старики не очень довольны.

Арлекин весело сообщает, что прибыл нарочный, чтобы говорить о Панталоне и Грациано.

Нарочный от отца Изабеллы: видит ее, кланяется, передает письмо, в котором сказано, что отцы девушек знают, что дочери их отправились на поиски своих возлюбленных и что они будут очень рады, если молодые люди сочетаются браком, чтобы закрепить свою дружбу. Все радуются; Педролино женится на Франческине, и этим комедия кончается.

БЕЗУМНАЯ ПРИНЦЕССА
Из сборника Фламинио Скала

СОДЕРЖАНИЕ

Принц Марокко, влюбленный в португальскую принцессу, отправляется ко двору короля, ее отца, признается ей в любви и уговаривает бежать с ним. Они садятся на корабль и, пройдя Гибралтарский пролив, попадают в королевство Феца; там останавливаются на ночь, чтобы утром продолжать путь. Принцесса Феца от имени короля, своего отца, приглашает их в город, в королевский дворец. Принц Марокканский, пораженный красотой принцессы Феца, влюбляется в нее. Желая сделать ее своей супругой, он бросает принцессу Португальскую и тайком, еще до наступления дня, скрывается со своим дядькой, но, настигнутый принцем Португальским, погибает от его руки. Принц же, обезглавив врага, отправляет сестре своей голову убитого, и принцесса после долгих причитаний над головой своего возлюбленного, обезумев от горя, бросается в море. Король Марокканский, отец убитого, умерщвляет принца, самого же короля убивает народ.

У короля Феца была единственная дочь, наследница престола; он приставил к ней пажа благороднейшего происхождения, юношу красивого, ловкого и благовоспитанного. Король беспрестанно повторял дочери, что, будь он женщиной, непременно бы влюбился в этого пажа. Он так настойчиво об этом говорил, что слова его зажгли в сердце принцессы любовь к пажу и страсть ее дошла до того, что она отдалась ему, и они стали тайком встречаться. Узнав об этом, король приказал убить пажа и вырвать у него сердце, которое отослал принцессе; горько плача, принцесса омыла сердце в ядовитой жидкости, которую тут же мужественно выпила и умерла. А король в отчаянии и от потери дочери и от других причин принял смерть от руки одного из самых любимых своих советников.

Действующие лица

Му лей х а м е т т — король Феца
Фа т и м а, принцесса, его дочь
Пе л и н д о, паж принцессы
Бу р а т т и н о — шут
Много лажей
Со вет н и к
Ка пи та н и солдаты
Та р ф е, принц Марокканский
А л ь в и р а, принцесса Португальская

С е л и н о, дядька принца
П е д р о л и н о, слуга
Б е л а р д о, принц Португальский
Много моряков
Солдаты
Гонцы разные
Д ж а ф ф е р, генерал короля Марокканского
Много мавританских солдат

Реквизит

Прекрасный корабль, две фелюги, шатер, четыре хороших дорожных мешка, четыре зажженных факела, четыре серебряных подноса, золотая чаша с крышкой, склянка с водой, всевозможное холодное оружие, голова, похожая на голову принца Марокканского, искусственная луна на закате, трон короля Феца. Необходимо так построить сцену, чтобы она могла изображать и море, и землю и чтобы посередине была дверь, идущая в крепость Феца.

АКТ ПЕРВЫЙ

Фец. Наступает ночь.

Подъезжает фелюга; в ней два матроса и оруженосец принца Марокканского, посланный, чтобы раскинуть шатер, где могли бы отдохнуть принц с принцессой Португальской.

В это время морская стража спрашивает, кто идет; оруженосец объясняет; стража разрешает прибывшим сойти на берег и говорит, что доложит об этом королю. Оруженосец и матросы сходят на землю и раскидывают шатер.

Мулейхаметт, король Феца, Фатима, Пелиндо и двор.

Мулейхаметт на крепостной сцене выслушивает донесение оруженосца о том, что поблизости находится принц Марокканский, а с ним принцесса Португальская, которую он привез с ее согласия как свою супругу. Мулейхаметт приказывает дочери и пажу спуститься к берегу и пригласить принца с принцессой во дворец. Все уходят, кроме тех, кто устанавливает шатер.

В это время раздаются звуки труб и барабанов; появляется корабль принца Марокканского. Корабль причаливает к берегу, из него выходит принц Тарфе, Альвира, принцесса Португальская, и дядька принца, Селино. Все входят в шатер. Принцесса говорит, что она боится, что брат ее пустится за ними в погоню;

принц же высказывает надежду, что король, его отец, выступит им навстречу и окажет всякие почести. В это время ворота города открываются.

Появляются пажи с зажженными факелами; за ними следует Фатима в сопровождении придворных; она приглашает принца с принцессой во дворец. Те любезно благодарят ее за приглашение, и принц Марокканский влюбляется в принцессу Фатиму. Она возвращается в город, а прибывшие уходят в свой шатер.

Педролино, слуга Тарфе, спускается с корабля в сопровождении многочисленных рабов, которые несут вещи принца, его господина. Рабы входят в шатер, и попеременно каждый из них становится на стражу, с факелом в руке.

Стража по приказу короля в честь принца и принцессы зажигает праздничные огни на крепостной стене.

Появляется Бураттино, шут короля, с целой свитой пажей с зажженными факелами. Они несут серебряные подносы, полные подарков для чужеземных гостей; все играют и поют по-мавритански. Педролино их приветствует, и, танцуя и играя, все входят в шатер. Фатима на крепостной стене ведет любовные разговоры с Пелиндо, своим возлюбленным.

В это время появляются придворные дамы, которые по приказу короля уводят Фатиму в опочивальню; уходят; Пелиндо, у которого в руках лютня, стоя на крепостной стене, поет песни любви. Тарфе, принц Марокканский, и Селино, его дядька, слушают пение; принцу пение очень нравится, и он спрашивает, кто поет; велит позвать шута Бураттино.

Бураттино говорит Тарфе, что поет паж Фатимы, которого отец приставил к ней два года назад, что он красив собой и обладает многими достоинствами. Тарфе отсылает шута в шатер, а сам признается Селино в своей новой любви: он полюбил принцессу Фатиму. Поэтому решил покинуть принцессу Португальскую и собирается еще до наступления дня сесть на корабль и скрыться. Он надеется, что получит в жены Фатиму от короля, ее отца. Уходит. Селино сокрушается по поводу измены, замышляемой Тарфе; зовет матроса.

Селино посылает матроса к капитану корабля с приказом, когда взойдет луна, приготовить к отплытию корабль, на котором отправится принц. Матрос уходит. Селино остается.

В это время Бураттино и пажи выходят из шатра; они играют, танцуют и поют. Бураттино жалуется, что принц ничем его не одарил, и говорит, что у принца сердитое лицо. Стучатся в ворота; стража открывает, и все уходит, играя и танцуя на мавританский лад.

АКТ ВТОРОЙ

Ночь.

В кровавом блеске показывается луна. В это время бесшумно подходит корабль, на палубе капитан. Появляется вооруженная фелюга. На ней рыцарь. Фелюга приближается к кораблю, и голос спрашивает, кому он принадлежит. Капитан говорит; услышав ответ, разъяренный рыцарь выскакивает на берег, сверкает оружие, и между теми, кто на корабле, и теми, кто на подошедшей фелюге, завязывается отчаянный бой.

Появляется Тарфе в одной рубашке и Селино, который несет его одежду. Корабль уже успел отойти от берега, а сражающиеся — покинуть сцену. В фелюге не осталось никого. В нее входят Тарфе и Селино. Они отплывают. Тарфе говорит, что ему жалко принцессу Португальскую; Селино вторит ему. Фелюга скрывается из виду.

Появляется Альвира в одной рубашке; она в ужасе, узнав о бегстве Тарфе; жалуется на его измену, и, когда она рыдает, выходит Педролино, которому уже известно об измене принца. В это время заходит луна.

Мулейхаметт с Фатимой, Пелиндо и пажами выходят, освещаемые факелами. Все пришли проститься с Тарфе, узнав, что он собирается уехать, когда сменится стража. Король видит горько плачущую Альвиру и спрашивает, что за причина ее отчаяния; она, убитая горем, без чувств падает ему на руки. Король приказывает отвести Альвиру с его дочерью и пажами в город, а сам, оставшись один, говорит, что жалость к несчастной судьбе Альвиры пробудила в его сердце любовь к ней и что он готов жениться на ней. Король уходит в город со своим слугой.

Пелиндо, Бураттино на крепостной стене разговаривают об измене Тарфе. Бураттино говорит, что Тарфе не только скупой человек, но и обманщик.

Фатима говорит, что уложила Альвиру в постель, чтобы она отдохнула; разговаривает с Пелиндо о том, как обманута Альвира; Пелиндо уверяет ее, что он неспособен на подобный обман; Фатима шепчет Пелиндо, чтобы он шел в условное место и ждал ее. Там они будут предаваться любовным ласкам, как делали это раньше. Фатима уходит. Пелиндо остается с Бураттино. В это время раздаются звуки труб и барабанов; показывается еще корабль.

Корабль подходит к берегу; из него выходит Белардо, принц Португальский со своими солдатами; он весь в крови. Бураттино спрашивает у них, откуда они; те отвечают, что об этом они расскажут королю. Белардо со своими остается, и один из его солдат держит в руках голову Тарфе, принца Марокканского.

В это время Мулейхаметт, паж, двор выходят из города; король, видя окровавленного принца, спрашивает, что случилось; тот рассказывает, что, узнав о побеге своей сестры Альвиры с Тарфе, он бросился их преследовать и на рассвете ему удалось силою захватить корабль Тарфе, но его там не оказалось; потом, заметив небольшую фелюгу с двумя людьми, он приказал овладеть ею; в ней был Тарфе, и он велел убить его. Теперь ему только осталось найти свою сестру Альвиру. Король, приветствуя его любезными словами, просит об одной милости: пусть он простит свою обманутую сестру Альвиру, которая сейчас находится во дворце с его дочерью. Велит позвать обеих принцесс.

Появляются Фатима и Альвира. Альвира падает на колени и просит прощения у своего брата, рассказывая ему, как она обманута. Белардо прощает ее в присутствии короля, потом преподносит ей голову своего врага. Альвира берет голову и просит брата оставить ее на некоторое время одну, ибо она хочет излить свой гнев на мертвого изменника. Белардо дает согласие, оставляет несколько человек стражи и уходит в город вместе с королем. Альвира говорит о горе, которое она испытывает, видя своего возлюбленного убитым, и вместе с тем о радости, что ей придется держать в руках мертвую голову того, кто стал ее врагом. Начинает высказывать самые противоречивые мысли, потом, прыдая в неистовство, рвет на себе волосы, разрывает одежду и сходит с ума. Бежит вон из города прямо к морю. Стража идет сообщать о происшедшем Белардо.

В это время показывается фелюга: в ней оруженосец. Стража спрашивает, кто там. Оруженосец отвечает, что он послан королем Марокканским, который на своем корабле с целой флотилией плывет навстречу своему сыну и сопровождающей его невесте Альвиру, принцессе Португальской.

Мулейхаметт, Белардо и придворные, стоя на крепостной стене, слышат этот разговор. Белардо умоляет короля разрешить ему взять все его военные корабли, чтобы идти против короля Марокко и убить его. Король дает свое согласие и уходит, чтобы отдать приказ своему войску. Стража приказывает оруженосцу удалиться вместе с фелюгой, угрожая ему и осыпая ругательствами. Оруженосец удаляется, говоря, что скоро прибудет сам король Марокканский и разделается со всеми. В это время в городе раздается шум: это солдаты и матросы выстраиваются в боевом порядке, чтобы разместиться на кораблях и идти в бой. Потом все успокаивается. Мулейхаметт, его советник, пажи.

Король говорит своему советнику, что хочет отдать свою дочь Фатиму Белардо, а сам возьмет в жены Альвиру, его сестру. Советник говорит, что сначала надо дожидаться конца сражения.

Появляется Педролино; он плачет, так как видел безумную принцессу Альвиру, которая бежала вдоль морского берега. Король поражен. Бураттино заставляет всех удалиться и, отойдя в сторону, рассказывает королю, что Пелиндо и Фатима, его дочь, предаются любовным наслаждениям. Разгневанный король удаляется со своей свитой. Педролино спрашивает у Бураттино, что случилось с королем.

Появляется безумная Альвира; она ведет себя и говорит, как потерявшая рассудок, продолжая голосить над головой Тарфе. Она произносит какие-то непонятные слова и вообще несет всякий вздор. Педролино и Бураттино смеются над ней, а она продолжает говорить невпопад, передразнивает их, потом принимается колотить их палкой. Они спасаются от нее, а она бежит за ними по берегу. Так кончается акт второй.

АКТ ТРЕТИЙ

Мулейхаметт, советник, Пелиндо, двор.

Пелиндо связан. Он берет всю вину за свершенное на себя, чтобы спасти Фатиму. Король отдает тайный приказ, как по-

ступить с Пелиндо; он велит его удалить и приказывает привести дочь.

Фатима смело подходит к королю, не падает перед ним на колени, а говорит, что все, в чем ее обвиняют, правда; она принадлежит Пелиндо, но в этом виноват сам отец, потому что он всегда расхваливал красоту пажа и говорил, что, будь он женщиной, неминуемо влюбился бы в Пелиндо и что слова эти разожгли пламень ее любви. Пусть же он поступит с ней по своему усмотрению и делает с Пелиндо то, что хочет. Разгневанный король велит ее увести, сам же остается с советником.

Появляется гонец с известием о смерти Белардо, принца Португальского, павшего от руки короля Марокканского, который в бою потерял много своих солдат и теперь, разгневанный, хочет разрушить королевство Фец. В это время на скале показывается сумасшедшая Альвира. Все стоят и смотрят на нее, потрясенные. Альвира на высокой скале после того, как она говорит всякие нелепости, свойственные сумасшедшей, кричит: "А! А! Прощайте, прощайте!", бросается в море, идет ко дну и исчезает из виду. Король глубоко огорчен смертью Альвиры. Гонец приносит королю золотую чашу с крышкой. Король приказывает отнести ее Фатиме, своей дочери, а сам в полном отчаянии уходит, собираясь умертвить себя. Все следуют за ним. Гонец остается.

Фатима вся в черном появляется с придворными дамами, тоже одетыми в черное в знак траура. Гонец со слезами рассказывает о смерти Пелиндо, у которого вынули сердце, и как он перед смертью успел поцеловать свое сердце, говоря, что целует Фатиму, ибо она навсегда запечатлена в нем, и как после этого он испустил дух. Фатима принимает в дар чашу от короля, своего отца, видит в ней сердце Пелиндо, покрывает его поцелуями, обливая слезами, потом вынимает спрятанный на груди пузырек с ядом, омывает им сердце, выпивает яд, бесстрашно смотря в глаза смерти, и уходит со своими придворными дамами. В это время издали раздаются звуки барабанов и труб.

Педролино, Бураттино, капитан, солдаты на крепостной стене смотрят на приближающийся флот короля Марокко, который разбил флот Белардо и Мулейхаметта, короля Фец. Появляется гонец и, плача, сообщает о смерти короля, который удалился в свои покои с главным своим генералом и приказал ему умертвить

его, угрожая в противном случае убить генерала, и как в этой отчаянной борьбе между жизнью и смертью генералу пришлось, чтобы спасти себя, пронзить кинжалом своего господина, к великому отчаянию своему и горю. Кроме того, гонец рассказал еще, как умерла Фатима, приняв яд над сердцем Пелиндо, своего возлюбленного. В это время опять раздаются звуки оружия, барабанов и труб.

Появляется другой гонец и приносит известие о смерти короля Марокканского, павшего в битве с войсками Мулейхаметта, короля Феца. Трубы продолжают греметь.

А в это время генерал короля Марокканского, по имени Джаффер, входит в город через боковые ворота; потом он появляется из главных ворот лицом к зрителям, разворачивая знамя победы и знамя завоеванного им королевства Феца. Граждане Феца, становясь на колени, охотно сдаются в плен. Бураттино и Педролино делают то же самое, и, так как все короли погибли, люди бросаются в город, чтобы завладеть им и сокровищами умершего короля. Торжественно звучат трубы. Так кончается трагедия "Безумная принцесса".

ТРИ БЕРЕМЕННЫЕ

Из сборника Адольфо Бартоли

Действующие лица

П а н д о л ь ф о, отец Орацио
О р а ц и о, сын Пандольфо, возлюбленный Лучинды
Д з а н н и, его слуга, возлюбленный Коломбины
У б а л ь д о, отец Лучинды и Арделии
Л у ч и н д а, дочь Убальдо, возлюбленная Орацио, беременная от него
А р д е л и я, сестра Лучинды, возлюбленная Оттавио, беременная от него
К о л о м б и н а, возлюбленная Дзанни, беременная от него
О т т а в и о, возлюбленный Арделии
К о л а, влюбленный в Коломбину
Д о к т о р
К а п и т а н, влюбленный в Лучинду

Реквизит

Костюмы магов в достаточном количестве; много женских платьев со всеми принадлежностями; костюмы докторов; одежда для настоящего доктора; палка.

АКТ ПЕРВЫЙ

Капитан и Кола. Капитан разыгрывает сцену хвастовства, потом говорит о своей любви к Лучинде; Кола — о своей любви к Коломбине; проделявает свои лацци. Капитан заставляет Кола постучаться к Лучинде.

Появляется Лучинда и спрашивает, что им нужно; Кола путается, не знает, что говорить; Капитан ему подсказывает, Кола бормочет что-то несвязное. Входит Коломбина, берет палку и бьет его; он уходит, Капитан тоже; Коломбина остается. В это время с шумом и гамом появляются женщины; Коломбина рассказывает им о Кола, после чего они ведут разговор о своих возлюбленных и о своей беременности. Потом все уходит в дом.

Пандольфо, Орацио, Дзанни, Коломбина. Пандольфо, проходя по улице, говорит Орацио, что он хочет отправить его учиться в Пизу; тот отказывается из-за любви к Лучинде; Дзанни из-за любви к Коломбине. Пандольфо отправляется в порт узнать,

когда уходит корабль; Дзанни и Орацио остаются и говорят, что, если старику заблагорассудится их отправить, придется собираться в путь и покинуть беременных женщин; Коломбина подслушивает разговор и слышит, как Орацио говорит: "Ну и трудно нам будет учиться и быть вдали от наших возлюбленных целых десять лет". Коломбина, услышав это, приходит в бешенство и, стуча кулаками, зовет хозяйку; обе осыпают проклятиями насмешника.

Лучинда, узнав все от Коломбины, бранит Орацио и даже не дает ему возможности оправдаться; разъяренная входит в дом, служанка тоже; мужчины высказывают сожаление, что сболтнули лишнее, и уходят.

Пандольфо в восторге, что отправляет Орацио учиться; потом просит у Убальдо руки его дочери, т.е. Лучинды; тот отвечает, что не может сейчас выдать ее замуж, так как она больна; пусть сначала поправится; и Арделия также. Пандольфо довольный уходит. Убальдо стучится.

Появляется Коломбина: ее лацци, в которых она выражает свою злость на Дзанни; говорит, что у нее схватки, потому что она объелась бобами. Убальдо зовет дочек.

Они появляются; Убальдо спрашивает у Лучинды, почему она такая грустная; она отвечает, что болезнь ее с каждым днем увеличивается, и лекарства не помогают; Арделия говорит, что заболела за месяц до Лучинды. Убальдо говорит, что надо попросить аптекаря, чтобы он прислал опытного врача, и уходит. Лучинда тоже. Арделия и Коломбина остаются.

Входит Оттавио; Арделия рассказывает ему все относительно доктора; Оттавио уходит, чтобы предупредить Орацио. Арделия тоже; остается служанка.

Дзанни говорит, что хочет предупредить Лучинду, что его хозяин не собирается ехать учиться; видит Коломбину, сообщает ей о решении Убальдо; происходит примирение; Дзанни говорит, что в случае прихода доктора женщины не должны позволять ему пробовать пульс или исследовать мочу, пусть они поднимут крик, что не желают показываться никаким докторам, и притворятся одержимыми. Коломбина идет в дом. Дзанни, видя приближающегося Пандольфо, отходит вглубь, чтобы наблюдать за ним.

Пандольфо говорит, что корабль для Орацио и Дзанни готов и после их отъезда он отпразднует свадьбу с Лучиндой. Идет в дом, чтобы собрать вещи для Орацио, а Дзанни, который слышал все, спешит предупредить Орацио.

Убальдо говорит, что он оставил распоряжение аптекарю прислать доктора для дочек.

В это время появляются Капитан и Кола. Капитан, его хвастовство, потом он просит Убальдо отдать за него Лучинду; тот отвечает, что она больна и нуждается в докторе. Капитан говорит, что он сам приведет даже Эскулапа и Галена, и уходит со слугой.

Орацио, переодетый доктором, говорит Убальдо со всякими лацци, что послан аптекарем к его дочкам.

Появляется Оттавио, тоже в костюме доктора, делает вид, что он знаком с Орацио, а Убальдо не знает, и говорит то же самое. В это время появляется настоящий доктор, спрашивает Убальдо; показывается Дзанни, переодетый доктором, проделывает свои лацци, спрашивает тоже Убальдо. Настоящий доктор говорит, что он никогда не видел подобных докторов. Убальдо спрашивает, как их зовут. Оттавио говорит, что он доктор Качивола, Орацио — что он доктор Качилла, Дзанни — что он доктор Биримбоччола. Все трое начинают колотить настоящего доктора, который в страхе убегает. Убальдо тоже, и этим кончается акт первый.

АКТ ВТОРОЙ

Капитан и Кола выходят в костюме докторов, проделывают свои лацци, потом стучатся в дом; появляется Коломбина; они говорят, что посланы Капитаном и что они не кто иные, как Эскулап и Гален. Коломбина, ее лацци; Кола, его лацци. Коломбина бьет их палкой, они убегают, она кричит.

Убальдо спрашивает из дома, что случилось; Коломбина говорит, что какой-то проходимец устроил лужу перед домом; Убальдо отсылает ее в дом.

В это время приходит Доктор и уверяет, что все трое просто плуты; Убальдо верит ему, зовет дочек, которые приходят и говорят, что они не нуждаются в докторе; бросаются на Доктора с кулаками, осыпая его колотушками и выдают себя за одержимых.

Убальдо поднимает крик и убегает; женщины скрываются в доме; Доктор утверждает, что они страдают бешенством.

Убальдо возвращается; в это время Пандольфо говорит, что он приказал приготовить все вещи к отъезду Орацио; Убальдо рассказывает, что в его дочек вселился злой дух; Дзанни слышит весь разговор. Пандольфо говорит, что если Убальдо хочет изгнать беса, то должен показать своих дочек заклинателю, что он поведет его в лавку своего друга книгопродавца, куда часто заходят этого рода люди. Они удаляются. Дзанни, который слышал все, стучится к Коломбине.

Коломбина узнает от Дзанни все относительно заклинателя, говорит Дзанни, что должна предупредить своих хозяек, и уходит. Дзанни отправляется предупредить молодых людей.

Орацио, сговорившись предварительно с Дзанни, переодетый заклинателем, проделывает лацци со стариками, называет их по имени и рассказывает все относительно Лучинды и Пандольфо. Пандольфо спрашивает его, будет ли его сын Орацио успешно учиться; Орацио говорит, что никаких успехов он не добьется, а Пандольфо предсказывает, что с Лучиндой не будет у него счастливой жизни. Убальдо спрашивает у Орацио, как его зовут. Тот отвечает, что он персидский астролог, посланный книгопродавцем. Услышав это, Убальдо зовет его в дом.

Капитан и Кола говорят о своей неудавшейся выдумке, зовут Убальдо и сообщают ему, что они послали Эскулапа и Галена, чтобы помочь его дочкам. Убальдо отвечает, что ни Эскулап, ни Гален не помогут, а только заклинатель, так как в его дочек вселился бес. Капитан обещает прислать Атланта и Джелоастро. Убальдо смеется над этой затеей; Капитан и Кола уходят. Убальдо остается.

Являются женщины; Орацио открывается Лучинде. Убальдо просит его посмотреть, действительно ли дочери его одержимые; Орацио предлагает отвести их в комнату, чтобы он мог начертать там свои волшебные круги. Убальдо приказывает отвести их в дом; они уходят. Убальдо остается.

Оттавио в одежде заклинателя проделывает то же. Выходит Арделия в ярости и кричит, что ей тоже нужен астролог; Оттавио дает ей узнать себя и говорит Убальдо, что здесь дует северный ветер и ему холодно. Арделия ведет его в дом. Убальдо остается.

Дзанни, одетый магом, начинает с разными ужимками говорить всякие вещи об астрологии и магии.

Коломбина со злостью говорит Убальдо, что ей тоже нужен астролог; Дзанни знаками объясняет ей, кто он; Коломбина уходит в дом, Убальдо держит Дзанни, так как не хочет, чтобы он шел следом за ней; Дзанни силой врывается и запирает дверь. Убальдо отправляется искать астролога для своей лошачихи.

АКТ ТРЕТИЙ

Капитан и Кола выделывают лацци перед тем, как постучаться к Убальдо; стучатся, и в это время показывается Дзанни, одетый астрологом; видит Капитана и Кола в одежде астрологов, думает, что они посланы книгопродавцем; выделяет свои лацци, потом зовет влюбленных, которые все открывают, происходит драка; все убегают, кроме влюбленных.

Убальдо спрашивает у астролога Орацию, правда ли, что женщины одержимые. Тот отвечает отрицательно; по его мнению, у той, которую смотрел он, просто приступ меланхолии, им хочется замуж, а сказать об этом они стыдятся. Потом с церемонными поклонами уходит.

Дзанни, проделывая свои лацци, тоже уходит. Пандольфо просит Убальдо, чтобы он отдал за него Лучинду, тогда она выздоровеет; Убальдо, довольный, зовет ее и рассказывает все. Женщины опечалены; Коломбина говорит, что никакой астролог не может распознать их болезнь, а только женщина. Убальдо обещает послать к мадонне Сабатине, чтобы она прислала опытную в этих делах женщину. Пандольфо уходит; женщины кричат; Коломбина говорит, что она сказала, не подумав; плачет. Появляется Дзанни, женщины рассказывают ему, как Коломбина разрушила все их планы, и уходят. Коломбина рассказывает Дзанни, что она сказала Убальдо; он обещает все исправить; отправляет ее в дом. Дзанни остается.

Влюбленные молодые люди узнают все от Дзанни; уходят, чтобы поправить дело.

Капитан и Кола беседуют о том, как их поколотили. Приходят старики; они говорят, что просили мадонну Сабатину прислать опытную повивальную бабку. Капитан рассказывает, что он

астролог, посланный книгопродавцем, а его поколотили три астролога-самозванца. Убальдо утверждает, что больным женщинам могут помочь только женщины. Капитан говорит, что он пойдет за Лучиндой; стучится к ней. Старики остаются.

В это время появляется Орацио, переодетый женщиной, называет себя Чеккой; Убальдо спрашивает, кого она ищет. Орацио говорит, что Убальдо и послан мадонной Сабатиной.

Старики зовут женщин.

Женщины появляются: Орацио дает себя узнать Лучинде, та передает Арделии; Орацио уводит их в дом; старики остаются. После чего появляется Оттавио в женском платье под именем Чекки; спрашивает Убальдо; принимая его за женщину, Убальдо предлагает провести с ним ночь, зовет Арделию, которая узнает Оттавио и ведет его в дом. Уходят.

Появляется Дзанни в костюме повивальной бабки, проделывает свои лацци и называет себя Кукабеной. Убальдо не хочет пустить его в дом; тот проделывает лацци, и в это время появляется Коломбина; Дзанни дает ей узнать себя, и она силой тащит его в дом. Убальдо громко стучится.

Лучинда из дома кричит, что она в восторге, так как повитухи узнали, чем она больна; Убальдо спрашивает, чем же; Лучинда отвечает, что она беременна. Убальдо спрашивает у Лучинды, кто виноват в ее беременности. Та отвечает, что повитуха; старики смеются; она зовет Орацио, который уже снял с себя костюм повитухи; говорит, что виноват он. Убальдо благословляет его и заставляет Лучинду дать ему руку, а Пандольфо говорит, что ему он дает в жены Арделию; довольный Пандольфо ее зовет. Арделия повторяет слова Лучинды и зовет Оттавио; Убальдо отдает ему в жены Арделию. Тогда Пандольфо говорит, что он помирится на служанке; Убальдо зовет Коломбину; она говорит то же, что хозяйки, зовет Дзанни и говорит, что благодарит небо, что не допустила такой глупости как ее хозяйки, которые брюхаты, а что у нее только немного живот увеличился; Дзанни со своими лацци; все открывается, и он женится на Коломбине.

Появляются Капитан и Кола, тоже одетые повивальными бабками; одна называет себя Личиной, другая Латтоной. Убальдо говорит, что ему уже никто больше не нужен, так как все выздоровели, выйдя замуж. Те тоже открываются, и комедии конец.

ИМПЕРАТОР НЕРОН

Трагикомедия

Из сборника графа Казамарчано

Действующие лица

Н е р о н, император
О к т а в и я, его жена
А г р и п п и н а, его мать
С е н е к а, его учитель
Д о к т о р } советники
Т а р т а л ь я }
О т т о н, патриций
П о п п е я, его жена
Т и р и д а т, царь Армении
С е р г и й Г а л ь б а
Б о ж е с т в е н н а я С п р а в е д л и в о с т ь
К о в ь е л л о } придворные
П у л ь ч и н е л л а }
П а ж и
С о л д а т ы

Реквизит

Трон на сцене. Трубы и барабаны. Много писем. Ложe, кинжал, коробочка с ядом. Гроб. Серебряный поднос. Две короны, два скипетра. Ванна, в которой Сенека вскрывает вены. Цепь для раба. Два платья для переодевания Пульчинеллы и Ковьелло. Кровь для кресла.

Город: Рим.

ДЕЙСТВИЕ I

Сцена I

*Нерон, Оттон, Сенека, Советники, Двор.
(В комнате трон).*

Нерон говорит о пожаре Рима; приказывает восстановить его в течение тридцати дней и украсить еще более пышными дворцами и роскошными зданиями; заводит речь о свержении матери с престола и о своем короновании; просит совета у всех. Каждый

высказывает свое мнение. Тем, кто соглашается с ним, Нерон обещает награду; угрожает тому, кто противоречит ему.

Сцена II

Появляется п а ж с письмами на подносе.

Нерон читает, что Португалия, оставшись без правителя, просит прислать ей нового. Он назначает на эту должность Оттона и приказывает ему отправиться в дорогу до наступления следующего дня. Все уходят.

Сцена III

(В городе).

Поппея говорит о своей любви к Нерону.

Сцена IV

Доктор и Тарталья.

Приветствуют ее; она спрашивает у них, какие ведутся разговоры при дворе и будет ли она императрицей; они отвечают ей утвердительно и сообщают новость об отъезде Оттона, ее мужа, назначенного губернатором Португалии. Она, услышав это, радуется отъезду мужа, потому что получает возможность еще свободнее наслаждаться со своим возлюбленным Нероном, и весело уходит. Все следуют за ней, шепотом разговаривая о ее бесстыдстве.

Сцена V

О к т а в и я.

(Комната).

Жалуется на свою несчастную судьбу и на ненависть к ней супруга ее, Нерона; говорит о наглости развратной Поппеи.

Сцена VI

О н а ж е и Пульчинелла.

Пульчинелла докладывает, что Оттон хочет приветствовать ее величество. Услышав имя Оттона, Октавия говорит, что пусть

он лучше идет приветствовать ее величество, собственную супругу, и, не приняв его, уходит. Пульчинелла остается.

Сцена VII

Оттон и Пульчинелла.

Оттон спрашивает у Пульчинеллы, исполнил ли он его поручение. Тот отвечает, что императрица велела ему передать, чтобы он шел приветствовать ее величество, собственную супругу, и, не сказав больше ничего, удалилась. Пульчинелла уходит. Оттон догадывается, в чем дело, и говорит, что Нерон хочет отослать его, чтобы разлучить с женой; клянется отомстить ему.

Сцена VIII

Он же и Нерон.

Нерон, видя, что он еще не уехал, угрожает ему смертью. Оттон уходит, Нерон остается.

Сцена IX

Октавия и Нерон.

Октавия, увидев мужа, умоляет его не быть с ней таким суровым и не пренебрегать ею. Раздраженный ее присутствием, Нерон поворачивает ей спину и уходит, оставляя ее одну.

Сцена X

Агриппина и Октавия.

Агриппина, видя удрученную Октавию, спрашивает ее о причине этого. Та отвечает, что Нерон, ее сын, из-за любви к своей наложнице, презирает и оскорбляет ее. Обе сообща решают умертвить Поппею и уходят.

Сцена XI

Пульчинелла и Ковьелло.

Слышали все о заговоре на жизнь Поппеи, решают сообщить об этом Нерону и уходят.

Сцена XII

*Поппея на ложе и Нерон.
(Опочивальня).*

Нерон обнимает Поппею. Любовная сцена.

Сцена XIII

Ковьелло, Пульчинелла и те же.

Ковьелло и Пульчинелла раскрывают Нерону, что Агриппина, его мать, советовала Октавии, его супруге, умертвить Поппею. Нерон, узнав об этом, приказывает Пульчинелле и Ковьелло отвезти мать в Квинкватрию, в свой увеселительный дворец, там посадить в лодку с пробойной, погрузить в воду и утопить. Они удаляются, чтобы привести в исполнение приказание Нерона. Все уходит.

Сцена XIV

*Сенека.
(Комната).*

Говорит о тирании своего ученика и о разорении Рима.

Сцена XV

Он же, Нерон, Доктор, Тарталья.

Нерон рассказывает Сенеке, что его супруга, Октавия, уличена в распутстве и что он хочет ее наказать. Сенека говорит, что это клевета, и старается ее защитить. Нерон объявляет, что намерен с ней развестись, и угрожает Сенеке, который с ропотом уходит. Все остаются.

Сцена XVI

Ковьелло и те же.

Ковьелло сообщает Нерону о том, как один моряк, видя, что Агриппина погружается в воду, спас его мать вопреки его приказанию. Разгневанный Нерон вручает ему кинжал и приказывает убить моряка, после чего пойти и умертвить мать, и уходит. Двор следует за ним. Ковьелло и Пульчинелла очень довольны, так как за убийство Агриппины им обещана награда. Уходят.

Сцена XVII

Сенека.

Говорит о бесстыдстве Нерона и его жестокости.

Сцена XVIII

Он же, Доктор и Тарталья.

Доктор и Тарталья, по приказанию императора, арестовывают Сенеку и уводят его.

Сцена XIX

*Агриппина.
(Большая комната).*

Сидя в кресле, возмущенно говорит о жестокости своего сына.

Сцена XX

Ковьелло и Пульчинелла.

Входят, чтобы убить ее. Они в страхе и нерешительности.

Сцена XXI

Нерон и те же.

Нерон приказывает Пульчинелле и Ковьелло убить Агриппину. Они закалывают ее кинжалом.

ДЕЙСТВИЕ II

(Большая комната с гробом Агриппины; потом трон).

Сцена I

Октавия.

Оплакивает смерть Агриппины

Сцена II

Поппея.

Входит, рассказывая о любви к ней Нерона, Октавия слушает ее, зовет. Поппея, с пренебрежительным видом, не обращает на нее внимания и называет ее отвергнутой женой Цезаря.

Октавия, чувствуя себя оскорбленной и осмеянной, называет ее прелюбодейкой и распутницей и дает ей пощечину. Поппея зовет на помощь.

Сцена III

Она же и Нерон.

Нерон успокаивает Поппею, спрашивает о причине ее огорчения. Поппея просит Нерона отомстить жене за то, что она назвала ее прелюбодейкой и дала пощечину. Нерон обещает отомстить, успокаивает ее и зовет.

Сцена IV

Доктор, Тарталья и те же.

Нерон приказывает освободить Сенеку и привести к нему. Он сажает Поппею на трон.

Сцена V

Сенека в сопровождении Доктора и Тартальи и те же.

Нерон хочет развестись с Октавией, обвиняя ее в измене. Он велит привести свидетелей, чтобы выслушать их показания.

Сцена VI

Ковьелло, переодетый музыкантом, обвиняет Октавию и уходит. Сенека спрашивает, нет ли другого свидетеля.

Сцена VII

Появляется Пульчинелла, переодетый слепцом, делает то же самое и уходит. Сенека просит привести еще одного свидетеля.

Сцена VIII

Третий свидетель повторяет то же самое и уходит. Сенека утверждает, что все они лжесвидетели, защищает Октавию и уходит. Нерон велит принести знаки императорского достоинства,

чтобы короновать Поппею, и приказывает изгнать Октавию за пределы империи.

Сцена IX

Паж и те же.

Докладывает о прибытии Тиридата из Армении. Нерон приказывает его впустить.

Сцена X

Тиридат и те же.

Тиридат опускается на колени перед тронем и просит, чтобы его короновали. Нерон приказывает принести еще корону и скипетр и коронует Тиридата; предлагает ему свое покровительство. Тиридат уходит. Поппея следует за ним, выражая свою радость, а Тиридат всячески высказывает свою любовь к ней.

Город.

Сцена XI

Ковьелло и Пульчинелла.

Совершив убийство Агриппины, надеются получить награду от Нерона. Уходят.

Сцена XII

Октавия одна.

Говорит о своем горестном отъезде и уходит.

Сцена XIII

*Поппея.
(Комната).*

Радуется своему коронованию.

Сцена XIV

Она же и Тиридат.

Тиридат объясняется Поппее в любви.

Сцена XV

Н е р о н и т е ж е.

Нерон, заметив это, угрожает Тиридату и зовет.

Сцена XVI

С о в е т н и к и т е ж е.

Нерон приказывает заковать Тиридата, как раба, в цепи, и разговором трех лиц действие кончается.

ДЕЙСТВИЕ III

Сцена I

(Большая комната с медной ванной).

Сенека вскрывает вены; его жалобы и смерть.

Сцена II

(Большая комната с троном).

Появляется Тиридат с закованными ногами, просит Нерона освободить его. Тот не принимает никаких оправданий и выгоняет его; отпускает всех, садится и засыпает.

Сцена III

Справедливость ему угрожает и удаляется; Нерон просыпается и сваливается с трона.

Сцена IV

Доктор передает ему письмо; он читает о мятежах в некоторых провинциях; приходит в ярость и клянется отомстить.

Сцена V

Появляется Тарталья с другим письмом о восстании и уходит. Разгневанный Нерон решает отправиться лично, чтобы истребить своих подданных.

Сцена VI

Поппея уговаривает Нерона бежать и сообщает ему, что Сергий Гальба и Октавия с огромнейшим войском стоят у ворот Рима, пытаясь захватить власть. Нерон в негодовании ударяет ее ногой и уходит. Поппея остается, говорит о происшедшем и, приняв яд, умирает у подножия трона.

Сцена VII

Пульчинелла и Ковьелло в отчаянии, так как город полон врагов, а Нерону и горя мало. Увидев мертвую Поппею, считают ее пьяной и начинают выделять всякие лацци; в конце концов убеждаются в ее смерти и уносят труп.

Сцена VIII

(Комната с троном).

Нерон в ярости, так как лишен возможности отомстить. В это время снаружи раздаются звуки труб, барабанов и крики: "Смерть Нерону!", что приводит его в еще большее бешенство.

Сцена IX

Ковьелло с кинжалом у пояса говорит ему, чтобы он спасся, так как дворец полон врагов, которые хотят схватить его и убить. Нерон, заметив кинжал, просит заколоть его. Ковьелло отказывается и, оставляя в его распоряжении яд и кинжал, уходит. Нерон вне себя; говорит, что хочет отравиться; в конце концов решается, отшвыривает яд и закалывает себя.

Сцена X

Гальба, Октавия, Тиридат, солдаты говорят о своем триумфе, благодарят солдат, видят мертвого Нерона и приказывают его похоронить, отпускают на волю Тиридата, возводят Октавию на престол, и представление кончается.

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

Из сборника графа Казамарчано

Действующие лица

Король Неаполитанский
Герцог Оттавио, его племянник
Ковиелло, его слуга
Донна Изабелла, придворная дама
Дон Пьетро Тенорио, капитан королевской гвардии
Дон Джованни Тенорио, его племянник
Полличинелла, его слуга
Король Кастильский
Командор Улоа
Донна Анна, его дочь
Слуги
Доктор
Тарталья } неаполитанцы, родственники
Розетта, дочь Тартальи
Паж
Музыканты
Статуя
Тисба, рыбачка
Поццоланец
Свита короля Неаполитанского
Свита короля Кастильского

Реквизит

Старая шпага для Полличинеллы; фонарь; два сачка для ловли рыбы; две корзины; плащ; свежая рыба; пучок редьки; метла; палки, чтобы бить; список для Полличинеллы; траурное платье для донны Анны; письмо; два кресла; труба; два подсвечника с зажженными свечами; лютня; барабан и другие музыкальные инструменты; приспособления для полета; люк; надпись для статуи; буфет и роскошные приборы для ужина; шкафчик со всеми необходимыми принадлежностями; предметы для еды и питья, все черное, траурное, скатерть тоже черная, хлеб черный; тусклый свет; тарелки со змеями; каменный конь с соответствующим убранством для статуи; седая борода и седой парик; панцырь, щит, шлем; два костюма для дьявола; земная одежда для души дона Джованни; порошок ладана и канифоль для производства пламени.

Декорации

Город Неаполь; покои короля Неаполитанского; роща и бурное море; комната герцога Оттавио; комната короля Кастильского; столица Кастилии; вилла; деревня; храм с конной статуей и надпись на ней; вилла с домиком; храм в траурном убранстве; ад.

Неаполь и Кастилья.

АКТ ПЕРВЫЙ

Неаполь, комната, ночь.

Донна Изабелла появляется, разговаривая с доном Джованни. Она спрашивает, кто он. Тот отказывается отвечать. Она кричит: "Сюда, придворные!" В это время появляется король с фонарем в руке. Донна Изабелла убегает. Дон Джованни отходит в сторону. Король хочет знать, кто он. Дон Джованни гасит фонарь. Король остается в темноте, зовет дона Пьетро и отдает ему приказание, узнать, кто дама и ее кавалер. Уходит. Дон Пьетро остается в темноте. Дон Джованни узнает по голосу своего дядю и открывается ему. Дон Пьетро спрашивает у него, кто была дама под вуалью; тот отвечает: донна Изабелла. Дон Пьетро советует ему спастись бегством через балкон, ибо дворец заперт и окружен стражей. Дон Джованни убегает, чтобы прыгнуть с балкона. Дон Пьетро остается и зовет Изабеллу; спрашивает у нее, знает ли она имя того, кто похитил ее честь; она отвечает, что нет; она пришла на свиданье к герцогу Оттавио; дон Пьетро говорит, что это, конечно, был герцог и никто другой не мог быть, раз у них было условлено о свидании; и если король ее спросит, пусть настаивает, что ночью в ее комнате был герцог и никто другой, а что он, Пьетро, позаботится, чтобы герцог женился на ней. Донна Изабелла уходит, а дон Пьетро отправляется к королю.

Город.

Полличинелла с фонарем и шпагой ожидает своего хозяина; он переминается с ноги на ногу, тушит свет и засыпает.

Дон Джованни в это время прыгает с балкона. Услышав шум, Полличинелла просыпается. В темноте между ними происходит сцена драки; потом они узнают друг друга и уходят, чтобы держать путь в Кастилию.

Комната; рассвет.

Появляется король и спрашивает у Пьетро, узнал ли он имя кавалера и дамы. Тот отвечает, что дама под вуалью была донна Изабелла, а кавалер, виновник происшедшего, герцог Оттавио. Король приказывает позвать даму. Дон Пьетро зовет донну Изабеллу; она подтверждает королю, что виновник герцог Оттавио. Король ее бранит и предписывает ей находиться под домашним арестом. Донна Изабелла уходит. Король приказывает дону Пьетро арестовать герцога Оттавио и уходит. Дон Пьетро отправляется за герцогом.

Комната герцога Оттавио.

Герцог Оттавио, одеваясь, жалуется Ковиелло, что этой ночью он не попал к донне Изабелле, как это было между ними условлено, так как задержался за карточной игрой. В это время снаружи раздается стук. Герцог посылает Ковиелло узнать, кто там. Ковиелло идет и возвращается обратно, говоря, что это капитан гвардии короля. Герцог идет ему навстречу.

Дон Пьетро сообщает герцогу приказ об его аресте за то, что ночью он похитил честь у донны Изабеллы. Смущенный, герцог открывает дону Пьетро свою невиновность. Дон Пьетро советует ему бежать в Кастилию и обещает сказать королю, что он его не нашел. Герцог его благодарит, решает ехать и уходит. Дон Пьетро идет к королю.

Город.

Доктор говорит Тарталье, своему родственнику, что дела в трибунале идут довольно плохо и что он собирается переехать в Кастилию, чтобы устроиться при суде там. Тарталья говорит, что он тоже поедет с ним и возьмет с собой дочку Розетту. Уходят, чтобы найти какое-нибудь судно.

Лес и море.

Появляется Тисба с корзиной и сачком для ловли рыбы. Хвалит свою спокойную жизнь в деревне, садится ловить рыбу. Появляется Розетта, приветствует Тисбу; она тоже с корзиной и сачком и тоже усаживается ловить рыбу. Тисба спрашивает ее, откуда она. Розетта отвечает, что она неаполитанка и едет с отцом и

дядей в Кастилию, а в этом местечке они останутся, пока найдут судно. Начинают ловить рыбу со всякими лацци; потом раздражается буря и слышны крики на море. Девушки говорят, что видят, как перевернулась лодка и два человека показались на поверхности воды. Они взывают о помощи.

Дон Джованни и Полличинелла вылезают из воды. Тисба хватается дона Джованни, а Розетта Полличинеллу; продельывают лацци. Дон Джованни делает вид, что влюбился в Тисбу и спрашивает у нее, кто она. Та отвечает, что она крестьянка. Дон Джованни клянется, что женится на ней. Оба уходят. Розетта остается и разыгрывает сцену с Полличинеллой; в конце концов она его оставляет и уходит.

Появляется Поццоланец: говорит с Полличинеллой о древности Поццоло и рассказывает, что у него семь братьев, и уходит. Полличинелла остается.

Тисба спрашивает о доне Джованни. Полличинелла отвечает, что он его брат, что они близнецы и в детстве того называли дон Джованни большой, а его дон Джованни маленький. Продельывают лацци "день и ночь" и лацци "сумасшедших".

Дон Джованни наблюдает за ними, потом выходит и хочет поколотить Полличинеллу. Тот пытается спрятаться за Тисбу. Продельывают лацци "сумасшедших". Тисба успокаивает дона Джованни, и он прощается с ней. Тисба хочет следовать за ним; он протестует, говоря, что с нее хватит и того, что она наслаждалась обществом такого достойного кавалера, как он, и велит Полличинелле показать ей список покоренных им женщин, а затем следовать за ним. Полличинелла швыряет ей в лицо список и спешит за своим господином. Тисба; ее жалобы, потом она кидается в море, тонет, и этим кончается акт.

АКТ ВТОРОЙ

Кастилия; комната.

Появляется король Кастильский и спрашивает герцога Оттавио, что за причина заставила его покинуть Неаполь и приехать в Кастилию. Тот отвечает, что на него возвели напраслину, будто он похитил честь у одной из придворных дам короля Партенопей, и утверждает, что в этом он невиновен. Король клянется

защищать его и предлагает ему место при дворе, обещая свое покровительство. В это время раздаются звуки труб. Король просит узнать, кто прибыл.

Ковиелло сообщает, что это командор Улоа. Король спешит приготовиться к встрече, приказывает принести кресла. Ковиелло ставит кресла.

Командор приветствует короля, сообщает, что он заключил мирный договор между Португалией и Кастилией. Король спрашивает, как ему понравился город Лиссабон. Командор восхваляет красоту его. После этого разговора король спрашивает, есть ли у командора дочери; тот отвечает, что у него одна дочь по имени донна Анна. Король говорит, что хочет выдать ее замуж по своему вкусу. Довольный командор спрашивает, кого он прочит в супруги донны Анны. Король отвечает, что герцога Оттавио, неаполитанского кавалера. Командор в восторге уходит сообщить эту новость дочери; король приказывает герцогу приготовиться к свадьбе, которая состоится вечером, и уходит. Герцог следует за ним; Ковиелло, радостный, остается, потом тоже уходит.

Столица Кастилии.

Доктор и Тарталья, оставив Розетту за городом, приехали искать место при дворе. Замечают Ковиелло; знакомятся с ним, церемонно ему кланяются. Ковиелло спрашивает, привезли ли они с собой Розетту. Те отвечают, что пока оставили ее в деревне, но хотят привезти в город. Ковиелло предлагает свои услуги; те приглашают его к себе в деревню; Ковиелло охотно дает свое согласие, они прощаются и уходят. Ковиелло направляется к своему хозяину.

Появляется дон Джованни с Полличинеллой; оба в веселом настроении, так как наконец попали в Кастилию; дон Джованни расхваливает красоту города, изысканные нравы кавалеров и прелести дам, обещает не упустить ни одной.

Герцог Оттавио и Ковиелло: говорят, что герцогу повезло с женитьбой; замечают дону Джованни, очень удивлены. Дон Джованни замечает герцога, они обмениваются любезностями. Герцог говорит, что он на службе его величества. Дон Джованни весело спрашивает, не обзавелся ли он дамой. Герцог рассказывает о своей предстоящей свадьбе с донной Анной Улоа; предлагает

дону Джованни свои услуги и удаляется с Ковиелло. Дон Джованни говорит своему слуге, что он хочет овладеть донной Анной, как донной Изабеллой в Неаполе.

Появляется паж с письмом; принимает дона Джованни за герцога и от имени своей госпожи передает ему письмо, уходит. Тот вскрывает письмо и узнает, что донна Анна будет ждать герцога, одетого в свой обычный плащ, в два часа ночи. Дон Джованни решает, что пойдет на свиданье он.

Появляется герцог Оттавио и Ковиелло с плащом на руке. Дон Джованни просит одолжить ему плащ и шляпу, чтобы немного пройтись; герцог соглашается, и дон Джованни передает ему письмо, говоря, что он нашел его у слуги, и делает вид, что собирается его наказать. Герцог просит его не придавать этому значения. Дон Джованни со слугой уходит. Герцог остается с Ковиелло, он читает письмо с приглашением на ночное свидание; оба уходят, чтобы найти музыкантов.

Деревня.

Доктор и Тарталья рассказывают Розетте, что при дворе у них оказался друг, и говорят ей о Ковиелло. Она очень довольна и хочет с ним познакомиться. Те сообщают ей, что ожидают к себе в гости Ковиелло, которого они пригласили. Розетта говорит, что собирается выйти замуж, проделывает лацци "простушки", и все уходят.

Ночь; город.

Дон Джованни в панцыре, щите и шлеме спрашивает у Полличинеллы, готовы ли музыканты. Тот отвечает, что да. Дон Джованни приказывает музыкантам играть. Музыканты играют.

В окне показывается донна Анна; делает знак, чтобы дон Джованни вошел в дом. Дон Джованни отпускает музыкантов и идет к донне Анне. Полличинелла следует за ним.

Герцог, музыканты, Ковиелло; заставляют музыкантов играть, но никто на музыку не отзывается; уходят и говорят, что им помешал вернувшийся командор.

Дон Джованни выходит из дому, сражаясь с командором: происходит обмен слов, и вслед за этим дон Джованни в бою убивает командора и убегает. Командор падает.

В это время Полличинелла выскакивает из дому, наталкивается на труп, перепрыгивает через него и убегает за своим хозяином.

Из дому выходит донна Анна с фонарем; видит мертвого отца, оплакивает его и зовет слуг, которые вносят труп в дом, и все уходят.

Комната; день.

Герцог Оттавио и Ковиелло: герцог говорит, что он хочет извиниться перед донной Анной за то, что заставил музыкантов ночью слишком поздно играть.

Появляется дон Джованни и Полличинелла: дон Джованни возвращает плащ и шляпу герцогу, благодарит его и говорит, что этой ночью он неплохо развлекался, и уходит. Полличинелла следует за ним. Оттавио и Ковиелло остаются.

Король Кастильский спрашивает у герцога, как ему нравится Кастилия. Герцог отвечает, что это прекрасная страна, достойная замечательного короля, территорией которого она является.

Входит донна Анна вся в черном, бросается к ногам короля и просит отомстить за смерть отца. Король клянется, что она будет отомщена, отправляет донну Анну в дом, утешает ее, обещая свое покровительство. Она говорит, что уйдет в монастырь.

Король приказывает соорудить храм со статуей командора, чтобы он служил убежищем для всякого преступника. Приказывает объявить, что тот, кто найдет преступника, получит десять тысяч скуди, и уходит. Герцог отдает распоряжение Ковиелло объявить этот приказ и уходит. Ковиелло отправляется объявить приказ.

Полличинелла, подслушавший весь разговор, хочет предупредить своего хозяина.

Дон Джованни бранит слугу за то, что он его оставил. Тот рассказывает ему о храме, награде и приказе. Дон Джованни, услышав все, уходит со слугой, направляясь в деревню.

Деревня.

Поццоланец беседует с Доктором и Тартальей о своем браке с Розеттой. После разговора они зовут Розетту, которая, услышав,

что она невеста, радуется, протягивает руку Поццоланцу; берут гитары, и все начинают играть и танцевать.

В это время появляются дон Джованни и Полличинелла: становятся в середину и начинают танцевать; следуют лацци распорядителя бала дона Джованни; он обнимает Розетту и уводит ее с собой. Все замечают исчезновение невесты, спрашивают о ней у Полличинеллы, набрасываются на него с криками и с палочными ударами; этим кончают второй акт.

АКТ ТРЕТИЙ

Храм с конной статуей.

Дон Джованни и Полличинелла хохочут над шуткой, которую они сыграли с крестьянами; дон Джованни говорит, что он, получал удовольствие, а Полличинелла колотушки. В это время дон Джованни поворачивается, видит храм со статуей убитого командора Улоа, любит ее, читает надпись и приглашает командора поужинать с ним. Статуя говорит: "Да". Полличинелла в ужасе. Дон Джованни посылает Полличинеллу во дворец узнать, что там делается, и велит ему скорей возвращаться к ужину. Полличинелла, а потом дон Джованни уходят.

Появляются Доктор, Тарталья и Поццоланец. Они спрашивают у Розетты, где она была с распорядителем бала. Она говорит, что тот затащил ее в грот и надругался над ней. Уходят искать правосудия.

Комната.

Входит герцог Оттавио, разговаривая с Ковиелло, который высказывает подозрение, что командора мог убить дон Джованни. Герцог возражает, говоря, что дон Джованни — кавалер знатного рода и на это неспособен.

Полличинелла видит герцога и со страхом его приветствует. Его спрашивают, где хозяин. Полличинелла отвечает, что он был в деревне и сейчас удаляется в храм. Он неосторожно выбалтывает все. Узнав о происшедшем, герцог в гневе посылает со слугой вызов его господину и уходит. Полличинелла тоже уходит, чтобы передать вызов. Остальные остаются.

Король спрашивает у герцога, знает ли он убийцу. Герцог рассказывает все, что узнал от слуги о доне Джованни и что он

укрылся в храме. Король приказывает его подкараулить, чтобы он не убежал, и захватить.

Доктор и Тарталья просят у короля правосудия за насилие над дочерью, совершенное доном Джованни. Король обещает, и все уходят.

Усадьба с домиком.

Дон Джованни беспокоится о слуге, так как он задерживается. В это время появляется Полличинелла и передает ему вызов от герцога Оттавио. Дон Джованни смеется. В это время он открывает буфет и приказывает принести ужин. Все необходимое для ужина приносят. После лацци с Полличинеллою дон Джованни принимается за еду.

В это время раздается стук в дверь. Дон Джованни посылает Полличинеллу узнать, кто там. Полличинелла говорит, что там статуя. Дон Джованни встает и идет навстречу гостю.

Статуя садится. Дон Джованни произносит заздравный тост за самую красивую даму, с которой он наслаждался в Кастилии. Полличинелла весело подсмеивается; в конце концов говорит, что самая красивая это донна Анна. Статуя поднимается, приглашает дона Джованни поужинать к себе и уходит. Дон Джованни уходит со слугой, чтобы приготовиться к ужину.

Город.

Доктор и Тарталья входят, уговаривая Поццоланца жениться на Розетте и обещают ему хорошее приданое. Он соглашается, и все уходят.

Храм в траурном убранстве.

Дон Джованни говорит Полличинелле, что наступил час идти в храм, куда пригласила его статуя. Полличинелла отказывается. Дон Джованни ему угрожает.

Статуя сидит за черным столом; вокруг все в трауре. Дон Джованни ужинает. Статуя просит его дать ей руку. Дон Джованни дает. Статуя требует, чтобы он раскаялся; дон Джованни отвечает, что не сделает этого. Статуя возносится. Дон Джованни проваливается. Полличинелла убегает.

Комната.

Входит герцог и говорит королю, что он отдал приказ своей гвардии захватить дону Джованни.

Вбегает Полличинелла и сообщает королю, что его господин отправился в преисподнюю. Король говорит, что само небо покарало безбожника, и все уходят.

Ад.

Душа дону Джованни: ее жалобы. Представление кончается.

РЕВНИВЫЕ ВОЗЛЮБЛЕННЫЕ

Комедия

Из сборника графа Казамарчано

Действующие лица

Джангурголо
Люцио, его сын
Ковиелло, его слуга
Паскариелло
Витториа, его дочь
Фиаметта, ее служанка
Анджела
Фламинио
Пульчинелла, слуга Фламинио
Брунетта, служанка Анджелы

Реквизит

Мешок. Одежда мага. Палки.

Город: Неаполь.

АКТ ПЕРВЫЙ

Сцена I

Джангурголо и Паскариелло.

Сговариваются о том, чтобы породниться. Паскариелло хочет выдать свою дочь Витторию за Люцио, сына Джангурголо. Паскариелло уходит. Джангурголо стучится. Выходит Ковиелло.

Сцена II

Ковиелло и Джангурголо.

Ковиелло узнает от Джангурголо о сговоре; следует лацци; Ковиелло заводит разговор о том, что Люцио — возлюбленный Анджелы; Джангурголо уходит; Ковиелло остается.

Сцена III

Люцио и Ковиелло.

Входит Люцио, который говорит о своей любви к Анджеле; видит Ковиелло, который после лацци сообщает ему, что отец

хочет женить его на Виттории; тот в отчаянии: он любит Анджелу. Просит ее позвать. Стучатся.

Сцена IV

Брунетта и те же.

Появляется Брунетта, ее лацци с Ковиелло, их сцена, после чего они зовут Анджелу.

Сцена V

Анджела и те же.

Ковиелло; его лацци с холодной и горячей водой, потом подходит Люцио, между ним и Анджелой происходит любовная сцена, они клянутся друг другу в верности; женщины уходят в дом, мужчины удаляются.

Сцена VI

Фламинио и Пульчинелла.

Один говорит о своей любви к Виттории, другой к Фиаметте, собираются их позвать.

Сцена VII

Паскариелло, Виттория, Фиаметта и те же.

Входит Паскариелло, раздраженно разговаривает с дочкой и настаивает, чтобы она выходила замуж за Люцио; Фламинио и Пульчинелла проделывают втихомолку свои лацци, потом выходят вперед, продолжая свой разговор; Паскариелло все больше проникается подозрениями, кричит на дочку и уходит за Джангурголо, чтобы заключить брачный договор; женщины остаются, и происходит любовная сцена одной с Фламинио, другой с Пульчинеллой; Виттория говорит, что отец хочет выдать ее за Люцио и думает, что Люцио этого добьется; Фламинио злится на Люцио и обещает расстроить свадьбу; женщины входят в дом, мужчины остаются. Входят Люцио и Ковиелло.

Сцена VIII

Люцио, Ковиелло, Фламинио и Пульчинелла.

Люцио приветствует Фламинио, который с сердитым видом прохаживается; оба проделывают всевозможные лацци; в конце концов они объясняются: один любит Анджелу, другой Витторию; говорят, что Люцио будет мужем Виттории только по имени, а фактически будет Фламинио: приходят к соглашению. Фламинио и Пульчинелла уходят; Люцио и Ковиелло остаются. Входят старики.

Сцена IX

Паскариелло, Джангурголо, Ковиелло и Люцио.

Видят Люцио, говорят ему, что брачный договор уже заключен, тот делает вид, что очень доволен; стучится.

Сцена X

Виттория, Фиаметта и те же.

Паскариелло приказывает Виттории дать руку Люцио: она отказывается; ее заставляют сделать это.

Сцена XI

Анджела, Брунетта и те же.

Подсматривают за происходящим; Анджела злится; все уходят. Анджела и Брунетта остаются; потом Анджела отсылает служанку в дом, а сама остается, предаваясь отчаянию.

Сцена XII

Ковиелло и Анджела.

В это время выходит Ковиелло и говорит Анджеле, что он хочет рассказать ей о том, что он придумал; Анджела, увидев его, не дает сказать ему ни слова, со всей силой бьет его палкой и уходит. Ошеломленный Ковиелло остается.

Сцена XIII

Фиаметта и Ковиелло.

Фиаметта разыгрывает любовную сцену с Ковиелло. В это время —

Сцена XIV

Пульчинелла и те же.

Пульчинелла на заднем плане выделывает свои лацци, потом выходит вперед и затевает ссору с Ковиелло из-за Фиаметты.

Сцена XV

Брунетта и те же.

Разыгрывается сцена ревности. Между мужчинами и женщинами возникает шумная ссора, и действие кончается.

АКТ ВТОРОЙ

Сцена I

Джангурголо, Люцио и Ковиелло.

Джангурголо говорит сыну, чтобы он шел к своей жене, так как он собирается пригласить ее родителей, и уходит. Ковиелло рассказывает Люцио, что Анджела его поколотила. Люцио стучится к Анджеле.

Сцена II

Джангурголо, Люцио и Ковиелло.

Анджела осыпает упреками Люцио: она слышала, как он говорил, что больше не любит ее, хлопает дверью перед его носом и уходит. Люцио в отчаянии. Входит Джангурголо.

Сцена III

Джангурголо, Ковиелло и Люцио.

Джангурголо сообщает, что он пригласил родителей Виттории; Люцио притворяется сумасшедшим.

Сцена IV

Анджела и те же.

Анджела из окна пререкается с Люцио; Джангурголо проделывает свои лацци; в конце концов Анджела удаляется; Джангурголо говорит Люцио, чтобы он шел к своей жене; Люцио несет всякий вздор и уходит; Ковиелло передразнивает Люцио и уходит; Джангурголо приближается.

Сцена V

Фламинио и Пульчинелла.

Хотят узнать о выдумке Ковиелло.

Сцена VI

Анджела, Брунетта и те же.

Анджела спрашивает у Фламинио, кто его самый близкий друг; тот отвечает, что Люцио; Анджела говорит, что Люцио обманщик, раз он собирается жениться на Виттории, его возлюбленной; Фламинио утешает ее, говоря, что Люцио ее любит и что все выдумал Ковиелло из-за любви к нему, и открывает ей все; Анджела в восторге обнимает его.

Сцена VII

Входят Виттория и Фиаметта.

Они исподтишка наблюдают за происходящим, Виттория злится; те уходят; остаются Фиаметта и Виттория, которая потом отсылает служанку. Оставшись одна, Виттория предается отчаянию.

Сцена VIII

Пульчинелла и Анджела.

Виттория, увидя Пульчинеллу, колотит его палкой и уходит. Он остается.

Сцена IX

Фламинио и Пульчинелла.

Пульчинелла рассказывает, что Виттория его побила, и уходит. Фламинио стучится.

Сцена X

Витториа и Фламинио.

Витториа, увидя Фламинио, дает ему пощечину и исчезает; тот огорчается и уходит.

Сцена XI

Люцио и Ковиелло.

Оба грустят из-за того, что Андже́ла разлюби́ла Люцио. Входит Андже́ла.

Сцена XII

Андже́ла и те же.

Увидев Люцио, она просит у него прощения за то, что считала его обманщиком. Люцио ее обнимает, они опять клянутся в верности. Андже́ла входит в дом. Люцио удаляется с Ковиелло.

Сцена XIII

Пульчинелла один.

Говорит о происшедшем. Входит Брунетта.

Сцена XIV

Брунетта и те же.

Брунетта разыгрывает любовную сцену с Пульчинеллой.

Сцена XV

Ковиелло и те же.

Показывается Ковиелло. Он проделывает свои лацци на заднем плане, потом выходит вперед и затевает ссору с Пульчинеллой из-за Брунетты.

Сцена XVI

Фиаметта и те же.

Фиаметта разыгрывает сцену ревности с Пульчинеллой; мужчины и женщины поднимают шум, и второе действие заканчивается.

АКТ ТРЕТИЙ

Сцена I

Фламинио и Пульчинелла.

Хотят откровенно объясниться с Витторией и помириться с ней. Стучатся.

Сцена II

Витториа и те же.

Признаются во всем, мирятся с Витторией; Фламинио и Витториа дают друг другу клятву верности. Витториа уходит; Фламинио тоже. Пульчинелла остается.

Сцена III

Ковиелло и Пульчинелла.

Ковиелло и Пульчинелла после лацци мирятся; потом Ковиелло предлагает Пульчинелле, если он хочет помочь своему хозяину, переодеться магом и под предлогом, что Люцио стал одержимым, требовать изгнания из него беса, а для этого под кровать его жены подсунуть полный мешок чертей; этим способом, может быть, удастся засадить Фламинио в мешок; Пульчинелла идет переодеться, Ковиелло остается.

Сцена IV

Джангурголо, Паскариелло и Ковиелло.

Ковиелло сообщает, что Люцио стал одержимым и что он нашел мага, чтобы его излечить; старики приказывают привести мага. Ковиелло зовет мага.

Сцена V

Пульчинелла и те же.

Появляется Пульчинелла в одежде мага, начинает выделывать свои лацци, потом говорит, что для того, чтобы вылечить Люцио, надо поместить мешок с чертями под кровать его жены; старики дают свое согласие и идут стучаться к Виттории.

Сцена VI

Витториа, Фиаметта и те же.

Старики приказывают Виттории, когда она увидит Ковиелло, взять у него мешок и поместить его под кровать, потому что там лежат всякие товары; Ковиелло потихоньку сообщает Виттории, что это его затея, чтобы помочь ей соединиться с Фламинио; Витториа отвечает старикам, что она согласна. Женщины входят в дом, старики удаляются; остается Пульчинелла и Ковиелло, который посылает Пульчинеллу за мешком. Пульчинелла уходит. Ковиелло остается.

Сцена VII

Фламинио и Ковиелло.

Ковиелло посвящает Фламинио в свою затею. Тот очень доволен.

Сцена VIII

Пульчинелла и те же.

Пульчинелла приносит мешок, в него сажают Фламинио и стучатся.

Сцена IX

Витториа, Фиаметта и те же.

Берут мешок и все уходят; остается один Ковиелло.

Сцена X

Люцио и Ковиелло.

Люцио узнает все о Фламинио, радуется. Ковиелло стучится к Анджеле.

Сцена XI

Анджела, Брунетта и те же.

Анджела обручается с Люцио, Брунетта с Ковиелло. Входит Пульчинелла.

Сцена XII

Пульчинелла и те же.

Пульчинелла предлагает Фиаметте стать его женой. Ковиелло говорит, что она уже принадлежит Пульчинелле, и все входят в дом Виттории.

Сцена XIII

Джангурголо и Паскариелло.

Хотят посмотреть, действительно ли маг вылечил Люцио. Стучатся в дом Виттории.

Сцена последняя

Все на сцене: делают всевозможные лацци, чтобы закончить как можно веселее представление, т.е. появляются на сцене один за другим, делая лацци, напевая ля, ля, ля, или же весело дурачатся, показываясь из окна; все это делается по желанию исполнителей, потом Ковиелло просит у публики прощения, браки совершаются, и представление заканчивается.

II. КРАТКИЙ ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ*

Литература по истории комедии дель арте чрезвычайно обширна, но еще мало систематизирована. В книге Дюшартра "La Comédie Italienne" она занимает очень убористым шрифтом больше десяти страниц большого формата, причем доведена только до 1925 г. Мы ограничимся самым необходимым:

1) Ранний период комедии дель арте

Важнейшие сведения о раннем периоде комедии дель арте сообщает книга *Tommaso Garzoni. La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Томмазо Гарзони. Универсальная площадь всех профессий, Венеция, 1585). Она особенно важна для знакомства с истоками комедии дель арте: народными играми, выступлениями буффионов, мимов, гистрионов и пр.

2) Сценарии

Наиболее значительная часть сценариев — Локателли, библиотеки Casanatense, графа Казамарчано и многие другие — не напечатаны целиком и находятся в хранилищах. Напечатаны следующие сборники: *Flaminio Scala. Il teatro delle faviole rappresentative ovvero la recreatione comica, boscareccia e tragica* (Фламинио Скала. Театр актерских сказок. Венеция, 1611); к этому сборнику тесно примыкает книга автора предисловия к сценариям Фламинио Скала: *Francesco Andreini. Le bravure del Capitan Spavento* (Франческо Андреини. Бахвальства капитана Ужаса. Венеция, 1624). Второй печатный сборник сценариев принадлежит *Adolfo Bartoli. Scenarii inediti della Commedia dell'arte* (Адольфо Бартоли. Неизданные сценарии комедии дель арте. 1880). Кроме указанных сборников следует назвать еще книги: *Agne Beijer et P. Duchartre. Recueil des plusieurs fragments des comédies italiennes qui ont été représentées en France* (Ань Бейже и П. Дюшартр. Сборник многих отрывков из итальянских комедий, представленных во Франции. 1928); *В. Н. Перетц. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты. Петроград, 1917; E. Gherardi. Le théâtre italien en le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises joués par les comédies italiens* (Э. Герарди. Итальянский театр в собрании всех комедий и французских сцен, иггранных итальянскими комедиями, 6 томов, 1694 и сл.; я пользовался пятым изданием 1721 г.).

* Приводится по цит. изд. С. 292-295.

3) Сочинения современников по разным вопросам теории и практики комедии дель арте

Pier Maria Cecchini. Frutti delle moderne Commedie e avvisi a chi le recita. (*Пьер Мариа Чеккини.* Плоды современных комедий и указания для тех, кто их играет. Падуя, 1625). *Niccolo Barbieri.* La supplica, discorso familiare di Niccolo Barbieri detto Beltrame, diretta a quelli che scrivendo e parlando trattano de'Comici transcurando i meriti dell'azioni virtuose (*Никколо Барбьеро.* Прощение, дружеское рассуждение Никколо Барбьеро, прозванного Бельтраме, направленное к тем, кто письменно и устно говорят о комиках, пренебрегая заслугами их доблестных действий. Венеция, 1634). *Andrea Perucci.* Dell'arte rappresentativa, premediata e all'improvviso (*Андреа Перуччи.* Об актерском искусстве. Неаполь, 1699). Несколько более поздняя работа, но тоже имеющая всю ценность свидетельства вполне осведомленного современника: *Luigi Riccoboni.* Histoire du théâtre italien (*Люджи Риккобони.* История итальянского театра, Париж, 1727); *A. Mortier.* Un dramaturge populaire de la Renaissance italienne: Ruzzante (*А. Мортье.* Народный драматург итальянского Возрождения: Рудзанте. 1925—1927), 2 тома, второй — перевод всего, что может быть признано сочинением Беолько; *Vittorio Rossi.* Le lettere di messer Andrea Calmo (*Витторио Россси.* Письма мессера Андреа Кальмо. Турин, 1888). Большие отрывки из источников, иногда трудно доступных, собраны в превосходной хрестоматии *Enzo Petraccone.* La commedia dell'arte. Storia, tecnica, scenarii (*Энцо Петракконе.* Комедия дель арте. История, техника, сценарии. Неаполь, 1927).

4) Полемика по вопросу о дальних предвестиях

Сторонники филиации между античными формами и комедиантами XVI в.: *De Amicis V.*, La commedia popolare latina e la Commedia dell'arte (*В. Де Амичис.* Народная латинская комедия и комедия дель арте. Неаполь, 1882); *L. Stoppato.* La Commedia popolare in Italia (*Л. Смоннато.* Народная комедия в Италии. Падуя, 1887); сюда же следует отнести работы несколько более осторожные в методе: *A. Dieterich.* Pulcinella; pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele (*Л. Димпих.* Пульчинелла, помпейская стенная живопись и римские сатирические игры. Лейпциг, 1897); *H. Reich.* Der Mimus (*Г. Рейх.* Мим. Берлин, 1903), подчеркивающая не столько римские, сколько византийские начала.

Из противников этой теории наиболее авторитетны: *M. Scherillo.* La commedia dell'arte in Italia. Studi e profili (*М. Скерилло.* Комедия дель арте в Италии, Турин, 1884); *G. Cortese.* Il dramma popolare in Roma nel periodo delle origini e suoi pretesi rapporti con la commedia dell'arte

(Г. Кортезе. Народная драма в Риме в период возникновения и ее мнимые связи с комедией дель арте. Турин, 1897).

5) Монографии, посвященные комедии дель арте

Maurice Sand. Masques et bouffons. (Морис Санд. Маски и буффоны. 2 тома, Париж, 1860), книга снабжена красочными рисунками масок, исполненными автором. P. Duchartre. La comédie italienne (П. Дюшартр. Итальянская комедия, 2-е изд., Париж, 1925); Winifred Smith. The commedia dell'arte (В. Смит. Комедия дель арте. Нью-Йорк, 1912); C. Mic. La commedia dell'arte (К. Мик. Комедия дель арте. Париж, 1927); M. Apollonio. Storia della commedia dell'arte (М. Аполлоньо. История комедии дель арте. Рим, 1930); A. Nicoll. Masks, Mimes and Miracles (Э. Николл. Маски, мимы и миракли. Лондон, 1931); K. M. Lea. Italian popular Comedy, a Study in the Commedia dell'arte (К. М. Ли. Итальянская народная комедия, этюд о комедии дель арте. 2 тома. 1934); E. del Cerro. Nel regno delle maschere (Э. дель Черро. В царстве масок. Неаполь, 1914); O. Marchini Capasso. Goldoni e la Commedia dell'arte (О. Маркини Капассо. Гольдони и комедия дель арте. 2-е изд. Неаполь, 1912).

6) Комедия дель арте в общей истории театра

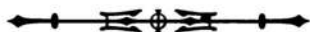
W. Creizenach. Geschichte des neueren Dramas (В. Крейзенах. История новой драмы, т. II, Галле, 1901). Prolss. Geschichte des neueren Dramas (Прельсс. История новой драмы. Т. I. 1881). Более новый материал: I. Sanesi. La commedia (И. Санези. Комедия. Милан. В этой книге материал о комедии дель арте разделен между первым томом, напечатанным в 1911 г., и вторым, вышедшим в 1935 г.). M. Apollonio. Storia del teatro italiano (М. Аполлоньо. История итальянского театра. Т. II. Флоренция. 1940, в "Storia del teatro italiano" a cura di Silvio Amico (в "Истории итальянского театра" под редакцией Сильвио Амико). Особо стоит огромная театральная энциклопедия L. Rasi. I comici italiani (Л. Ризи. Итальянские комики. 2 тома. Флоренция. 1897—1905), представляющая богатейший фактологический и иллюстративный материал.

7) Русская литература по комедии дель арте

Кроме книги К. Миклашевского *La Commedia dell'arte. Театр итальянских комедиантов в XVI, XVII и XVIII веках, 1914—1917*, так и оставшейся на русском языке обрывком и завершенной в 1927 г. на французском языке (см. выше С. Мик), — все, что было напечатано, представляет собою статьи или части учебной литературы. Упомянем пере-

вод частей большой работы Вернон Ли о театре и музыке в Италии: "Италия", т. II: "Театр и музыка", 1915.

Статьи: *С. С. Мокульский*. Комедия масок, как историческая проблема. — "Театр и драматургия", 1933, № 5; *А. К. Дживелегов*. Карло Гольдони и его комедии, вступительный очерк к первому тому комедий Гольдони, изд. "Academia", 1934, и соответствующие разделы в "Истории западного театра" *С. С. Мокульского*, т. I, 1936, и *А. К. Дживелегова* и *Г. Н. Бояджиева*, 1940, а также в "Хрестоматии по истории западного театра" *С. С. Мокульского*, т. I, 1937 (второе, исправленное и дополненное издание, т. I, 1953).



ЛИТЕРАТУРА



ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ*

(1265—1321)

"КОМЕДИЯ"

1

К концу XII века итальянская литература вышла на вольную дорогу, сливая воедино отмирающие, феодальные отголоски с крепнущими буржуазными мотивами, объединяя уцелевшие воспоминания от римских времен, принесенные из-за Альп рыцарские провансальские мотивы и новые религиозные настроения. Данте стоит у ее начала.

Подобно тому, как буйные мелкие ручейки и бурливые реки, вливающиеся в озеро, вытекают из него широким, спокойным, многоводным потоком, оплодотворяющим землю на далекое пространство, так творчество Данте вобрало в себя все, что было сделано до него, и вернуло стране в виде законченных образцов, надолго оплодотворивших итальянскую литературу. И прежде всего оно дало итальянской литературе ее главное оружие: язык, в прозе и стихах, доведенный до высокого совершенства одним исполинским усилием, язык — мы уже знаем — единственный из европейских, за 600 лет не ставший архаичным.

"Комедия" — главный плод гения Данте. Конечно, — об этом говорили неоднократно, — если бы не было "Комедии", Данте все-таки был бы гениальным поэтом: "Новой жизни", "Пира" и канцон хватит, чтобы отметить новую эпоху в итальянской поэзии. Но без "Комедии" Данте был бы просто гениальным поэтом. Он не был бы Данте, то есть мировым рубежом в литературе. "Комедия" подводит итог всему, что было пережито и пере-

* *Дживелегов А. К. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. М., 1946.*

думано феодальной культурой: в ней "впервые заговорили десять немых столетий". Богослов и философ, — Данте весь в прошлом. Но Данте-художник — дитя новой, буржуазной культуры, которая обострила в нем чувство действительности, дала зоркость и наблюдательность его глазу, вложила ему в душу беспокойный, чреватый поэтическими образами интерес к природе, понимание и признание всех душевных движений человека.

Мы видели, как развивалось и чем вызывалось это противоречие всей его жизни, раскалывавшее надвое его душу, вносящее такое мучительное смятение в его ум, наложившее на весь его облик вечную печать скорби. Сына свободной коммуны, дитя нового буржуазного гнезда "на полпути земного бытия" изгнание выхватило из родной среды, стало бросать от замка к замку, от двора ко двору, связало с императором, то есть поставило в центре феодальных стремлений, окунуло в купель рыцарской реакции. Но оно не могло вытравить из него то, что он впитал в себя, живя в кругу второй флорентийской стены.

"Комедия" не примиряет этого противоречия. Она раскрывает во всей его мировой значительности, во всей его пророческой символичности. Одиноким гигантом, подобно Горе очищения в безбрежном океане, стоит Данте на грани двух эпох, давая синтез одной, освещая пути для другой. Это сделала его "Комедия", детище его изгнания. В ней отразилось все, что в жизни было поэту дорого: любовь к Беатриче, научные и философские занятия, мука и думы, восторги и печали изгнанника. Данте прокалил пережитое на огне страсти, из личного превратил в общественное, из итальянского в мировое, из временного в вечное.

2

Замысел "Комедии" относится к периоду работы над стихами и прозой "Новой жизни". Мысль о грандиозном славословии Беатриче сквозит и в центральной канцоне и в заключительных строках "Новой жизни", а последний сонет книги даже как бы намечает поэтическую форму будущего панегирика. Но без усиленных занятий, в которые Данте втянулся после смерти Беатриче, поэма, раскрывшая в образах всю систему средневекового миросозерцания, не могла бы быть написана, как не могла она быть написана, если б жизненный опыт Данте не обогатился в

острой политической борьбе, связанной с периодом эмиграции и интервенции. Поэтому кажутся такими наивными легенды, по которым — например, по письму фра Иларио — выходит, что в 1308 году были готовы не только "Ад", но и обе другие кантики.

Что мы можем считать более или менее установленным в хронологии поэмы? Эти вопросы являются едва ли не наиболее спорными во всей дантологии. Можно считать установленным, что "Рай" писался в последние годы жизни поэта, когда он жил в Вероне и в Равенне. Гораздо труднее установить, когда писались "Ад" и "Чистилище".

Комментаторы немало потрудились, чтобы установить твердые даты написания этих частей "Комедии". Они все еще спорны, и нет нужды рассматривать детали полемики по этому вопросу. Хочется остановиться лишь на наиболее общих соображениях, подсказываемых содержанием как "Ада", так и "Чистилища".

Когда писался "Ад", Данте еще был целиком под впечатлением событий, связанных с изгнанием. Даже Беатриче, мимолетно названная в начале поэмы и затем упомянутая еще два-три раза в связи с разными эпизодами странствования по подземному миру, как бы отошла на задний план. В ту пору Данте занимала политика, расцениваемая под углом зрения итальянской коммуны. Борьба гвельфов и гибеллинов представлена не как монументальная картина, охватывающая и городские, и общетальянские, и имперские горизонты. Ее олицетворял в ту пору Фарината, глава городской партии, герой войн между коммунами. И те, кого Данте встречал или искал, проходя по адским воронкам, были все люди того же калибра: Филиппо Ардженти, Чакко, Тегьяно Альдобранди, Якопо Рустикуччи, Моска Ламберти. Все это флорентийцы, и флорентийцы интересуют Данте преимущественно. Если же его интерес перебрасывается за пределы родного города, он все же остается в рамках дел коммуны. Монументальная фреска — картина гибели графа Уголино — пизанская городская история. Борьба "черных" и "белых" как бы предсказывается ему в связи с личной судьбой. Проблема империи находит некоторое отражение в "Аде", но трактуется Данте примерно в тех же общих формулировках, как и в "Пире". Величайший представитель идеи гибеллинизма, Фридрих II Гогенштауфен, гигант в сравнении с Генрихом VII, едва упомянут и не вызывает у Данте ника-

ких политических волнений. Он целиком заслонен грандиозной, скульптурной фигурой Фаринаты, соседа по огненным могилам Диса, города еретиков. Правда, Люцифер грызет в своих пастях Брута и Кассия, предателей и убийц первого императора, но этот образ — плод отвлеченно-политических дум. Империя для Данте еще не стала источником ни глубоких переживаний, ни широких политических обобщений. Флоренция заслонила империю, как Фарината заслонил Фридриха. "Ад" провожал прошлое поэта, его флорентийское счастье, его флорентийскую борьбу, его флорентийскую катастрофу. Поэтому как-то особенно настойчиво хочется искать дату написания "Ада" в период, когда Данте вложил в ножны меч, поднятый против родного города, порвал и с эмигрантами и углубился в обдумывание пережитого в последние два года флорентийской жизни и в первое пятилетие изгнания. "Ад" должен был быть задуман примерно в 1307 году и занять два или три года работы.

Между "Адом" и "Чистилищем" легла большая полоса научных занятий, по-другому раскрывших для Данте мир науки и философии. Болонья, Париж. А что было еще более существенно, — при работе над "Чистилищем" появилась оттеснившая все тема императора Генриха VII. Идеино-проблемное содержание "Чистилища", таким образом, отражает и результаты научных занятий и гулкие резонансы на появление в Италии императора. Однако невозможно было также без конца оттягивать и вплетение в сюжетную схему поэмы Беатриче. Ведь поэма была задумана как прославление ее памяти. Об этом говорилось в конце "Новой жизни". Это было подтверждено в "Аде". Свят был обет и требовал выполнения. Именно в "Чистилище" Беатриче должна была появиться, принося с собою весь груз сложной богословской символики, чтобы заступить место Вергилия, язычника, которому заказаны пути в земной рай. Чтобы явить читателю выход Беатриче со всей торжественностью, XXX песнь "Чистилища" оказалась до краев заполненной магией и символикой чисел. Мало того, перед тем как вывести на сцену Беатриче, поэт как бы пожелал проверить свой поэтический инструмент, натянуть должным образом струны своей лиры и дать себе самому отчет, какими ладами должна звучать поэзия, воспевающая "благороднейшую". Эти три темы: поэтическая, научно-философская и связанная с

Беатриче богословско-символическая, определяют, опять-таки примерно, годы возникновения второй кантики. Она должна была быть начата не позднее 1313 и не раньше 1311 года и закончена раньше 1317 года.

Опубликованы были первые две кантики тогда, когда "Рай" еще не был окончен. Он был доведен до конца незадолго до смерти поэта, но опубликован в момент его смерти еще не был. Появление списков всех трех частей поэмы в составе 100 песен относится к годам, ближайшим после смерти поэта.

3

Сюжетная схема "Комедии" — загробное странствование, излюбленный мотив средневековой литературы, десятки раз использованный до Данте. Этот плод эсхатологических увлечений средневековья, экзальтированного любопытства людей наивной веры, имеет с "Комедией" мало общего. "Загробные" странствия "видения" писались в тиши монастырских келий, в аскетическом экстазе, в страстном отрицании мира и благочестивом приятии и предчувствии потустороннего бытия — единственно нужного и важного для христианина. "Странствия" были настоящей духовной литературой — и "Чистилище св. Патрика" и "Видения" Альберика, Тундала и их последователей, — и не они послужили для Данте образцом, хотя между ними и "Комедией" были установлены некоторые совпадения. Разумеется, не могли послужить для Данте образцом и произведения мусульманской эсхатологической литературы. Испанский ученый Асин Паласиос указал на них как на возможный источник "Комедии". У арабского поэта-мистика XII века Абенараби есть сочинение, которое своими картинами ада и рая как бы дает образцы для "Комедии". Но Данте арабского языка не знал, а на языки, ему знакомые, Абенараби переведен не был. Гипотеза просто не выдерживает критики.

Гораздо важнее было для Данте, что загробные странствования были очень популярным художественным мотивом у классиков: у Лукана, Стация, Овидия и прежде всего у Вергилия, который изобразил такими яркими красками сошествие Энея в подземное царство. Для Данте, жаждавшего излить в творчестве все, накопившееся в душе, бросить миру свои моральные приговоры, раздать всем политические оценки, казавшиеся ему безошибоч-

ными, было важно также запечатлеть в поэзии весь комплекс философской мысли, разработанной предшествовавшей эпохой. Содержание "Пира" должно было получить в "Комедии" поэтическое истолкование. Сложную действительность, новые формы жизни, новых людей и новые идеи, рожденные в грандиозном столкновении двух универсальных сил современности, нужно было раскрыть языком огненных образов. Замысел "Комедии" вырастал и углублялся по мере того, как писалась поэма и раздвигались ее сюжетные рамки. В начале она была названа "Комедией", а в конце, в одной из последних песен "Рая", сам Данте назвал ее "священной поэмой, к которой приложили руку небо и земля". "Небо и земля" распределили между собою весь материал. Небу принадлежит все старое, средневековое, схоластическое, богословское. Земле — все человеческое, все, что смотрит вперед. Недаром Данте "последний поэт средних веков и первый поэт нового времени".

Как сам Данте представлял себе, уже подходя к завершению поэмы, ее смысл и значение? Он с большой обстоятельностью говорит об этом в упоминавшемся латинском письме (Epist., XIII) к Кангранде делла Скала, сопровождавшем посвящение "Рая". Подлинность этого письма, долгое время вызывавшая сомнение, теперь большинством исследователей не оспаривается. Данте говорит там, повторяя отчасти свои рассуждения, помещенные в начале второго трактата "Пира": Смысл поэмы многообразный (*polusemos, hoc est plurium sensuum*): он не только буквальный, но, сверх того, еще аллегорический, моральный и аналогический, то есть, как вытекает из формулировок "Пира", идущий выше смысла (*anagogico, eio è sovrassenso*). Дальше устанавливается, что, творя о каком-либо литературном произведении, нужно иметь в виду шесть линий анализа: предмет, автора (*agens*), форму, цель, заглавие и род философии. Сюжет поэмы, буквально понимаемый — состояние душ после смерти; понимаемый аллегорически — это человек, который, согласно своим деяниям, *prout merendo et demerendo*, в силу присущей ему свободы воли подчинен правосудию, награждающему или карающему. Форма поэмы определяется двояко. Если говорить о построении, то поэма состоит из трех кантик, или частей, каждая кантика делится на песни, а каждая песнь на терцины (*rythmos*). Если же говорить

по существу, то форма — поэтическая. Она раскрывается полностью в целом фейерверке дальнейших схоластических определений *fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et exemplorum positivus*. Заглавие поэмы гласит: "Начинается Комедия Данте Алигьери, флорентийца по рождению, но не по нравам". Вообще, продолжает Данте, "Комедия" представляет собою род поэтического произведения, который отличается от трагедии, отличие состоит в том, что трагедия в своем начале вызывает удивление и проникнута спокойствием, а в конце — печальна и ужасна; комедия же начинается мрачно, а конец имеет счастливый. Способы изложения в обеих формах тоже различны, у трагедии он возвышенный и торжественный, у комедий низменный и простой, в трагедии он допускает снижение, а в комедии требует подъема. Поэтому поэма названа "Комедией"; по содержанию начало ее, ад — страшное, а конец, рай — счастливый и радостный. Стиль ее низменный и простой, ибо это тот *volgarè*, на котором "разговаривают и женщины". Имя автора находится в заглавии. Цель поэмы — вырвать людей, живых в настоящее время, из состояния злополучия (*miseria*) и привести к состоянию счастья. Тот вид философии, который в поэме является руководящим, — этика, ибо поэма написана в целом и в частях не для созерцательных целей, а для действия (*non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars*).

"И если, — прибавляет для подкрепления этой мысли Данте, — в каком-либо месте или отрывке изложение имеет характер созерцательный, то цель его все-таки не созерцательная, а действенная".

На этом в основном объяснения к поэме и кончаются. Они интересны главным образом потому, что принадлежат самому поэту. Однако современного читателя эти схоластические объяснения мало удовлетворяют. Они неполны даже с точки зрения тогдашней поэтики. Известно, например, что в схоластической терминологии, отразившейся и в Дантовом трактате о языке, трагедией называли произведения высокого стиля вообще: Данте так называл "Энеиду". Произведения низшего стиля называли элегией, а среднего — комедией. Кроме того, Данте никак не раскрывает в этом письме того, что для его современников было столь

существенно: механику символов, наполнявших поэму. "Комедия" представляет собою грандиозную аллгорию. Над ее чудесной, почти невероятной по точному расчету конструкцией сияет магия чисел, берущая начало у пифагорейцев, переосмысленная схоластиками и мистиками. Числам 3 и 10 придается особый смысл, и поэма представляет собою бесконечно разнообразные варианты на числовую символику. Поэма разделена на три части, в каждой из них по 33 песни, всего 99, вместе со вступительной 100: все цифры — кратные 3 и 10. Строфа — терцина, то есть трехстрочный куплет, в нем первая строка рифмуется с третьей, а вторая — с первой и третьей строкой следующего куплета и т.д. Каждая кантика кончается одним и тем же словом *stelle* — "светила". Это все более или менее известные особенности "Комедии". Но есть и такие, которые известны меньше.

С точки зрения изначального смысла "Комедии", задуманной как поэтический памятник Беатриче, центральным пунктом поэмы должна была быть та песнь, где Данте впервые встречается с "благороднейшей". Эта XXX песнь "Чистилища". Цифра 30 одновременно кратна 3 и 10. Если считать подряд от начала, эта песнь будет по порядку 64-й; $6 + 4 = 10$. До нее 63 песни, $6 + 3 = 9$. После нее 36 песен; $3 + 6 = 9$. В песне 145 стихов; $1 + 4 + 5 = 10$. В ней два центральных пункта. Первый, когда Беатриче, обращаясь к поэту, называет его "Данте", единственное место во всей поэме, где поэт поставил свое имя. Это стих 55-й, $5 + 5 = 10$. До него 54 стиха, $5 + 4 = 9$. После него 90 стихов; сумма цифр равняется 9. Второе, столь же важное для Данте место, — то, где Беатриче впервые называет себя: "Взгляни же на меня. Это я, это я — Беатриче". Это 73-й стих, $7 + 3 = 10$. И, кроме того, это средний стих всей песни. До него и после него по 72 стиха; $7 + 2 = 9$. Трудно установить, какой тайный смысл придавал поэт этой игре цифр, потребовавшей столько труда для того, чтобы стать на уровень требований числовой магии. Сокровенные глубины этой символики пытались раскрыть многие комментаторы, вплоть до наших дней. Нет нужды приводить здесь различные гипотезы, выдвигавшиеся в течение шести с лишним столетий. Стоит сказать лишь об основной сюжетной аллгории поэмы.

"На полпути земного бытия", в страстную пятницу "юбилейного" 1300 года, — такова вымышленная дата начала странство-

вания, позволившая Данте быть пророком где больше, где меньше, чем на десять лет, — поэт заблудился в дремучем лесу. Там на него нападают три зверя: пантера, лев и волчица. От них спасает его Вергилий, которого послала Беатриче, спустившаяся для этого из рая в лимб. Узнав, по чьей просьбе пришел к нему великий римский собрат, столь им почитаемый, Данте бестрепетно следует за ним. Тот ведет его через подземные воронки ада на противоположную поверхность земного шара, где возвышается гора чистилища, и на пороге земного рая передает его самой Беатриче. С ней вместе поэт возносится по небесным сферам все выше и выше и, наконец, удостоивается лицезрения божества. Дремучий лес — это жизненные осложнения человека. Звери — его страсти: пантера — чувственность, лев — властолюбие или гордыня, волчица — жадность. Вергилий, спасающий от зверей, — разум. Беатриче — божественная наука. Смысл поэмы — нравственная жизнь человека, разум спасает его от страстей, а знание богословия дает вечное блаженство. На пути к нравственному перерождению человек проходит через сознание своей греховности (ад), очищение (чистилище) и вознесение к блаженству. Таково одно из простейших толкований; есть много других. Величие поэмы, однако, отнюдь не в ее символике и не в ее аллегории и, если ограничиваться одним раскрытием Дантовых символов, невозможно понять, в чем заключается значение "Комедии" в истории человечества. Символика и аллегория Дантовой поэмы умерли. Для нас важна не магия чисел, не магия символов, а магия искусства. Она волнует и пленяет нас, и во всеоружии ее сам поэт, как своенравный чародей, властно захватывает и чувство наше, и воображение, и мысль. Это именно то, что подлежит раскрытию.

4

В поэме фантазия Данте отталкивалась от христианской эсхатологии. Но она ее бесконечно обогащала.

Учение об аде и рае появляется в христианской догматике с самого начала. Христианский ад и христианский рай примыкают к языческой преисподней и к языческим Елисейским полям. Сохранение этих загробных обиталищ было вполне логично, так как без идеи посмертного воздаяния за грехи и за праведную жизнь

на земле невозможно было обоснование христианской морали. Учение о чистилище появилось позднее и было плодом богословских умствований VI века, стремившихся смягчить мрачный пессимизм изначальной христианской догматики. Представление о чистилище основано на вере, что своевременное покаяние может повести к прощению любого греха. Относительно местоположения чистилища твердых данных не существовало, в то время как считалось точно установленным, что ад находится где-то в подземных безднах, а рай обязательно в небесах. Поэтому пейзажи ада ирая Данте рисовал по канве, существовавшей издавна, а пейзажи чистилища — создание его собственного воображения. Без величественной горы чистилища, высочайшей горной вершины на земном шаре, картина загробного мира была бы неполна и населяющим загробный мир душам было бы тесно.

А поэту нужно было много места, чтобы разместить несметную толпу теней. Тени для него неизмеримо важнее остального. Ибо до смерти они были людьми, а люди интересовали поэта превыше всего.

Данте не мог отойти от общей концепции вселенной, опирающейся на систему Птолемея, богословски осмысленную схоластиками. Для него земля представляет собою шар и находится в центре вселенной. Вокруг нее концентрически вращаются планеты и солнце. Земля и планеты охвачены неподвижным бесконечным Эмпиреем. Населено только северное полушарие земли. В центре его Иерусалим, а крайние его точки — устья Ганга на востоке и Кадикс в Испании. Италия помещается на половине пути между Кадиксом и Иерусалимом. Когда Люцифер взбунтовался против бога, он был низвергнут на землю, упал головой вперед на поверхность одного полушария, ушел в землю и застрял навеки в ее центре, живой, но ставший демоном. Вокруг него образовался ад в виде огромной воронки, расширяющейся кверху и выходящей широкой частью почти к поверхности северного полушария. Южное полушарие покрылось водою, а в центре его от падения Люцифера взметнулась земля, образовавшая высокую уступчатую гору в форме усеченного конуса. Это и есть гора чистилища. Она окружена узеньким взморьем у подножия, а ее плоская вершина, покрытая лесом, — земной рай, где совершилось грехопадение Адама и Евы. Настоящий рай размещается на девяти небе-

сах, образуемых кругами вращения семи планет (Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн), Неподвижных звезд и Перводвигателя. Десятое небо — Эмпирей.

Эта картина вселенной дается поэтом как каноническая, но он свободно расцвечивает ее красками своей неисчерпаемой палитры. Каков же его путь по загробному миру?

Об руку с Вергилием поэт вступил во тьму глубокой бездны, над вратами которой начертаны слова: "Оставь надежду, всяк сюда входящий". Обоих поэтов встречают несметные толпы людей, проживших жизнь "без хулы и без хвалы", отринутых даже адом. Они должны вечно вертеться у его преддверия, даже не удостоившись мук. "Взгляни и пройди", — *guarda e passa* — презрительно бросает Вергилий, увлекая Данте дальше. В ладье Харона переправляются поэты через первую адскую реку Ахерон и попадают в Лимб, где без муки, в полублаженстве живут души языческих праведников и где Данте принят шестым в содружество великих поэтов древности — Гомера, Вергилия, Горация, Овидия и Лукана. Это — первый круг ада. В преддверии второго — древний Минос судит грешников, а в самом круге в густом мраке воет неистовый ураган и в вихре носятся души осужденных за грех сладострастия. Это — V песнь "Ада" с бессмертным эпизодом Франчески и Паоло. В третьем круге, где не переставая лает трехголовый Цербер, мучаются под непрерывным снегом и градом обжоры, и Данте слышит первое, касающееся его судеб, зловещее пророчество: флорентиец Чакко предсказывает поэту распрю "белых" и "черных" и ее исход. В четвертом круге, как древний Сизиф, влекут тяжести скупцы и расточители: среди них много пап и кардиналов. Тут же (VII песнь) чудесный образ Фортуны. Дальше путь преграждается адской рекой Стиксом, через которую поэтов в своей ладье перевозит мифический вольнодумец Флегий, по преданию сжегший храм Аполлона. Пока они плывут, на лодку пытается напасть неукротимый Филиппо Ардженти, флорентиец из знатного рода Адимари. Поэты вошли в пятый круг, где мучаются гневные. За Стиксом возвышаются раскаленные башни адского города Диса, где казнятся еретики. Ворота охраняются демонами, которые не хотели пропускать поэтов, пока не явился посланный небом ангел и не отворил ворота своим жезлом. Это шестой круг — X песнь, центром которой яв-

ляются поразительный по мощи и пластичности эпизод с Фаринатою дельи Уберти, в который втиснут другой с Кавальканте деи Кавальканти. Седьмой круг, где изучаются насильники, распадается на три отделения: схоластическая систематика и моральный замысел поэта начинают требовать все большей детальности. В первом из этих отделений течет третья река преисподней Флегетон, несущая вместо воды потоки кипящей крови; в ней барахтаются насильники против людей и тираны; когда они хотят выбраться на берег, их поражают стрелами скачущие по берегу кентавры. Здесь Александр Македонский, Пирр Эпирский, Аттила, Эццелино да Ромадо и другие. Второе отделение наполнено согрешившими насилем против себя: это самоубийцы; они превращены в деревья, терзаемые гарпиями. Данте сломал сук одного дерева, и оказалось, что ранил Пьеро дельла Вилья, поэт Фридрихова сицилийского кружка. Третье отделение — обиталище насильников против бога и природы; их тоже три вида: богохульники, ростовщики и содомиты; они должны, не останавливаясь, бегать под непрерывным огненным дождем. Среди богохульников (XIV песнь) Капаней, один из греческих героев, а среди содомитов много видных флорентийцев, которых с самого начала жаждал видеть Данте: Гвидо Гверра, Теггьяйо Альдобранди, Якопо Рустикуччи и старый друг и учитель поэта, — Брунетто Латини.

При дальнейшем спуске Данте и Вергилий приходят к водопаду, низвергающемуся в восьмой круг; туда переносит их на себе чудовище Герион, олицетворение обмана.

Восьмой круг делится на десять рвов, или "злых ям", в каждой из которых казнят прегрешивших обманом. Для Данте моральный рубеж проходит как раз перед восьмым кругом. Грешников, которые были обречены страдать в первых семи кругах, он чаще осуждал лишь в силу велений богословской догматики; по-человечески он нередко готов был их прощать. Для грешников восьмого круга приговор его совести почти всегда совпадал с приговором схоластического богословия. Для грешников девятого круга, то есть изменников и предателей, его собственный приговор всегда беспощаден.

В первой яме обольстители: их бьют длинными бичами рогатые черти, нанося им страшные раны. Во второй яме лстецы,

они плещутся в зловонных испражнениях. В третьей головой в землю воткнуты виновные в симонии; ноги их, торчащие наружу, обжигаются пламенем. Каждый вновь проходящий проталкивает своего предшественника глубже в землю. Здесь мучаются папа Николай III Орсини, ожидающий Бонифация VIII. В четвертой яме колдуны, прорицатели и волшебники; у них головы вывернуты назад, и они плачут, орошая слезами собственные спины. В пятой яме в кипящей смоле варятся лихоимцы и преступники по службе, при первой попытке выбраться из смолы черти подхватывают их на вилы. Черти ведут себя столь буйно, что Вергилию едва удастся уберечь Данте от их покушений. В шестой яме лицемеры; на них надеты свинцовые мантии, давящие своей тяжестью, но зато позолоченные сверху. В седьмой — воры, отданные в добычу змеям. В этом месте (XXIV песнь) Ванни Фуччи бросает Данте второе пророчество, предсказывающее торжество "черных". В восьмой яме — злые советники, каждый из них заключен в огромный гудящий огненный столб. Здесь эпизоды с Одиссеем (XXVI песнь) и с Черным херувимом Гвидо да Монтефельтро (XXVII песнь). В девятой яме распространители религиозных лжеучений и виновники политических интриг. Их беспрестанно поражает мечом демон. Среди мучающихся — Магомет с рассеченной грудью, трубадур Бертран де Борн, который держит в высоко поднятой руке собственную голову и Моска деи Ламберти, один из виновников распри между гвельфами и гибеллинами во Флоренции. В десятой яме подделыватели, в собственном зловонии.

Между восьмым и девятым кругом находятся в каменных колодках гиганты, восставшие против Юпитера. Один из них, Антей, спускает поэтов в десятый, последний круг ада, где казнятся изменники. Он в самом центре земли и представляет собою покрытое льдом озеро, куда вливается четвертая, текущая в аду река Коцит. В этом круге тоже четыре отделения. В первом (Каина) — убийцы близких родственников, во втором (Аntenора) — изменники родине, в третьем (Птолемея) — изменники друзьям, в четвертом (Джудекка) — восставшие против бога. Здесь (XXXIII песнь) страшная повесть графа Уголино о башне голода и изображение Люцифера, который в тройной пасти грызет трех самых больших предателей: Брута и Кассия, изменивших Цезарю, и Иуду, предавшего Христа (песнь XXXIV).

Цепляясь за обледенелую шерсть Люцифера, поэты попадают в колодезь, пробитый им, при падении с неба и, с трудом карабкаясь, выходят на поверхность южного полушария, к подножию горы чистилища, окруженной океаном. Их встречает Катон Утический, заставляет омыться росой от адской копоты и подготовиться к восхождению на гору. Ангел приводит лодку, полную очищающихся душ, и Данте с радостью узнает музыканта Казеллу. Подойдя к горе, поэты встречают короля Манфреда, которого Данте не осудил за ересь и допустил к очищению. В начале подъема очищаются ленивцы, а за ними погибшие насильственной смертью. Пятая песнь "Чистилища" содержит эпизоды с Буонконте Монтефельтро и Пией деи Толомеи, а в VI песне предстает скульптурная фигура Сорделло и поется осанна империи. Поэт засыпает, и во сне он перенесен ко входу в чистилище. В нем семь кругов по числу семи смертных грехов: ангел мечом ставит на челе у Данте семь латинских букв Р (peccatum — грех). Они стираются по одной после прохождения каждого круга. В первом круге чистилища — души гордецов, несущие тяжести. Во втором — завистники; веки их сшиты железными нитками, и они не могут их разомкнуть. В третьем — гневные; они находятся в густом дыму. В четвертом — ленивые духом, или унылые; не достаточно деятельные в любви к благу, они должны без отдыха бегать. В пятом — скупцы с лицами, устремленными в землю. Здесь вдруг раздается гул, и вся гора содрогается от ударов землетрясения, это знак, что одна из душ чистилища освободилась и будет возноситься в рай. Ею оказывается римский поэт Стаций, вместе с которым поэты приходят в шестой круг, круг скупых и обжор. В XXIII песне — эпизод с Форезе Донати, иссохшим от голода. В седьмом — сластолюбцы, находящиеся в огне. Данте тоже проходит очищение огнем вместе с Гвидо Гвиницелли, Вергилием и Стацием. После очищения с его чела стирается последнее Р. Он (XXX песнь) расстается с Вергилием, ибо это граница земного рая, недоступного для нехристиан. Данте видит колесницу торжествующей церкви, влекомую Грифоном. На ней Беатриче. Она называет поэта по имени, упрекает его за измену ей и приглашает покаяться в грехе сладострастия. Данте повинуется. После этого, созерцая различные символические видения, он просветляется духом и, окунувшись сначала в Лету, реку забве-

ния, потом в Эвное (ясное понимание), становится готов ко вступлению в рай, куда и ведет его Беатриче.

Рай населен не так густо. Души праведников собраны вместе у подножия господнего трона, но они витают по всем сферам, где Данте их встречает и ведет с ними беседы. На Меркурии император Юстиниан ("Рай", песнь XI) прославляет Римскую империю. На солнце Фома Аквинский восхваляет учителей церкви и рассказывает житие св. Франциска, а францисканец Бонавентура восхваляет главу ордена, к которому принадлежит Фома, — св. Доминика. На Марсе появляется перед Данте его предок Каччагвида; и начинается длинная беседа. Из нее Данте еще раз узнает о своей судьбе (песни XV — XVIII). На Юпитере поэт видит орла, составленного из праведных душ, подвергающих суровому осуждению королей и властителей. На Сатурне кардинал Пьетро Дамиани громит пороки духовенства, а св. Петр разражается гневом по поводу деяний последних пап: Бонифация, Климента V, Иоанна XXII. Наконец в Эмпирее, в центре мистической Розы, в непосредственной близости к богу, Данте созерцает престол, приготовленный для героя его надежд — Генриха VII. Там св. Бернард возносит свою молитву к Мадонне, и взору поэта являются Богоматерь и Троица.

5

Чтобы вдохнуть жизнь в эту необъятную схоластическую аллегория, чтобы влить трепет действительности в эту отвлеченную схему, нужен был грандиозный поэтический гений. "Комедия" недаром звучит для всех времен. Недаром каждая эпоха находит в ней что-нибудь родное. Для современников "Комедия" была либо по-настоящему божественною книгою — ведь это они нарекли ее "божественной" вскоре после смерти поэта, — где они искали живого личного отношения к божеству, как в мистических учениях ересей и во францисканской религии любви; либо энциклопедией, вместившей в себя огромное количество знаний "моральных, естественных, астрологических, философских, богословских" (Дж. Виллани). Для потомства "Комедия" прежде всего грандиозный синтез феодально-католического мировоззрения и столь же грандиозное прозрение новой культуры. Кроме того, "Комедия" — одно из величайших художественных произведе-

ний, стоящее в одном ряду с поэмами Гомера, с трагедиями Эсхила, с лучшими драмами Шекспира, с "Фаустом" Гете.

Наиболее совершенны те части поэмы, в которых Данте является человеком новым. Средневековая мудрость — аллегория, схоластика, богословские тонкости — вынуждала его держаться в рамках отвлеченных представлений, и в них тесно было даже его гению. А там, где творчество его разрывало отвлеченную схему и черпало в кипевшей ключом реальной жизни, где оно соприкасалось с новыми идеалами, родившимися в результате социальных сдвигов, там, где оно начинало чувствовать беспредельную ширь мира, раскрывающегося к культуре, — там гений поэта творил чудеса. Его поэма — целый мир, и мир этот живет, мир этот реален. В его поэме впервые в новое время нашло себя полное реальное реалистическое искусство.

Это искусство в поэме родилось не сразу. Когда Данте начал писать поэму, ему много пришлось поработать над ее формальной конструкцией. Старые каноны ему сильно помогли, формальная сторона поэтического творчества у его предшественников, писавших как по-латыни, так и на трех романских языках, о которых говорила книга о народном языке, была наиболее разработанной. План, построение, архитектура, членение поэмы дались поэту так удивительно легко потому, что он мог воспользоваться формальными достижениями своих предшественников. Помогали, конечно, и классики, которым поэт обязан тем, что умел всегда подчиниться "узду искусства" ("Чистилище", XXXIII).

Необычайная формальная организованность "Комедии" — результат использования опыта как классической поэтики, так и поэтики средневековой. Но вся формальная сторона служит главной цели — быть обрамлением для реалистического искусства.

Данте почувствовал, что путь настоящего художника в его дни — это путь реализма; "Земля" ("Рай", XXV, 2) подчинила его своей власти и твердо повела по должному пути. Настолько, что единственное отступление от средневековых теоретических канонов у него сказалось в области поэтики.

Данте и здесь долго держался старых норм. Когда он давал своей поэме заглавие, он вращался в кругу понятий средневековой эстетики. Но когда он приступил к изображению мира своих поэтических видений, он заговорил другим языком. Правда, не

сразу. В XI песне "Ада" он твердо помнит, что природа создана богом:

Искусство смертных следует природе,
Как ученик ее, за пядью пядь;
Оно есть божий внук, в известном роде...

В этом утверждении смешано старое и новое. Старая эстетика требовала ссылки на божественное происхождение искусства. Новой эстетике было важно установить связь между искусством и природою. Поэт почувствовал в собственном творчестве эту новую струю и дал ей выход. Дальше его теоретические положения становятся все свободнее, все ближе к реализму. В XXXII песне "Ада" говорится о музах:

Но помощь Муз да будет мне дана,
Как Амфиону, строившему Фивы,
Чтобы в слове сущность выразить сполна...

Отступление от старых эстетических канонов становилось активнее по мере того, как росла поэма. В XII песне "Чистилища" Данте описывает изображения на плитах, которыми вымощен один из кругов чистилищной горы.

Казался мертвый мертв, живые живы;
Увидеть явь отчетливой нельзя,
Чем то, что попирает, молчаливый.

Идеал определился. Задача искусства — изображать так, чтобы изображаемое казалось действительностью. Таков основной тезис. В дальнейшем он, однако, подвергнется новым истолкованиям. В конце XVII песни "Рая" Каччагвида, в числе других поучений, даст потомку и урок поэтики:

...Слушатель не чует утоленья
И плохо верит, если перед ним
Пример, что корень скрыт во тьме забвенья,
Иль если довод не воочью зрим.

Это требование конкретности и осязательности изображения является ценнейшим дополнением к требованию реальности.

В "Чистилище" поэт показал результат внутренней работы, сделавшей его по-настоящему народным поэтом. Когда он встречается ("Чистилище", XXIV), с тенью Бонаджунты, то на его вопрос он отвечает стихами, ставшими манифестом его собственно-

го поэтического направления. Они уже приводились выше, но их нужно повторить еще раз:

*I'mi son un, che quando
Amor mi spira, noto ea quel modo
Ch'è ditta dentro vo significando.*

...Когда любовью я дышу,
То я внимателен; ей только надо
Мне подсказать слова, и я пишу.

Поэт творит не потому, что ему нужно формулировать философские мысли, не потому, что ему нужно найти условные выражения для условных чувств. Он творит, чтобы дать выход внутреннему волнению, вызванному непосредственным чувством. Слово и стих должны передавать подлинный живой трепет, только что родившийся в груди поэта. Представление о задачах поэзии стало другим. Источник поэзии переместился из мозга в сердце. Поэзия должна развиваться в направлении к простоте и естественности, освобождаясь от условностей, сковывавших итальянское поэтическое творчество в течение всего XIII века. То, что говорит здесь Данте, уже бесконечно далеко от принципов сицилийской школы, окончательно оставило позади лады Гвиттоне и Гвидо Гвиницелли, уже знаменует освобождение поэзии от тонких отвлеченностей Гвидо Кавальканти. Поэзия Данте хочет передавать только реальные ощущения. В своем стремлении стать реалистической она свободно пользуется творческими приемами поэтов из народа и приемами народной лирики, исправляет изыски ученых ладов. Бонаджунта определяет новое направление в поэзии как резко отличное от старого. Он дает ему славное его имя: сладостный новый стиль.

Разговор с Бонаджунтою помещен в "Чистилище" не случайно. Судя по тому, какое количество поэтов и других художников попало именно во вторую кантику, можно думать, что в годы, когда создавалось "Чистилище", вопросы поэтики и поэтическая техника занимали Данте очень сильно. Разрешая их, он отдыхал от тяжелых политических дум. Именно в "Чистилище" рассыпаны сопоставления различных поэтических направлений: характеристика "нотариуса", то есть Якопо Лентино, сицилийца, и Гвиттоне как представителей отсталой манеры, афористическое изо-

бражение смены манер двух Гвидо и скромно возведенное наличие поэта самой последней манеры, который готовится "спугнуть из гнезда" своих предшественников, чтобы принести торжество "сладостному новому стилю".

Едва ли случайно во всех песнях, предшествующих созданию картин земного рая, Данте много и настойчиво говорит о поэзии и поэтах. Душа Стация, взлетающая к раю, душа Гвидо Гвиницелли, очищающаяся в огне чистилища от последних остатков плотского греха, принципиальная беседа с Бенаджунтою, дружеский разговор с Арно Даныелем, кончающийся провансальскими стихами, — все это фигурирует в песнях "Чистилища" (XXI — XXVII), предшествующих появлению Мательды и смене Вергилия Беатриче.

6

Что представляет собою Дантово мастерство? "Комедия" прежде всего очень личное произведение. В ней нет ни малейшей объективности. С первого стиха поэт говорит о себе и ни на один миг не оставляет читателя без себя. Если ему кажется, что в каком-нибудь эпизоде читатель мог о нем забыть, он сейчас же напоминает ему о своем существовании. Читатель, например, только что успел, увлеченный драмою Франчески, отвлечься мыслью от поэта, но Данте вырывает его из оцепенения, сообщив, что сам он от потрясения упал без чувств.

И я упал, как падает мертвец...

Вакханалию чертей, подхватывающих на вилы грешников из кипящей смолы, он обрывает рассказом о попытке их напасть на него самого. В чистилище даже принимает муку огнем, чтобы очиститься от греха сладострастия. Так везде.

Субъективность "Комедии" — обдуманый прием. Им поэт сразу покоряет читателя. И не только как художник. Если он поставил самого себя судьей людей и дел своего времени, если он выдержал до конца эту тяжелую роль, значит, он был прав, значит, гений его принес ему оправдание. Он, человек, полный любви, ненависти и страстей, нашел в себе достаточно нравственной силы, чтобы не отказаться от этой миссии и довести ее до конца с не ослабевающей ни на один миг поэтической мощью. Страсть

дает пластичность его образам, наполняет их горячей кровью, делает их человеческими и живыми. В картинах адской тьмы и ослепительного райского света трепещет самое ценное и самое прекрасное: изображение живым человеком живого человека.

Страсть Данте — это то, что делает его близким и понятным для людей всех времен. Но Данте умеет заставлять служить свою страсть целям искусства.

Описывая потусторонний мир, Данте говорит о природе и о людях. Казалось бы, это так просто: поэт описывает природу, поэт изображает людей. Но в европейской литературе до Данте не существовало ни искусства поэтического пейзажа, ни искусства поэтического портрета. Данте нашел то и другое.

Вне условий городской жизни, вне условий широкого общения с окружающим миром, ставшего доступным только городским людям, на природу внимания не обращали. Недаром рассказывают про Бернарда Клервосского, что он шел однажды в течение целого дня по берегу Женевского озера и когда у него спросили, понравились ли ему виденные им красоты, он ответить не сумел: он не видел ничего. Видеть научились в городах. Но видеть и уметь изобразить виденное — это две ступени психической эволюции. Данте открыл секрет пластического изображения природы. Сколько у него разбросано отдельных картин и картинок, списанных с натуры! Дантовы пейзажи, помимо внешней изобразительности, обладают одной особенностью, которая после него будет сопровождать искусство пейзажа в литературе всегда: его описания пропитаны лирическим чувством. Именно это делает их убедительными, впечатляющими, многокрасочными. Как различны, например, два описания леса: в начале "Ада" и в конце "Чистилища". Один мрачный и страшный, полный неизъяснимой жути: читателя охватывает дрожь от картины его дремучей чащи. А лес земного рая, весь наполненный дрожанием голубого воздуха и ласковой зеленью деревьев, настраивает читателя на лирический лад и заставляет его настроиться для восприятия первых райских созвучий.

Свое видение природы Данте строил из кусков реальной жизни. Ад, эта страшная симфония красного и черного, пламени и тьмы, крутые, голые уступы горы чистилища, утопающие в свете райские небеса — все это то, что Данте наблюдал в другом

виде и в других соединениях вокруг себя. Если ему нужно описать муку лихоимцев, брошенных в кипящую смолу, он немедленно припоминает морской арсенал в Венеции, где конопатят суда и где поэтому всегда имеется растопленная смола. Он изображает казнь злых советников, каждый из которых ходит заключенный в пламенный сноп, — издали эта картина приводит ему на память тихий вечер в Тоскане, когда все поле усеяно светляками. Он рисует муки гигантов, восставших на Юпитера и посаженных за это в каменные колодцы по пояс, — и в его воображении встает образ замка Монтереджоне в окрестностях Сиены, опоясанного зубчатой стеной. По указаниям поэмы комментаторы вычислили размеры всех кругов ада и чистилища, иллюстраторы воспроизвели малейшие детали загробных пейзажей. Точность некоторых его описаний удивительна. В аду казнится Нимрод, легендарный строитель вавилонской башни, великан. Он до пояса в воде. Лицо его длиной и толщиной было как знаменитая "сосновая шишка", — бронзовое украшение на тогдашнем соборе св. Петра в Риме; длина ее была 11 футов. Остальные части его тела пропорциональны голове. А от пояса до головы высота была такая, что три фриза, — фризы славились высоким ростом, — не могли бы достать до волос, если бы один стал на другого; а до шеи поэт насчитал 30 больших пядей. В чистилище расстояние от одной ступени горы до другой равно росту трех человек. Все невероятное, невиданное, созданное фантазией, Данте хочет сделать понятным и простым, сопоставляя с вещами очень известными. Этот прием он проводит последовательнейшим образом.

Все, виденное в жизни, — то, что было вобрано памятью и сохранялось впрок в тончайших извилинах мозга, — в нужный момент переплавлялось воображением и сливалось в новую картину. И этой картине Данте умел придать необычайную силу и впечатляемость. Образ, возникающий перед глазами читателя силою Дантовой поэзии, бывает насыщен красками и чувством ярче, чем действительность. Черная адская бездна, где свистит вихрь, уносящий сластолюбцев, вызывает дрожь. Картина ледяной бездны Коцита заставляет жаться от ощущения настоящего холода. Но, быть может, наиболее сильное впечатление оставляют описания лучезарных райских чертогов. "Рай" недаром называли "музыкою миров". В нем действительно все звенит, все пол-

но ликований, краски переливаются в звук, и звук превращается в краску. Когда поэт рассказывает, как нарастал свет в раю по мере восхождения к эмпирею, как появился и непрерывно густел и усиливался любимый его оттенок — блеск золота, на которое вдруг ударяют снопы солнечных лучей, хочется зажмурить глаза.

Такова поэзия пейзажа у Данте. С еще большей мощью сумел он создать и утвердить в новой литературе Европы искусство портрета. Страсть придает его образам осязаемость и красочность. Она делает их человеческими и живыми. Два образа стоят как бы отдельно: Вергилий и Беатриче. Они сделаны другим приемом, чем остальные обитатели загробного мира: грешники, очищающиеся и праведники. В них меньше внутренней динамики. Все то, что носит черты драматизма, в них угасло. Данте не ищет в них ни типичности, ни вообще каких-либо элементов реализма. Но между ними тем не менее большая разница. И к Вергилию и к Беатриче Данте относится с величайшей любовью. Но любовь к Вергилию иная. Вергилий — *duca, signore, maestro*: вождь, учитель, господин. Любовь к нему свободна от экзальтированности. Любовь к Беатриче даже в раю совершенно лишена спокойствия. Райская спутница, хотя она и олицетворяет собою божественную науку и на каждом шагу подтверждает, что именно такова ее роль, с каждым подъемом от сферы к сфере все больше волнует своего спутника. Поэт хочет во что бы то ни стало выполнить обет заключительных строк "Новой жизни" и сказать о своей возлюбленной такое, чего никто еще ни об одной женщине не говорил. Он и сделал это. Беатриче — образ, сохранивший все черты прекрасной живой женщины: на ее лице победоносно светит улыбка, но взор ее мудр и строг. Шелли, который был влюблен в "Рай", утверждал, что Беатриче — самый возвышенный замысел современной поэзии.

Наиболее характерной чертой остальных образов "Комедии" является их драматизм. У каждого из обитателей загробного мира есть своя драма, еще не изжитая. Они давно умерли, но о земле никто из них не забывал. Это потому, что для самого поэта земля с ее радостями и горестями полна неумирающего интереса. Ее отсветы дают неисчерпаемое богатство краскам загробного мира. Особенно ярки у Данте образы грешников. Преисподняя у него населена очень густо. Он выхватывает из толпы то одну, то дру-

гую фигуру, мгновенно очерчивает ее, но так, что у читателя запечатлевается сразу и внешний облик и характер. Читатель словно схватывает раз навсегда этот образ при свете молнии. Естественно, что Данте интересуют больше всего итальянцы и особенно флорентийцы. Он знает их лично или понаслышке: ведь многие еще не умерли, когда неумолимый поэт изрек им приговор. Но они перемешаны не только с фигурами людей давно прошедших времен — в аду, в чистилище и даже в раю он находит людей античного мира и образы мифологические. У преддверия ада сидит Минос; один из кругов сторожит трехголовый Цербер; гиганты, восставшие когда-то на Юпитера, сидят, закованные в каменных колодцах; Капаней — один из семи вождей, помогавших Полинику, Эдипову сыну, завладеть отцовской столицей, так же, как при жизни, презирает богов и непоколебленный в своем богоборчестве, несломленный мукой, кричит: "Мертвый, я остался тем же, чем был живой"; Одиссей, продолжающий сокрушаться, что судьба так рано прервала его странствования по морям, — всем им Данте нашел место в христианском аду. Но, разумеется, наибольшим драматизмом пропитаны фигуры итальянцев. Неукротимый в своей злости Филиппе Ардженти, зубами впивающийся в борт флегиевой ладьи; Франческа и Паоло, которых поэт именем любви вырвал из объятий неистового адского вихря; Фарината дельи Уберти, едва ли не самый благородный образ во всей поэме; Брунетто Латини, осыпaeмый огненными хлопьями в толпе содомитов; Гвидо да Монтефельтро со своим Черным херувимом, оказавшимся столь изощренным в логике; трубадур Бертран де Борн с собственной головою в руке, Уголино, грызущий череп архиепископа Руджеро; Пия деи Толомеи, героиня самой маленькой — в одну терцину — новеллы во всей мировой литературе, Сорделло, Форезе Донати. Фигур много десятков, но каждая четко индивидуализирована и смешать одну с другой невозможно. У каждой свои думы, своя страсть, своя драма: в аду, в чистилище, в раю. Казалось бы, в раю все заботы должны быть отброшены и нет причин ни для печали, ни для страдания. А у Данте и райские тени живут богатой внутренней жизнью и вспоминают, что когда-то ничто человеческое не было им чуждо. Пиккарда Донати, сестра буйного Корсо, так же болезненно ощущает свое похищение из монастыря и насильственный брак, как если бы это бы-

ло вчера. Куница Романо, которая, как ходила молва, в делах любовных была во много крат грешнее бедной Франчески, беспечно и непринужденно, без тени раскаяния вспоминает о своих галантных похождениях. Суровый воин Каччагвида теплыми словами рисует флорентийскую старину и дает своему потомку взволнованные наставления, подготавливая его к грядущим испытаниям. Кардинал Дамиани обрушивается на духовенство, забывшее о своих обетах, и непочтительно обзывает прелата, едущего верхом, — двумя скотинами под одной шкурой. Сам апостол Петр оказался бы лишенным своей символичности, если бы не оплакивал судеб своего престола. В раю он утратил человеческие формы, являя собою лишь сноп огня и света, и тем не менее живописно, постариковски гневается, как если бы у него в руках был его посох и он бы стучал им о каменную паперть своего храма в Риме.

В уменьи изображать конкретно, осязательно природу и человека — торжество реалистического искусства — Данте впервые преодолевает ограниченность средневековых повседневных навыков и взглядов. Интерес к действительности, к природе и человеку — именно это отделяет Данте от средних веков и делает его предтечей нового миропонимания. Аскетические идеалы возводили в норму презрение к миру и ко всему, что связано с миром. В городе эти настроения постепенно растаяли, а Данте сумел придать художественную завершенность городским протестам против аскетизма. Он перенес эти протесты в сферу искусства и показал силою поэзии, какие драгоценные источники духовной жизни можно открыть, изучая человека и природу.

Но это было лишь началом его борьбы с аскетическим мировоззрением.

7

"Комедия" утвердила искусство пейзажа и искусство портрета в литературе Нового времени. После Данте было уже легко изображать природу и людей. Между "Комедией" и "Декамероном", в котором Боккаччо, идя по стопам Данте, создал галерею полнокровных человеческих образов, не прошло и полустолетия. Между "Комедией" и "Кентерберийскими рассказами" родоначальника английской литературы Джеффри Чосера прошло немного больше. Пути были проложены.

В "Комедии" Данте стремился добиться рельефности изображения посредством простоты и осязательности. "Комедия" и простота! Это сочетание звучит как некий парадокс. А между тем ничто не определяет полнее реалистических приемов "Комедии". Структура поэмы была так громоздка, мир идей, в нее втиснутый, так сложен, терцина так тиранически управляла грамматикой, символика, аллегория и схоластика так ее тяжелили, что нужно было какой угодно ценою упрощать ее понимание. Простота поэтому диктовалась как неизбежное условие. Она дополняла то, чего Данте стремился достигнуть переходом на итальянский язык. Хлеб, который давался "тысячам", не должен был ложиться камнем. Поэтому размещение слов в стихе, чрезвычайно уплотненном, нужно было по возможности приблизить к простейшим требованиям синтаксиса, символам и аллегориям по возможности искать простейшие словесные выражения, понятнее излагать богословские тонкости, неизбежные по плану поэмы.

Другая особенность словесного мастерства Данте — осязательность. Она та же, что у его великого собрата по другому искусству, у Джотто, который передал ее как основной прием своей школе живописи. Добиваясь осязательности, поэт добивался эффекта реальности. Мысль его с необыкновенной легкостью принимает конкретную форму, идеи воплощаются в вещи и образы. Он никогда не позволяет своей фантазии переходить границы возможного в действительности. Он всегда хочет представить пластически объекты своих видений и даже старается по возможности вымерить точно то, что он рисовал. Принцип наглядности, осязательности сообщил образам Данте одну особенность. Они в подавляющем большинстве графичны и скульптурны, но бедны красками. Бескрасочность их тоже, по-видимому, была в замысле, потому что Данте обладал острым чувством колорита. Давно отмечено, что лучшие иллюстрации "Комедии" относятся к области графики и скульптуры. Недаром Боттичелли совершенствовался на его сюжетах в искусстве линий. Недаром так вдохновлялся "Комедией" Микельанджело. Рисунок и скульптура чудесно передают сцены и фигуры Данте. Живопись обращается к ним значительно реже. Отдельные эпизоды повествовательно-прагматического характера: флегиева ладья с Филиппо Ардженти, вцепившимся ей в борт, разные эпизоды драмы Франчески, Уголино,

Буонконте Монтефельтро фигурируют и на полотне. Но опять-таки не случайно, что живопись Кватроченто и Чинквеченто так мало использовала сюжеты Данте. Если же говорят о том, что изображения Страшного суда от Орканьи до Синьорелли и от фра Анджелико до Микельанджело вдохновлены "Комедией", то, вероятно, тоже не случайно, что все фрески этого содержания во Флоренции, в Орвието, в Сикстинской капелле скудны по краскам и, наоборот, очень тщательно разработаны по рисунку. Особенно Синьорелли и Микельанджело. Линии Данте и его пластика говорили художникам больше, чем краски.

У Данте была своя продуманная техника, и шестьсот лет, протекавшие с тех пор, как он под соснами Пинеты заканчивал свою поэму, показали, что его приемы способны выдержать какое угодно испытание. Недаром поэты продолжают учиться у него.

А у кого учился сам Данте? У классиков? Он их внимательно изучал. Доступные ему поэты классического мира, — римские, конечно, потому что греческих он не мог читать в подлинниках, а переводов в то время не было, — давали ему много. Классическая ясность, классическая гармония, уравновешенность "Энеиды" и "Буколики", вольное восприятие всего мирского, свобода от гнетущих церковных канонов, ощущение красоты в природе и человеке, в его образе и в его чувствах — этому учил поэта Вергилий. Учился Данте и у важного Лукана и чувственного Овидия. Они научили его чеканить слово и стих. По их произведениям он старался постигнуть труд самодисциплины и поэзии. У них стремился Данте вырвать секрет главного приема настоящего искусства: находить для изображения действительности подлинное, полновесное, чаще всего единственное слово. Но Данте никогда не был простым подражателем древних. Они давали ему метод и технику, а пользовался он этим по-своему. Ибо нет ничего менее похожего на античное произведение, чем "Комедия".

Данте изучал, как в "Энеиде" описывается природа, изображаются люди и происшествия. В "Комедии" немало так называемых бессознательных цитат, но нигде ни Вергилий, ни другие классики не подавили могучей творческой индивидуальности поэта. Он весь иной, чем классики, у него другое мастерство, другая эстетика, другой художественный вкус. "Комедии" свойственна умышленная грубость, не характерная для древних необычность,

даже корявость образов. Как типичны, например, в этом отношении стихи, рисующие манеру Фомы Аквинского, который говорит важные речи:

...Вдруг
Священный жернов закружился вновь.
(*"Рай", XII*)

В этих особенностях произведения Данте сказывается эпоха, среда и культура. И именно такой Данте нам близок и дорог. Мы бы меньше ценили его, если бы он стал отделывать свои стихи под классиков, приглаживать их, как будут делать в XVI веке итальянские поэты.

Данте и сам чувствовал, что искусство его иное, нежели у классиков, и был смелее в своих образах и в игре своей фантазии, чем его древние учителя. Изображая превращение человека в змею и слияние естества змеи и человека, он говорит:

Лукан да смолкнет там, где назван им
Злосчастливый Сабелл или Насидай,
И да внимает замыслам моим.

Пусть Кадма с Аретузой пел Овидий
И этого — змеей, а ту — ручьем
Измыслил обратить, — я не в обиде:

Два естества, вот так, к лицу лицом,
Друг в друга он не претворял телесно,
Заставив их меняться веществом.
(*"Ад", XXV*)

8

Боккаччо, суммирующий отношение современников к Данте, много говорит о его теоретической эрудиции, определяет ее в основном как богословскую и философскую. Только он подчеркивает, что Данте интересовала не просто философия, а еще и естественная философия. Это разграничение типично для схоластической мысли. Философия просто — это непосредственная "служанка богословия", контролируемая религией и церковью. Ею Данте после годов совершенствования в Болонье и Париже владел суверенно. От этой философии схоластика отличала другую, естественную, то есть науку о природе, изучаемую чисто

умозрительным путем. Данте был великий знаток также и этой натурфилософии. Иллюстрации его натурфилософской эрудиции рассыпаны во всей поэме. "Комедия" могла быть написана только ученым и мыслителем, до тонкости изучавшим космологическую систему Птолемея и все комментарии к ней схоластической науки. Наряду с общей концепцией мира и всех физических явлений в широком смысле этого слова, в поэме имеются многочисленные экскурсы, поясняющие различные явления физической жизни. Представляется даже в большой степени правдоподобным, что Данте, после того как был закончен "Ад" и начата работа над двумя последними кантиками, зная, что ему придется и в одной и в другой отводить много места научным и натурфилософским вопросам, распределил их по группам. "Чистилищу" были отданы вопросы биологии, а "Рая" достались преимущественно астрономические и космологические, ибо "Рай" живописал небеса.

Данте в некоторых песнях "Чистилища" и "Рая" углубляется в существо научной постановки различных проблем и говорит о них с той обстоятельностью, которая подсказывалась методами и объемом изученного материала схоластиков. В "Чистилище" можно найти научный экскурс, излагающий основы эмбриологии, в "Рая" — раскрытие проблем физики и астрономии. Нередко Данте высказывает свои взгляды на методы научного исследования. В этом отношении одно из самых любопытных мест — несколько строк во II песне "Рая", где Беатриче разъясняет поэту его заблуждения в вопросе о лунных пятнах. Она рекомендует ему проверять свои рассуждения опытом и прибавляет:

Ведь он для вас начало всех наук.

Правда, эта превосходная мысль осталась у Данте, как и вся его естественная философия, чистым умозрением и не нашла приложения к подлинным научным выкладкам. Данте словно все время держит в голове те слова, которые он высказал в трактате "Вопрос о воде и земле", писавшемся одновременно с "Раем". Там людям рекомендуется исследовать лишь доступные их пониманию вопросы. Таким образом, хотя опыт является "началом всех наук", тем не менее есть истины, которые и опыт бессилён сделать "доступными", ибо они вообще "выше понимания" людей. Между опытом Данте и опытом Леонардо да Винчи — целая

пропасть. Для Леонардо не существовало вещей, принципиально недоступных человеческому пониманию; для него все подлежало исследованию, то есть наблюдению и опыту. Но в "Комедии", особенно, если сопоставить ее с "Пиром", "Землей и водой" и другими теоретическими сочинениями Данте, сделан первый шаг от философии отвлеченной к философии реалистической. И в этом шаге чувствуется дыхание далекой весны Возрождения.

Как относился Данте к чистой философии? Лучшей иллюстрацией поэтического восприятия Данте отвлеченных философских проблем являются три песни "Рая" (XXIV—XXVI), где речь идет о трех так называемых богословских добродетелях: о вере, надежде и любви, то есть о самой сердцевине схоластической мудрости, для которой Аристотель дал аргументы, сподобившиеся церковного благословения.

Ведомый Беатриче, Данте встречается апостолов Петра, Якова и Иоанна. Беатриче, словно рачительный репетитор, уверенный в своем ученике и гордый его успехами, предлагает святым испытать его, как говорилось тогда в школах, "по легким и трудным вопросам":

В любви, в надежде, в вере прав ли он?

Поэт, слыша эти слова, готовится отвечать, "как бакалавр", который, "вооружась, молчит и ждет вопроса", пока магистр, его экзаменующий, начнет спрашивать. Три песни "Рая" превращаются в богословско-философский трактат, где все схоластические термины, самые сложные, рассыпаны по терцинам и подносятся читателю в такой чудесной поэтической интерпретации, которая, сохраняя всю точность аргументов, преобразует их в пластические образы и струит как некую гармоническую мелодию.

Философия при прикосновении золотой палочки поэзии освобождается из плена тяжелых латинских Сумм. В темную глушь заповедников схоластической учености врывается свет и понятный для всех язык, как того требовали борцы за свободную религию, еретики; он внятно и пластично излагает "трудные и легкие вопросы" философии и богословия. Это — вклад поэта в дело популяризации науки. Замысел Данте достойно завершает "Рай", ибо вопросы, о которых идет речь в третьей кантике, едва ли не самые трудные.

А замысел был именно таков: пусть "трудные и легкие вопросы" будут доступны "тысячам", пусть все читают, все стараются понять, о чем говорит философия. Поэт будет стараться всеми способами облегчить людям дорогу к высшему знанию. Поэзия оказалась необычайно гибким орудием для того, чтобы приобщить людей к свету знания. В поэзии, средствами поэзии Данте раскрыл тайны этого знания людям. Пока он писал "Пир" и другие прозаические трактаты, латинские и итальянские, поэтический гений дремал. Теперь он пробудился, ослепительно заблистал и вооружил его такими силами, что все старые слова, усвоенные в Болонье — столице правоведения и в Париже — столице богословия и философии, оказались ненастоящими. Гений поэта пробивался сквозь толщу средневековых знаний к воздуху и свету. Разрывая одну за другой оболочки богословия, мистики, метафизики, естественной философии, аллегории, обволакивавшие его, гений Данте выбивался наружу, чтобы засверкать всеми цветами и показать человечеству новую, невиданную дотоле красоту. Так рвет свой кокон бабочка, чтобы взметнуться к свету и показать все переливы красок на своих крыльях. Но старое знание не только сковывало полет Дантова гения. Оно и питало его. Пробиваясь сквозь его тиски, творчество поэта уносило с собою частицы этого старого знания, и тогда они превращались в чистое золото поэзии. Продолжая мысль еретиков, Данте нашел еще более действенный способ пропаганды, чем родное слово: поэзию на родном языке.

9

И так же от ереси идет все, что есть живого в религии Данте. Данте — верующий человек. Он верит всем своим существом глубоко, искренне, трепетно. Для него Бог есть высшая сила, высший разум, высший свет. Без веры нет счастья, — без веры, разумеется, христианской, единственно истинной, единственно непререкаемой. Облако неуловимой скорби, которая осеняет образ Вергилия на всем протяжении первых двух кантик, происходит от того, что он не озарился христианской верой и лишь потому не сподобился райского блаженства. Он с сокрушением говорит встреченному в чистилище Сорделло:

Без правой веры был и я, Вергилий,
И лишь за то утратил вечный свет.

Вера — начало пути к спасению. «Ее стези к спасению ведут» — как сказано во второй песне "Ада". О том, что является источником веры, дающей смысл существованию человека, Данте говорит, "не церковные традиции" ("Монархия"), а "чудеса" ("Рай", песнь XXIV). Второй тезис признал бы любой ортодоксальный богослов; по поводу первого ортодоксально мыслящие богословы, вероятно бы, очень сокрушались: декреталии утверждали другое. Но Данте это не смущало. Его вера, очень свободная и очень личная, как у еретиков. Разница между ними и Данте чисто внешняя. Он не отвергает католической церкви и не догматизирует своих отклонений от ее учения. Он поэт и облакает в художественные образы то, что является предметом его веры.

Это не значит, конечно, что Данте мог помыслить себя еретиком. Еретиков он всегда безоговорочно осуждал. И тощая лишица, олицетворяющая ересь в мистической процессии "Чистилища", и тяжкие муки, которые он обрушивает на схизматиков в "Аде", и издевательская мефистофельская тирада по адресу недавней жертвы инквизиции — несчастного Дольчино, затравленного в верчельских горах, и славословие свирепому гонителю и палачу еретиков Доминику Гусману в "Рае" достаточно красноречиво свидетельствуют об его отношении к ереси. И все-таки эти крайности ничего не меняют.

Данте провел молодость во Флоренции, в атмосфере, еще не очистившейся от еретических настроений, в тесной дружбе с завзятым еретиком Гвидо Кавальканти, в непрерывном общении с другими, под опасным воздействием экзальтированных иоаннитских проповедей Оливи. "На полпути" жизни ему пришлось принять участие в борьбе с князьями церкви и с главой ее. Он убедился, что церковь управляется преступной бандой людей, вроде Бонифация и Акваспарты. Находясь в эмиграции и наблюдая издали за тем, что делалось в Риме, а потом в Авиньоне, Данте должен был окончательно убедиться, что вокруг престола св. Петра свила гнездо банда разбойников и что конклав — настоящий вертеп: папы развратничали, грабили, копили золото, кардиналы средь бела дня вступали между собою в драку и подсылали друг другу убийц, забыв все законы божеские и человеческие. Эта картина разложения церкви даже человека, менее честного, менее чистого сердцем и менее впечатлительного, должна

была заставить задуматься о том, что представляет собою религия, которую блюдут подобные пастыри. Вывод мог быть один, тот же, который в более резкой форме делали еретики: суровая критика и католической церкви и католической религии, опекаемой церковью. Если бы Данте был менее верующим человеком и если бы его вера не покоилась на философско-богословском фундаменте, при его темпераменте, его убежденности, его смелости эта критика переросла бы в открытую борьбу. Данте не критиковал, не спорил, а шел своим путем. "Комедия" полностью раскрыла этот путь.

Не нужно очень вчитываться в картины "Комедии", чтобы сразу увидеть, что религия Данте благороднее и гуманнее, чем официальная религия. Расхождения с нею Данте вызваны высоким человеческим чувством, ощущением некоей большой правды, которая не уместается в католические догматы. Сколько раз в его изображении грешников слышится невысказанное оправдание, готовность по-человечески понять и простить. Нет нужды, что грешники в аду несут муку, — этого требовали догматы; но его суд справедливее суда догматов. Сколько бы раз ни вертел хвостом Минос, посылая того или другого грешника в довлеющий ему круг преисподней, Данте берет себе право простить его, ибо его правда выше правды догматов. Она подчиняется только велению евангельской религии любви, религии еретиков. Он, как и еретики, не может примириться с тем, что

Слово божье и отцы забыты
И отдан декреталиям весь пыл.
(*"Рай", IX*)

Отсюда великая внутренняя свобода его религиозного восприятия и его моральных приговоров. Франческа и Паоло мучаются в адском вихре, Фарината и Кавальканти, — в огненных могилах, Брунетто Латини, а с ним Гвидо Гверра, Теггьяйо Альдобранди, Якопо Рустикуччи — под огненным дождем. Но разве он не стоял перед каждым "печальный и полный сострадания", *più e tristo*, и разве не заключало в себе его сострадание нечто большее, чем простое отпущение греха: прославление? А сколько у него в "Аду" таких прощенных грешников!

Когда Данте дошел до чистилища, ему стало легче, так как у богословов не существовало разработанной теории чистилища.

Но у Дантовой любви и Дантовой правды и здесь оказалось много дела и тоже в безмолвной борьбе с догматами. Он мог поместить на ступенях чистилища кого угодно и по каким угодно мотивам. И он это делал, вступаясь за честь страдающих, прославляя людей, которых он хотел отстоять от ярости церковников. Его ближайшие друзья — поэты, музыканты, художники — нашли себе там место его волею, волею поэта. Дорогие ему при жизни люди — Нино Висконти, Коррадо Маласпина, Форезе Донати — ждали там же перехода к вечному блаженству — его волей, волею поэта. Не была забыта и невинная героиня тяжелой семейной трагедии, Пия деи Толомеи, приобщенная им к бессмертию. Но, быть может, самым ярким проявлением свободы его религиозных суждений является эпизод "Чистилища", героем которого был король Манфред (песнь III):

Он русский был, красивый, взором светел,
Но бровь была рассечена рубцом...

.....
Смотри, сказал он, и смертельный след
Я против сердца у него заметил. —

Манфреда, эпикурейца, пораженного отлучением, Карл Анжуйский, папский бульдог, запретил хоронить под Беневентом, на поле его славы и его гибели. Когда воины Карла, простые люди, из сострадания накидали на тело убитого камней, чтобы его прикрыть, епископ Козенцы, имевший папский приказ, велел его вырыть и бросить в воды Гарильяно. Данте бурно протестует против такой бессердечной расправы с героем, павшим смертью храбрых. Его Манфред в "Чистилище" говорит слова, от которых исходит густой аромат ереси:

Предвечная любовь не отвернется
И с тех, кто ими проклят, снимет гнет,
Пока хоть листик у надежды бьется.

Он перед смертью успел помолиться и, вопреки проклятиям церкви, попал не в ад, а в чистилище, где с надеждою ждет спасения. Дантов Манфред — настоящий бунт против декреталий. Такие же трудности ждали Данте и в "Раю", но и они не сковали свободу его суждений. Ему было нелегко выбраться, не снижая требований искусства, из богословских сложностей в вопросе о справедливости. Рай — место, где награждается праведная жизнь.

Награда должна воздаваться по справедливости: кто заслужил, тот сподобится.

Но в том часть нашей радости, где мзда
Нам по заслугам нашим воздается,
Не меньше и не больше никогда.
И в этом так отрадно познается
Живая правда, что вовеки взор
К какому-либо злу не обернется.

"Живая правда", о которой особенно обстоятельно говорится в песнях XIX и XX "Рая", и есть справедливость (*la viva giustizia*). Она должна восторжествовать. Здесь поэта стерегут крупные богословские затруднения. Доступ в рай имеет только христианин, но ведь люди праведной жизни были и до Христа и существуют после Христа, вне его религии. Справедливость — человеческая, не богословская — требует, чтобы они тоже удостоились загробной награды. Единственная уступка требованиям справедливости, на которую церковь была не способна пойти, это создание идеи Лимба, где пребывают без мук, но в печали (*duol senza martiri*) люди, не по своей вине не приобщившиеся к Христовой вере. Лимб находится по ту сторону адских ворот, в ограде преисподней, в преддверии царства мучений. Доктрина, создавшая Лимб, была санкционирована схоластическим богословием. В Лимбе помещаются добродетельные язычники и не успевшие получить крещение христианские младенцы. Для Данте этого было мало. Он допустил в Лимб не только тех, кому давала туда доступ церковь, но и тех, кому церковь решительно закрывала в него вход. Для Данте в Лимбе имеют право находиться не только нехристиане, жившие праведной жизнью, но и прославившие себя высокими подвигами. Он поместил в Лимб не только Гомера и Вергилия, но и одного из самых деятельных и непримиримых врагов христианства — султана Саладина. Но поэту и этого было мало. Не в Лимб, а в рай хочет он открыть путь нехристианам. Догма этого не допускает. Если бы Данте был человек, покорный канонам, он бы и не поднимал по этому поводу разговоров. Но в Данте жила любовь: в "Рае" на глазах у читателя идет страстная борьба за справедливость.

Поэт не мирится с голой догматикой, как бы ее силлогизмы ни были безукоризненны. Его философия глядит вперед, в те

времена, которые во имя торжества правды должны покончить с религиозным догматизмом. До этого торжества, однако, далеко. Сейчас идут лишь первые бои, трудные и упорные: расчищается передовой гуманистический плацдарм. Поэма, сохраняя весь художественный блеск, насыщается такой богословской эквилибристикой, от которой самого либерального представителя схоластики должно было бросать в жар. Во имя правды было нужно, необходимо лучших из нехристиан допустить в райские чертоги. Для этого требовалось разбить догмат — рай для христиан. А так как он не разбиваем, то приходилось срочно обойти его хитросплетенными софизмами: будто бы душа праведного язычника, чтобы получить путевку в рай, на минуту возвращается в тело своего хозяина, где в ускоренном порядке исповедует христианскую веру и тогда уже беспрепятственно взлетает на небо праведных. Этим способом среди христианских душ, в одной из бровей Орла справедливости, разместились римский император Траян и добродетельный сын Трои Рифей. Так торжествовала справедливость. Нечего говорить, что праотца Адама, не успевшего приобщиться к свету христианства, Данте просто помещает в "Рай", не затрудняя себя излишней аргументацией по этому поводу.

В "Комедии", с точки зрения церковной догматики, есть вещи похуже. В картине мистической процессии церкви, где впервые появляется на сцену Беатриче, — ее появление святые старцы, сопровождающие колесницу, встречают возгласом: "Гряди, невеста с Ливана!" В богослужении это священное приветствие бывает обращено только к деве Марии. Далее все святые хором приветствуют ту же Беатриче возгласом "Благословен грядый!" — тем самым, которым народ в Иерусалиме встречал Иисуса Христа в его последнее посещение святого города. Таким образом Данте, ничтоже сумняшеся, ставит Беатриче в один ранг с девой Марией и с самим Христом, то есть, попросту говоря, обожествляет ее. Данте, как известно, не имел ни малейшего отношения к капитулу канонизации, и казалось, никем не был уполномочен обожествлять даму своего сердца, ни малейшими святыми подвигами не ознаменовавшую свою жизнь. Но Данте был поэт и, "когда дышал любовью", отбрасывал всякие мысли о кано-нах. Таковы поправки к религиозным догматам, вызванные морально-философскими соображениями поэта. Из других по-

правок наиболее характерны те, которые продиктованы поэтическим чувством. Фантазия Данте должна была построить конструкцию всего загробного царства так, чтобы созданные им образы нашли каждый свое место. Отцы церкви и схоласты помогали ему мало. Гео-космография загробного мира оставалась неопределенной, и фантазия поэта могла действовать свободно. Данте был, разумеется, связан схемой Птолемея и не мог себе позволить нарушить ее в чем-нибудь существенном. Но Птолемей Птолемеем, а поэт должен был решить, как населены небесные сферы и где помещается Троица, как устроена "Мистическая роза" — постоянное обиталище святых, как свершаются их полеты в небесах, где их встречал поэт. А в каких священных книгах сказано, что ад построен так, как о том повествует "Комедия"? Или что гора чистилища со своими уступами и с земным раем на вершине выросла среди водной пустыни южного полушария, взорванной до глубин падением Люцифера? Фантазия поэта работала, творила, совершенно не считаясь ни с какими церковными традициями.

А какими церковными традициями санкционировано полное соблазна для всякого ортодоксального католика смещение языческого с христианским, царящее в поэме? Какой вселенский собор постановил отдать христианских грешников на суд язычнику Миносу, а подступы к чистилищу поручить язычнику Катону? И как будто в библейском bestiarii, где благодать, нужно думать, покоится на Самсоновом льве, на ките пророка Ионы и на всех четвероногих и пернатых обитателях Ноева ковчега, не фигурирует сугубо языческий трехглавый пес Цербер, не мазанный христианским мирром. А он тем не менее по-хозяйски лает и мучает обжор в христианском аду. Образы античной мифологии с капризной непринужденностью приходят в соприкосновение с христианскими и аллегорическими. Гиганты и кентавры состязаются с более или менее ортодоксальными дьяволами и бесами всех рангов. Поэзия остается в выигрыше. Католический догматизм несет великий ущерб.

Такова религия Данте в "Комедии". Она не была бы столь свободной, если бы сознания поэта не коснулась ересь. Мистические аллегории "Чистилища" и "Рая", фигуры Люции и Мателды, своевольная игра символами и образами в местах, забронированных церковной догматикой, вторжение языческих фигур в

удел христианского религиозного понимания и беспредельное господство любви, правды и человечности над канонами — все это не раз соблазняло правителей церкви, умных и злых, втиснуть в папский индекс всю "Комедию". Но старик Брунетто говорил: "Далеко от клювов будут травы", что по-русски значит просто: руки коротки. Слишком твердый орех для отцов-инквизиторов был Данте Алигьери.

10

При свободном религиозном сознании отношения Данте к католической церкви должны были складываться очень сложно. Ему не приходила в голову мысль, что Франциск Ассизский, которому поется гимн в XI песне "Рая", был еретик, объявленный церковью святым только из страха перед силою поднятого им движения. Но, может быть, у Данте шевелилась мысль, что и его собственная религия, в которой было не меньше любви и неизмеримо больше поэзии, чем в религии Франциска, не будет осуждена церковью. Он ошибался. Правда, при жизни церковь не воздвигала против него никаких преследований, но после его смерти в разное время различные части "Комедии" попадали-таки под запрет. Данте и церковь не всегда друг друга понимали. И если Данте никогда не выступал с прямой критикой католической религии, то в критике церкви у него никогда не было недостатка. Он не мог закрывать глаза на то, что во главе церкви неоднократно стояли люди преступные, и не просто преступные с точки зрения человеческой морали, а преступные даже с точки зрения канонов и декреталий. Сколько пап томится у него в аду! Среди еретиков он видел папу Анастасия; в кругу, где казнятся грешившие симонией, он нашел Николая III, ожидавшего Бонифация VIII; среди мучающихся скупцов и расточителей Вергилий называл ему не только кардиналов, но и пап. Верховная справедливость не делает разницы между простым человеком и носителем папской тиары. Но пребывание во главе церкви людей, погрязших в грехах и преступлениях, бросает мрачную тень на всю организацию, ведающую делами религии. Собственные наблюдения, традиции далекого и близкого прошлого складывались у Данте в картину, которая для него, человека искренней веры, приобретала характер трагический. Погоня за мирскими благами,

распущенность, разврат и, самое главное, жадность — вот пороки церкви. Так было, так продолжается. Но будет ли когда-нибудь по-другому? Данте не был бы человеком верующим, если бы мог хотя бы на минуту в этом усомниться.

Он прекрасно знал, какими язвами поражена римская курия; ему прекрасно известно, какие низкие преступники сидели иной раз на престоле св. Петра. Но это не мешает ему к папству как институту относиться с величайшим почитанием. Перед тенью папы Адриана V, хищного симониака, он преклоняет колена в чистилище. Он с проклятиями обрушивается на Филиппа IV, короля Французского, оскорбившего в Ананьи носителя папского сана, хотя это был Бонифаций VIII, отвратительный человек и злейший враг поэта.

А ярче всего свидетельствует о его почитании церкви грандиозная картина мистической процессии на вершине горы чистилища, в куцах земного рая, приюте Адама и Евы, где цвела их любовь и свершилось их грехопадение. Это — последние пять песен "Чистилища". Поэт рассыпал перед читателем все цветы своей фантазии, чтобы показать ему эту картину достойным образом.

Вдоль берега райской реки Леты показывается шествие. Его открывают семь золотых подсвечников, за ними тянутся, как полосы небесной радуги, семь струй света, символизирующие дары св. Духа. Под сенью этих струй шествуют двадцать четыре маслених старца, увенчанные цветами лилий; это двадцать четыре книги Ветхого Завета. За ними выступают четыре шестикрылых зверя, олицетворяющие четыре евангелия. Лбы их увиты зелеными листьями. Между ними движется, возвышаясь, триумфальная колесница о двух колесах: жизнь деятельная и жизнь созерцательная. Ее везет грифон, лев с орлиными крыльями и орлиной головой, символ богочеловека; там, где у него орлиное оперение, он блистает золотом: львиное его естество — как смесь лилий и роз. Его крылья подняты. У правого колеса идут танцуя три женщины — три богословские добродетели; алая — любовь, зеленая — надежда, белая — вера. У левого колеса еще четыре женщины, "основные" добродетели: мудрость, справедливость, мужество и умеренность; они все в красном. Шествие замыкают семь мужей, украшенных розами и алыми цветами; впереди — двое, один из них в одежде врача. Это деяния апостолов, ибо на-

писаны они св. Лукою, врачом. У другого в руках меч; это — послания апостола Павла. Следующие четверо — в смиренном облачении: послания апостолов Якова, Петра, Иоанна и Иуды. И вслед за ними одинокий старец — Апокалипсис.

Ступал во сне с провидящим челом...

Когда шествие поравнялось с Данте, дошедшего в сопровождении Вергилия до земного рая, раздался удар грома. Процессия остановилась. Над колесницей появились, сверкая белоснежными крылами, ангелы и

В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зеленый плащ и в платье огнеалом...

Это Беатриче, олицетворяющая божественное откровение. В этом месте Данте переживает несколько драматических моментов: исчезает Вергилий; сам он вынужден выслушивать суровые упреки своей возлюбленной, которую он впервые увидел после десятилетней разлуки. Обвинения в измене заставляют его испытывать тяжелые душевные мучения. Но тут Мательда погружает его в Лету. Это кладет глухую грань между тем, что связывало его с землею, и тем, что наполняло его сейчас.

Когда в сердце поэта воцарилось успокоение, вновь стали разворачиваться видения, символизирующие историю церкви. Вся процессия под звуки ангельских напевов поворачивает к востоку, откуда она впервые появилась, и, пройдя три полета стрелы по лесу, где когда-то наслаждались блаженством прародители, не двигается дальше. Беатриче спускается на землю, а ее колесница останавливается у дерева, лишенного листвы. Это дерево познания добра и зла. Теперь оно является символом права человеческого, осуществляемого универсальной монархией. Старцы вспоминают первородный грех и восхваляют грифона за то, что он не пытался клонуть дерево. Тогда грифон, выйдя из упряжки, привязывает колесницу ветвью дерева к стволу его и немедленно дерево зацветает цветом светлее фиалки и гуще розы. Этим сложным символом Данте хочет сказать, что колесница церкви, привязанная к стволу древа империи, оживает его Грифон и все шествие, сделавши свое дело, возносятся на небо, и поэт, очнувшись от недолгого усыпления, видит, как Беатриче, окруженная семью добродетелями, сидит под сенью дерева. С вершины дере-

ва, сбивая листья и ветви, бросается на колесницу орел, а тощая лисица пытается проникнуть в нее. Беатриче прогоняет лису, но орел спускается на колесницу еще раз и осыпает ее своими перьями. Из земли вылезает дракон, который протыкает хвостом колесницу и отрывает у нее часть днища. Тогда колесница вся одевается перьями. На этом превращения не кончились. Пернатая колесница превращается в чудовище с семью головами. На звере сидит нагая блудница.

Кругом глазами рыща по земле...

А рядом с нею стоит гигант, с которым она беспрестанно лобзается. Женщина бросила было взгляд на Данте, но гигант принимается ее бичевать, а потом, отвязав чудовище, влечет его в лес, где все исчезает. Остается одна Беатриче, окруженная своими женщинами.

Орел, от взмаха крыльев которого осыпаются листья и ветви дерева, — это преследования христианской церкви первыми императорами; лисица — ереси; дракон — дьявол, который отнял у колесницы дух смирения и бедности. Орлиные перья, осыпавшие колесницу, — мирские богатства. Апокалиптический зверь — папство, отягченное семью смертными грехами. Блудница и гигант — римская курия и Филипп IV Красивый, с которым она вела игру при Бонифации VIII. Лес, куда гигант увлекает свою спутницу, — переселение папства в Авиньон.

Беатриче и окружающие ее семь добродетелей оплакивают судьбу церкви, так ярко раскрытую перед ними всей мистической процессией. Беатриче даже пытается в отчаянии уйти, но останавливается и с исступленной радостью возвещает о том, что явится посланец божий, который умертвит блудницу и гиганта и восстановит церковь в ее первоначальной чистоте:

Еще придет преемник предреченный
Орла, чьи перья, в колесницу пав,
Ее уродом сделали и пленной.

Я говорю, провиденьем познав,
Что вот уже и звезды у порога,
Не знающие никаких застав,

Когда Пятьсот пятнадцать вестник бога,
Воровку и гиганта истребит
За то, что оба согрешили много.

Пятьсот пятнадцать! Пятьсот, десять и пять. Если эти числа написать римскими цифрами, получается слово Dux, вождь. Это все тот же Veltro, борзой пес, о котором идет речь в первой песне "Комедии". Спасителем будет не папа, не представитель церкви, а фигура, облеченная какими-то не вскрытыми до конца, не очень ясными, но могущественными возможностями. Если перевести эти смутные символы на язык реальных отношений, то фигурой, наиболее близкой к Вождю и к Вельтро, будет император. Мы видели, как постепенно кристаллизовалась идея миссии императора в Италии и в Европе, начиная с "Пира", как мало-помалу она вбирала в себя живой материал, порожденный появлением в Италии Генриха VII и как получила свою окончательную формулировку в "Монархии". "Комедия" дала поэтическое завершение всей концепции. Когда все было продумано, когда все теоретические выкладки были взвешены и выверены, поэтическая мысль дала ей плоть и кровь.

11

По мнению Данте, в истории человечества есть два момента, когда провиденциальные силы вмешиваются в судьбу людей и стремятся удержать их от неверного пути. В первый раз это сделало великое искупление первородного греха. Сейчас настал такой момент, когда человечество, несмотря на то, что его блюдет церковь, еще раз сбилось с пути и не может вновь обрести истинное направление, потому что сама церковь утратила представление о своем призвании и безнадежно запуталась. Вот почему именно в настоящий момент нужна власть, полномочия которой, так же как полномочия церкви, исходят от высших сил — власть императора.

Так думал Данте. В XVI песне "Чистилища" поэт находит для выражения этой мысли слова решительные и веские:

Рим, давший миру наилучший строй,
Имел два солнца, так что видно было,
Где божий путь лежит и где мирской.

Потом одно другое погасило,
Меч слился с посохом, и вышло так,
Что это их, конечно, развратило

И что взаимный страх у них иссяк.
Взгляни на колос, чтоб не сомневаться;
По семени распознается злак.

.....
И видишь ты, что церковь, взяв обузу
Мирских забот, под бременем двух дел
Упала в грязь, на срам себе и грузу?

Так сложилось убеждение поэта о великом ущербе, который претерпела идея империи вследствие незаконных вторжений церкви в полномочия и права императорской власти. Восстановление равновесия должно идти в направлении реставрации прав империи.

Пока мысль Данте витает в сферах универсальных и старается распознать, где проходит истинный водораздел между двумя универсальными силами современного ему общества, папством и империей, — естественно она сохраняет характер отвлеченный. Но Данте слишком хорошо видел реальные отношения в конкретном политическом бытии его родины. Когда он сопоставлял империю и папство как слагаемые метафизической политики, он иногда как бы забывал о том, что в Италии действуют и другие силы. Человечество в его глазах только совершало свой вековой, свыше предначертанный путь от грехопадения к искуплению, затем от первого искупления к новому грехопадению и с тревогой ожидало Вельтро или Пятсот пятнадцать, символ нового искупления. Но когда от этих безбрежных политических отвлеченностей поэт переводил взгляд на землю, его породившую, дающую ему реальный приют, — он видел другую картину. Папство и империя превращались при реальном анализе современных отношений в некий отдаленный фон, по мере того, как затихал шум оружия и гул взаимных обвинений, по мере того как забывалась экспедиция Генриха VII, по мере того, как папство оказывалось все крепче связанным с местом своего добровольного изгнания во Франции. А в Италии по-прежнему стояли друг против друга гвельфские и гибеллинские города, анжуйское королевство в Неаполе, мощная торговая империя в Венеции, и по-прежнему в кровавых расприх потрясались основы национального существования итальянского народа.

Политическая направленность внутренних отношений Италии характеризуется тем, что они враждебны империи. В глазах

Данте это основной грех итальянской политики. Миссия императора рухнула в 1313 году из-за противодействия всех гвельфских сил. За это на Италию обрушивается Данте гневной филиппикой в VI песне "Чистилища":

Италия! Раба! Приют скорбей!
Корабль без кормщика средь бури дикой,
Разврата дом, не мать областей¹.

.....
Здесь доблестной душе довольно было
Лишь звук услышать милой стороны,
Чтобы она сородича почтила;

А у тебя не могут без войны
Твои живые, и они грызутся,
Одной стеной и рвом окружены.

Тебе, несчастной, стоит оглянуться
На берега твои и города:
Где мирные обитатели найдутся?

К чему тебе подправил повод
Юстиниан, когда седло пустует?
Безуздой меньше было бы стыда.

О вы, кому молиться долженствует,
Так чтобы Кесарь не слезал с седла,
Как вам господне слово указывает, —

Вы видите, как эта лошадь зла,
Уже не укрощаемая шпорой
С тех пор, как вы взялись за удила?

"Доблестная душа" — это Вергилий, "сородич" — это трубадур Сорделло. Земляки, мантуанцы оба, они встретились в чистилище и проявлением братских чувств так растрогали Данте, что он тут же пропел гимн патриотизму, проклял раздоры, губящие Италию, и еще раз потребовал, чтобы она для своего спасения отдалась в руки императору.

Эти мысли у поэта созрели в "Чистилище" и получили в "Монархии", писавшейся одновременно, мощный теоретический коррелярий, а полного завершения они дождались в "Рая". Между смертью Генриха и временем написания последних песен "Рая"

прошло не менее шести-семи лет. Годы утихомирили страсть. Поэт мог говорить об императоре спокойно, но убежденность его в исторической провиденциальности миссии Генриха и практической оправданности его притязаний подсказала ему патетическую концовку темы императора. Данте поместил его душу в центре "Мистической Розы", у подножия престола триединого божества. А ликвидация имперских притязаний как бы оживила актуальность другой политической темы — темы борьбы коммун между собою и старой распри гвельфов и гибеллинов, между которыми не стоял более миротворный жезл императора. Поэт диалектически возвращался к политическим ощущениям времен "Ада". В "Рае" звучат, снова обретая страстные тона, тирады о разноцветных лилиях враждебных партий и о том, как белая лилия в борьбе становится красной (VI, XVI). И звучат эти боевые лозунги в тех же, полных примиренности, безбрежных райских просторах. Поэт как бы хотел подчеркнуть, что даже власть космического небесного покоя неспособна изгнать из его души земные интересы и треволения.

В этом сказывается одна особенность восприятия поэтом современных ему отношений. Его интерес к итальянским коммунам и к их людям, а больше всего к родной коммуне и к флорентийским людям во много раз острее, чем к силам и учреждениям универсального охвата, представления о которых приводят к границам метафизической отвлеченности. Самые пластичные образы "Комедии" во всех трех кантиках всегда близки к коммунам. Нет необходимости повторять имена, но одно имя нужно назвать еще раз. Фарината дельи Уберти не сподобился места в раю, ибо был эпикурейцем. Но разве не стоит его образ, один из самых потрясающих в мировой поэзии, десяти райских тронов. Генрих VII — все-таки бледная тень в "Комедии", а Фарината — такая скульптурная фигура, какие умел ваять один Микельанджело ("Ад", X).

Уже я взгляд в лицо ему вперял;
А он, чело и грудь вздымая властно,
Казалось, ад с презреньем озира.

.....
Когда я стал у поднятой плиты,
В ногах могилы, мертвый, глянув строго,
Спросил надменно: "Чей потомок ты?"

Фарината в огненной могиле. Данте видит его до пояса. Старый воин невозмутим и важен, не шевельнется, несмотря на огонь, его сжигающий, и на беспощадные реплики Данте; только слегка поднимает бровь при самом тяжком ударе. И с каким величественным и в то же время трогательно-человечным достоинством он отвечает! А жалобный крик Кавальканте деи Кавальканти еще рельефней подчеркивает величие героя Монтапери.

Фарината — символ флорентийских интересов Данте. Поэт может призывать империю для того, чтобы она сокрушила Флоренцию, а любит он по-настоящему только Флоренцию. В его любви к ней нет никаких элементов отвлеченности. В ней все конкретно. У него перед глазами ее стены, ее дома, ее церкви, ее Сан Джованни. И ее люди. Теперешние люди закрыли ему ворота в родной город, и он знает причину. Но когда он обнимает взором все прошлое Флоренции, начиная с тех времен, когда она еще не стала жертвою жадности и распушенности, со времен Нерли, Веккио, Беллинчоне Берти, он становится способен говорить языком самой чистой любви и самой вдохновенной нежности. Предку его Каччагвиде не приходится тратить много слов для того, чтобы пробудить в груди Данте эти чувства. Он сын Флоренции, ей он родной. Ибо Флоренция дала ему жизнь. И ни один город Западной Европы не мог создать в те времена такого человека и такого поэта, как он.

Где еще могла воспитаться такая политическая страсть и такая политическая прямота? Данте хочет, чтобы каждый знал, к чему он стремится в политике, и требует, чтобы не было ни обмана, ни предательства, ни кривых путей. Людям, которые прожили, не вызывая ни хвалы, ни порицаний, не горячими и не холодными, любителями безопасных средних тропинок, он бросил Вергилиеву *guarda e passa*, и никогда с тех пор язык человеческий не придумал ничего более уничтожающего, чем этот приговор презрения в трех коротких словах. Обманщиками населяет Данте весь страшный восьмой круг ада, а предателям отводит холодную геенну, царство Люцифера, свирепо равнодушного к своим и к чужим мукам. Там Данте наступает на чью-то голову, торчащую из твердого льда; голова рычит, и поэт, не зная еще кто это, хватается за волосы и начинает теребить. Здесь все кругом предатели, и этого достаточно: сострадания к ним нет.

Уже рукой в его заливке роя,
Я не одну ему повывдрал прядь,
А он глядел все книзу, громко воя.
(*"Ад", XXXII*)

Поэт наказал правильно. В его руках была голова того предателя, по вине которого Флоренция проиграла битву при Монтаперти. Другого изменника Данте обещанием заставляет говорить и уходит, не сдержав слова, ибо это — предатель. Но если среди грешников этого круга есть тени, вызывающие человеческое чувство, или в их словах звучит искупающая мелодия глубокого страдания, — Данте понимает и прощает их. Такова трогательнейшая, полная теплого участия к судьбе человека повесть Уголино:

Когда без слез ты слушаешь о том,
Что этим стоном сердцу возвещалось, —
Ты плакал ли когда-нибудь о чем?..

E se non piangi di che pianger suoli?
(*"Ад", XXXIII*)

И политическая нетерпимость и способность сострадать жертвам политических распрей могли воспитаться у Данте только потому, что он вырос во Флоренции.

12

Данте мог понять и почувствовать страдание другого человека. Но есть социальные явления, которых он никак не приемлет. Флорентийское прошлое, тяжелые будни годов изгнания сурово сталкивали его с непримиримыми социальными противоречиями. И самым трудно разрешимым узлом противоречий был для него тот, который связан с понятием "жадности" (*avarizia, cupidigia*). Данте никогда не упускал случая заклеить жадность в канцонах, "Пире", в письмах, в "Монархии". "Комедия", как во всем, подводит итог:

Будь проклята волчица древних лет,
В чьем ненасытном голоде все тонет
И яростней которой зверя нет!

О небеса, чей ход иными понят,
Как полновластный над судьбой земли.
Идет ли тот, кто эту тварь изгонит?
(*"Чистилище", XX*)

Волчица эта та самая, которая напала на поэта в дремучем лесу: символ жадности. Размышления о том, что представляет собою "жадность" в общественной жизни, появились у Данте как только перипетии изгнания грубо столкнули его с действительностью. Еще до экспедиции Генриха VII, в годы, когда судьба бросала его от замка к замку, и по разным синьориальным дворам, в канцоны, посвященные осмыслению средствами моральной философии светлых и темных сторон действительности, он вставил несколько ярких строф, клеймящих жадность. В канцоне "*Doglia mi reca nello cor ardire*" говорится: "Тот, кто поработен — все равно, что привязан к господину и не знает, куда он влечется по горестному пути. Так и скупец, жадный до богатства, которое властвует над всем. Бежит скупец, но мира не обретает — о, ум ослепленный, неспособный видеть, как безумно его стремление! Сколько бы он ни скопил, ему все мало: он мечтает о бесконечном". В канцоне "*Le dolci rime d'amore*" две строфы посвящены раскрытию низменной природы богатства и людей, одержимых страстью к обогащению.

В тяжеловесной схоластической "Монархии" рассыпано множество сентенций на ту же тему: жадность подсказывает людям дурные поступки и дурные мысли: "Упрямая жадность угашает цвет разума и производит опустошения в умах и сердцах". Жадность всего больше мешает справедливости... "Устраните жадность, и ничто не будет ей препятствовать" ("Монархия", I, XI, 11). "В тихую гавань мирной жизни человечество не может вступить раньше, чем улягутся волны бледной жадности" ("Монархия", III, XVI, 11).

В письмах времен экспедиции Генриха VII мысль поэта то и дело возвращается к "жадности", чтобы обезопасить от нее людей или упрекнуть их за то, что они становятся ее жертвами. В письме к итальянцам, возвещающем о приходе императора (Epist., V, 13), Данте пишет: "Пусть не обольщает вас подобно сиренам обманщица-жадность, усыпляющая бдительность разума какой-то своей сладостью". В письме-инвективе против Флоренции (Epist., VI, 5) Данте восклицает: "Вы, попирающие право божеское и человеческое; вы, польщенные ненасытной жадностью, — готовы на всякое беззаконие (*nefas*)". И дальше, в том же письме (Epist., VI, 22): "В слепоте своей вы не замечаете, как тираническая жадность обольщает вас ядовитой сладостью, подавляет пустыми

угрозами и превращает вас в рабов греха. Она мешает вам подчиниться священным законам, подражающим образу естественной справедливости". И уже после смерти Генриха в письме к кардиналам (Epist., XI, 14) Данте клеймит их за всевозможные пороки: "Разве каждый из вас не взял себе в жены жадность, которая никогда не является родительницей благочестия и справедливости как любовь, а всегда матерью нечестия и несправедливости". И тут же прибавляет (Epist., XI, 26) специально по адресу гасконских кардиналов, хозяйничавших в конклаве после смерти Климента V, что они "пылают безумной жадностью и пытаются присвоить себе славу латинян".

Но все это — публицистика, парфянские стрелы, рассыпанные в пылу борьбы и метившие чаще всего в мимолетных противников. Понятие "жадности" здесь не обобщается и не анализируется. Обобщение приходит в "Комедии". Там "жадность" фигурирует постоянно. За жадность казнятся в аду, очищаются в чистилище, выслушивают укоры и обвинения в раю. В "Комедии" Данте осознал, что жадность — порок универсальный. Короли все заражены жадностью. Гуго Капет, родоначальник французских королей, укоряет за жадность все свое королевское потомство: они днем молятся Богородице и восхваляют ее бедность, а по ночам у них слышатся иные песни:

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

.....
А возглас мой к невесте нелегкой
Святого духа вызвавший в тебе,
Твои вопросы это наш совместный

Припев к любой, творимой здесь мольбе,
Покамест длится день; поздней заката.
Мы об обратной говорим судьбе.

Тогда мы повторяем, как когда-то
Братоубийцей стал Пигмалион,
Предателем, и вором в жажде злата;

И сам Мидас в беду был вовлечен
В своем желаньи жадном утоляем...

(*"Чистилище", XX*)

Многие другие герои античных мифов, Священного Писания и истории, запятнавшие себя жадностью, могли бы прийти на ум прародителю Капетова племени. Они все нашли себе место в "Комедии". Французы не одни. Анжуйцы и арагонцы в Италии жадны одинаково. Жаден Фридрих III, король Сицилии; жаден Роберт Анжуйский, король Неаполя, глава гвельфской лиги; жаден был его отец Карл II, продавший дочь маркизу д'Эсте; жаден был первый представитель анжуйцев в Италии Карл I. Из жадности воюют Англия и Шотландия; из жадности Габсбурги, Рудольф и Альбрехт, забыли об обязательствах империи перед Италией. Жадностью заражены все итальянские коммуны; когда флорентийцы, встреченные поэтом в аду, спрашивают его, живет ли еще в городе "любовь к добру и к честным нравам", он восклицает:

Ты предалась безумству и гордыне,
Пришельцев и наживу обласкав,
Флоренция, тоскующая ныне...

(*"Ад", XVI*)

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

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

Завистливый, надменный, жадный люд!

(*"Ад", XV*)

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

Жадность там порыв любви к благу
Гасила в нас и не влекла к делам.

(*"Чистилище", XIX*)

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

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

С которыми на Карла шел ты смело...

.....
Вы алчностью растлили христиан,
Толча благих и вознося греховных.

.....
Сребро и золото ныне бог для вас;
И даже те, кто молится кумиру,
Чтят одного, вы чтите сто зараз.

(*"Ад", XIX*)

Жадностью обуяны все монахи. Францисканцев и доминиканцев корят за это в раю Фома и Бонавентура. Одинаково жадны и бенедиктинцы с камальдульцами. В четвертом круге ада поэт видит грешников, у которых на темени тонзура. На его вопрос Вергилий поясняет:

Те — клирики с пробритым гуменцом;
Здесь встретишь папу, встретишь кардинала,
Непревзойденных ни одним скупцом.

(*"Ад", VII*)

Если к этому прибавить то, что говорится о жадности итальянских государей в трактате об итальянском языке (V. Е. 1, 12, 6), и то, что говорится о жадности итальянских литераторов в "Пире" (Сопv. I, 9, 2), то собранный материал будет достаточно богат и разнообразен. Выходит, что нет сословия, нет класса, нет общественной группы, которые не были бы заражены жадностью. Так видит мир поэт. Это результат его наблюдений, его знакомства с людьми, вынесенный как во время пребывания во Флоренции, так и в годы странствования по другим итальянским городам и за пределами Италии. Материал собран огромный. Как его следует истолковывать?

Обвинения в жадности, брошенные по адресу отдельных людей и отдельных общественных групп, чаще всего по адресу духовенства, очень часто раздавались и до Данте. Ими пестрят латинские стихотворения вагантов, ими была полна противопапская литература средних десятилетий XIII века, появившаяся в разгар борьбы с Римом Фридриха II Гогенштауфена, в частности одна латинская сатира, написанная рифмованными четверостишиями. Она возникла в сороковых годах XIII века и автором ее считали Пьеро делла Винья. Эти обвинения звучат и в сирвентах

провансальских трубадуров. Мотив жадности, как мотив сатиры, не нов. Новое то, что Данте его обобщает.

Анализируя хотя бы только приведенный выше материал, далеко не исчерпывающий все упоминания о жадности в произведениях Данте, можно без труда установить, что он распадается на две группы. Часть упреков в жадности носит чисто индивидуальный характер: обвинения в жадности направляются против определенных лиц или определенных групп. Другие упреки, рассыпанные преимущественно в канцонах, в "Пире" и в "Монархии", — обобщены. Одно дополняет другое. Указания на отдельные факты в итоге складываются в широкую картину, а общие положения как бы подводят под нее философский фундамент, помогающий осмыслить ее во всей универсальной широте. Жадность как явление универсальное — это основной итог наблюдений поэта. И в этой универсальности исторический смысл его наблюдений. Его резюмирует "Комедия".

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

Что смысл "жадности" был именно таков, выясняется из тех глав четвертого трактата "Пира", где исследуется ее источник. Там говорится, что жадность порождена фактом существования в мире богатства и борьбы за богатство (Conv. IV, 10, 12): "Богатства в своем накоплении несут опасные несовершенства, ибо, осуществляя по видимости то, что они сулят, они приводят к противоположному. Обещают всегда эти носительницы лжи, что накапливающий богатства будет удовлетворен в полной мере, если накопленное достигнет определенного коли-

чества; этим обещанием воля человеческая побуждается к пороку жадности".

Стоя на своих этических и богословских позициях, Данте не может мириться с тем, что "жадность" оказывается присуща человеческой природе как некая необходимость. Повседневная жизнь, быт в своих многообразных проявлениях, изобиловали фактами, иллюстрирующими власть "жадности", но формул, раскрывающих закономерность этих фактов, не было. Джованни Виллани, начавший писать свою хронику в тот самый 1300 год, к которому Данте приурочил свое загробное странствование, и писавший ее почти полных столетия (его унесла чума 1348 года), — внес в свое повествование огромное количество точных фактов и статистических данных, характеризовавших деловую жизнь Флоренции: торговлю, промышленность, ремесла, кредит, земледелие. За каждым фактом такого рода, занесенным в хронику, за каждой цифрой, исчисляющей количество рабочих в той или иной боттеге или количество выработанных кусков сукна или указывающей движение цен на товары, кроется Дантова "жадность" в действии. То, что видел Виллани, несколько раньше видел и Данте. Но Виллани был человек практической жизни, член одного из старших цехов, и не прилагал к тому, в чем проявлялась человеческая предприимчивость, этических и богословских критериев. Ему не нужно было ничего обобщать. Как ему самому, так и его современникам все было понятно без обобщения и без комментариев. А Данте хотел все осмысливать философски. И вся человеческая предприимчивость, вся система господства материальной стихии над человеческой природой также символизировались для него в понятии "жадность". Перед ним был чувственный мир во всем своем разнообразии: природа, общество, человек. Он был вполне способен охватить его взором. Он изображал его с невиданной еще пластичностью, ибо был гениальным поэтом. Но для него в этом чувственном мире кристаллизовалась, как реальная, прежде всего его духовная субстанция. Он ее изучал, анализировал, принимал, отрицал. Материальная же основа этого чувственного мира от его анализа ускользала как неизмеримо менее важная. Тем не менее то, что он обобщил под понятием "жадности", было показано эмпирически с такой силой, что сущность его вскрывается для нас с полной ясностью.

Данте, сын промышленной Флоренции, установил, нигде не сказав это точными словами, что господство материальной стихии над человеком сделалось в его время явлением универсальным, ибо оно одинаково руководит действиями королей, пап, кардиналов, коммун, горожан, рыцарей, духовенства белого и черного. Но тот же Данте, философ, закаленный в богословских диспутах в Болонье и в Париже, объявил описанное им явление противообщественным, ибо ему было морально нестерпимо мириться с тем, что роль материальных интересов в политике, общественной и частной жизни так подавляюще велика. Поэтому он считал подчинение власти материальных интересов жадностью, то есть явлением ненормальным, противообщественным, греховным, подлежащим безусловному осуждению. Данте сумел установить господство жадности, ибо был сыном нового флорентийского общества, но он осудил ее потому, что часть его души принадлежала средневековой. В средние века умели осмысливать экономические процессы только с точки зрения морали.

"Комедия" полна проявлениями этой раздвоенности, частными выводами из основной предпосылки. Данте заставляет своего предка Каччагвиду осуждать купцов, ездивших по торговым делам во Францию и покидавших жен как бы вдовами на долгие месяцы. Он не хотел мириться с тем, что основой нового мира была торговля, а торговля в условиях начала XIV века не могла не сопровождаться продолжительными отлучками. Вполне последовательно было с его стороны, что он засадил в ад ростовщиков. Он всецело разделял церковную точку зрения, что "лихва" греховна, и не хотел признавать той огромной роли, которую играл уже в его время кредит. Он словно забыл, что во Флоренции был специальный цех менял (*Cambio*), то есть банкиров, и что в экономике Флоренции кредитное дело было одной из ее основ. Он упрямо не хотел допустить до своего сознания факт, который видел отлично: что торговля, кредит, промышленность приобрели огромное значение в общественной жизни, что они властвуют над всем. Виллани, не мудрствуя лукаво, все эти вещи аккуратно регистрировал в своей хронике и был уверен, что для его современников они представляют огромный интерес. А Данте считал, что они могут интересовать только низшую породу людей, у которой нет идеалов. Об этом со всей определенностью говорится в

канцоне, предпосланной четвертому трактату "Пира", и в самом его тексте. Там речь идет о том, что богатство, к которому люди стремятся, неспособно дать благородство, потому что по природе своей низменно. Для Данте поэтому рост хозяйственной предприимчивости был признаком упадка и вырождения, ибо не мог не сопровождаться снижением удельного веса духовных ценностей. Дантовы инвективы против жадности скоро сменяют другие песни, которыми окрепший и сознавший себя "буржуазный дух" не только признает, но будет прославлять предприимчивость и стремление к наживе.

Через сто с небольшим лет после Данте Леон Батиста Альберти будет именовать Дантову "жадность" хозяйственностью (*la masserizia*, буквально "бережливость"). Через двести лет у Макиавелли вся классовая борьба будет объясняться материалистически, а современник и друг его, Франческо Гвиччардини, назовет Дантову "жадность" "интересом" (*interesse*). Так в эволюции ренессансной идеологии отношение к этому свойству человеческой природы будет диалектически раскрываться. Факт утверждается единогласно: свойство существует, и оно универсально. Но Данте осуждает. Альберти обожествляет ("святая вещь хозяйственность!"), Гвиччардини холодно и с полной, почти научной объективностью анализирует его и признает основной пружиной человеческих действий.

Когда Данте собирал эмпирический материал, инстинктивно, без анализа ощущая его важность, он показывал, как хорошо он схватывает основное устремление своего времени. Когда же он, тоже не анализируя, проверял его оселком богословия и схоластической этики, из-под пера его сыпались проклятия.

Внутреннее раздвоение не находило и не могло найти примиряющего синтеза.

13

И оно же не давало ему постигнуть умом важнейших последствий "жадности" в области идеологии: поэт осуждал негативную сторону "жадности" и не видел, что она — спутник прогресса. Восприятие "жадности" как чего-то подлежащего осуждению, мешало поэту видеть единство мира человеческих ощущений и человеческих действий. Так как "жадность" есть не что иное, как

материальная основа жизни, то, естественно, она дает разные плоды. В Дантовом обществе растущая власть материальных интересов не только оживляла хищную тягу к накоплению, но, усложняя жизнь, рождала новые эмоции, новые потребности, новые вкусы. И не только рождала, но и вызывала стремление оправдать их в борьбе с темным прошлым. Все эти процессы совершались вокруг Данте во всей своей сложности, переплетались между собой, не переставая быть выражением одной и той же исторической тенденции. Данте улавливал отдельные ее проявления, но не видел их единства. Он принимал одно, отвергал другое — с одинаковым пафосом. Общая тенденция его восприятия определилась достаточно ясно. Отвергал он материальную основу культурного процесса как универсальную "жадность", а принимал, не сознавая их связи с этой материальной основой, многие из ее порождений в области духовной жизни.

Если бы Данте до конца своей жизни остался в стенах Флоренции и присутствовал при всех сдвигах культурной жизни своего родного города, быть может, для него в конце концов стала бы ясна связь между материальной и духовной сторонами этой культуры. Но изгнание оборвало его внутренний рост. Флоренция для него сделалась воспоминанием: Флоренция любимая и ненавистная, оплакиваемая и проклиная, возделенная, недостижимая. И все-таки то, что в его сознании было порывом вперед, преодолением аскетизма и церковного мрака, носило отпечатки флорентийской культуры, было связано с Флоренцией.

Прежде всего любовь. Поэт знает не только платоническую куртуазную любовь "Новой жизни", не только аллегорическую, которая превращает в "благородную даму" философию, не только мистическую, которая "движет солнце и другие светила". Он знает, что есть любовь иная. Он и сам испытал ее и не скрывает этого от своих читателей. Это та любовь, о которой говорит Франческа да Римини.

Amor che a nullo amato amor perdona —

Любовь, любить велящая любимым,
Меня к нему так властно привлекла,
Что он со мной пребыл неразлучным.
(*"Ад", V*)

Данте посадил Франческу и Паоло в ад во имя верховного морального принципа. Но он пропел осанну свободной любви в произведении, написанном для осуждения греха, выносящем людям приговоры во имя высоких этических идеалов. Когда он слушает рассказ Франчески, ему больно до слез. Он падает без чувств, когда она оканчивает повествование под безмолвные рыдания своего друга. Пятая песнь "Ада" — первый голос в новой истории в защиту свободного чувства, страстный гимн, опрокидывающий все церковные догматы, пусть в противоречии с собственными религиозными взглядами поэта, но тем более действенный и убедительный. Три терцины, каждая из которых начинается словом "любовь", — три исступленных возгласа души, стремящейся вырваться из оков затхлой церковной идеологии. Их не заглушат уже никакие богословские протесты, никакие схоластические разглагольствования. Ценность Дантова славословия любви, его историческое значение именно в том, что оно прозвучало из тьмы средневековья и указало путь другим. После Данте защита свободного чувства, защита права любить уже не могла умолкнуть. И не только любовь. Слава — "главная болезнь" (*maior morbus*) Петрарки, в душе Данте уже не пробуждает никаких аскетических размышлений. На поощрительные слова предка своего Каччагвиды он со всей страстью говорит о том, как будет дорога ему память о нем потомства:

Если с правдой побоюсь дружить,
То средь людей, которые бы звали
Наш век старинным, вряд ли буду жить.
(*"Рай", XVII*)

Пробираясь по адским теснинам, поэт выбился из сил и, задыхаясь, присел отдохнуть на камень. Но услышал тут же строгий укор Вергилия:

Теперь ты ленью должен отместить, —
Сказал учитель — леж под периной
Да сидя в мягком, славы не найти.

Кто без нее готов быть взят кончиной,
Такой же в мире оставляет след,
Как в ветре дым, и пена над пучиной.

Встань! Победы томленье, нет побед,
Запретных духу, если он не вянет,
Как эта плоть, которой он одет.
(*"Ад", XXIV*)

Третий панегирик ощущениям, осуждаемым церковью и богословами, звучит в XXVI песне "Ада". В круге, где казнятся лукавые советники, поэт встречает Одиссея, и гомеровский герой рассказывает ему историю своей гибели. Все знают, что поэма, рассказывающая о странствованиях Одиссея, кончается тем, что герой возвращается в свою Итаку, истребляет женихов, докучавших его жене, и обретает покой и счастье в кругу семьи с отцом, женою и сыном. То, о чем повествует Дантов Одиссей, — целиком вымысел поэта. Гомера Данте никогда не читал. Фигура "хитроумного" царя Итаки ни одной чертою не похожа на образ из "Ада". Иное услышал Данте в гудении огненного снопа, в котором был заключен дух Одиссея.

Пребывание дома было нестерпимо для него, отравленного радостями скитаний:

Ни нежность к сыну, ни перед отцом
Священный страх, ни долг любви спокойный
Близ Пенелопы с радостным челом

Не возмogli смирить мой голод знойный
Изведать мира дальний кругозор
И все, чем люди дурны и достойны.

Вместе с старыми товарищами он снарядил корабль и двинулся в неизведанные морские просторы. Проплыли Средиземное море, прошли Геркулесовы столпы, океан раскинулся перед ними и, чтобы ободрить спутников, герой обратился к ним со словами.

"О братья, — так сказал я, — на закат
Пришедшие дорогой многотрудной!
Тот малый срок, пока еще не спят

Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный

Подумайте о том, чьи вы сыны
Вы созданы не для животной доли
Но к доблести и к знанию рождены".

Корабль понесся дальше на юг. Люди увидели новые страны, но вскоре погибли в бурю. "Постижение новизны", то есть стремление познать новое в материальном мире и в мире духовном, безоговорочно осуждавшееся церковью, потребовало жертв. Данте считал эти жертвы оправданными.

Двухвековая городская культура, смелые путешествия итальянских купцов, десятки раз проходивших Гибралтарский пролив, подготовили Данте к созданию этого бессмертного пророческого образа. Вся история открытий — в этой маленькой речи Одиссея. Так будут говорить со своими спутниками Колумб, Васко де Гама, Магеллан и все моряки, которым человечество обязано великими географическими открытиями. А стремление к "знанию и добродетели", двуединой Сократовой формуле, разве это не лозунг всего духовного развития Нового времени? Все три эпизода бьют в одну цель. Поэт возвещает новое мировоззрение, ярко окрашенное мирскими тонами, непримиримо враждебное церковной догматике. Данте не видел вопиющих противоречий в своем понимании прошлого и настоящего. Он не видел, что нельзя, прославляя времена Беллинччоне Берти и Каччагвиды, Флоренцию, не знавшую обширных торговых операций и международных кредитных сделок, в то же время преклоняться перед чувствами Франчески и перед дерзкой, свободной мыслью Одиссея. Он не видел, что нельзя, осуждая "жадность" и считая ее универсальным грехом, в то же время восторженно приветствовать все ее духовные порождения.

Мы понимаем эти противоречия, потому что знаем общественный фон жизни поэта, изгибы его судьбы, этапы его умственного роста, его духовные муки. Все это неизбежно порождалось историческим развитием не только Флоренции, но и Италии и Европы. Данте пришел в мир в эпоху, чреватую кризисами, потрясавшими такие учреждения универсального охвата, как церковь, империя и, конечно, итальянские коммуны, защищавшие свою самостоятельность. "Комедия" отразила все эти кризисы.

14

Если собрать воедино все, что сказано в "Комедии" в защиту новой идеологии, получится некий манифест, предвосхищающий все будущие манифесты этого рода. И если проанализировать

поглубже этот манифест новой культуры, то мы найдем в нем ядро, вокруг которого группируются не только идеи Данте, но и основные устремления его искусства. Ядро это — человек.

Интерес к человеку, к его положению в природе и в обществе; понимание его духовных порывов, признание их и оправдание, — основное в "Комедии". Человеку, духовный мир которого способен светить другим, можно и должно простить многое. Франческа, Паоло, Брунетто, Уголино, Одиссей, Пьеро делла Винья мучаются в аду, но они получили отпущение грехов на суде совести поэта, как и многие другие. Ибо каждый из них в глазах Данте настоящий человек, несущий некий факел. Нужно только помнить, что этика Данте строже к людям, чем его искусство. Данте-поэт создает портреты Филиппа Ардженти, Ванни Фуччи, Гвидо да Монтефельтро с его Черным херувимом, мастера Адамо, инок Альберито так же сочно, как портреты тех, кому он сочувствует. Но он их не оправдывает, а иногда осуждает сурово и беспощадно. Его интерес к ним, вдохновляющий его пластическое искусство, — лишь одно из проявлений реализма. А когда он лепит образы людей, близких ему по духу, реализм и гуманизм идут об руку, и образы эти наливаются необычайной силой. Этот интерес к человеку, любовь к человеку, вера в человека спасают Данте от беспросветного пессимизма, в который ему нетрудно было бы впасть, если бы он дал волю таящимся в его душе пережиткам старого. В дантологической литературе можно встретить много рассуждений на тему о Дантовом пессимизме, но убедительность их всегда чрезвычайно сомнительна. Не мог быть пессимистом поэт, который так высоко ставил человека. Он мог находить в современном ему обществе много такого, что казалось ему проявлением темных сил. Он мог осуждать современное ему общество за всевозможные пороки. Он мог взывать к носителю провиденциальной силы, императору, о спасении людей, о восстановлении мира и права. Но это не гасило надежды на будущее в его груди. Его призывы смотреть с верою в будущее нигде не звучат с такой силой, как в XVII песне "Рая".

Беатриче ведет Данте от неба к небу, все выше и выше. Ее улыбка становится на каждом подъеме все лучезарнее. Бедный земной человек, оказавшийся в ослепительных сияниях райских сфер, едва выносит ощущения, вызываемые растущими волнами

света. Перед подъемом на небо Перводвигателя она заставляет поэта напоследок взглянуть на грешную землю и еще раз осмыслить для себя, как сильна на ней власть зла. В этом месте Данте повторяет свою излюбленную формулу. Зло на земле для него всегда восходит к одному источнику: к "жадности", которая доводит человечество до глубин нравственного упадка. В последний раз в поэме Данте возвращается к этой своей идее и вкладывает в уста Беатриче еще одну красноречивую филиппику против порождаемого материальными интересами зла:

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

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

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

Хотя метафоры здесь и туманны, основная мысль ясна. Дописываются последние песни поэмы, и слышна мощная оптимистическая симфония, достойная грандиозного Дантова создания. В этом финальном звучании оптимизма погашается все то, что было в Дантовом сознании от прошлого. Кругом еще царит феодальный хаос, кругом господствует тьма, нагнетаемая на человечество церковью. Душа поэта беспрестанно подавляется видениями зла, не адскими, не фантастическими, а реальными. И все-таки гений Данте, окрыленный гневом и скорбью, указывает ему истинные перспективы человеческого прогресса и внушает уверенность в победе света над мраком.

Источник этого убеждения Данте — его гуманизм. Естественно возникает вопрос: есть ли точки соприкосновения между Дантовым гуманизмом и гуманизмом людей Возрождения. Этот вопрос часто перерастает в другой, более общий: какова историческая позиция Данте по отношению к Возрождению? Рассуждениями на эту тему полна вся литература о Данте. Нет необходимости подробно говорить о ней. Изложим только мнение главы итальянской дантологии, Микеле Барби. В его небольшой, очень содержательной книге о Данте имеются такие строки:

"Люди задавались вопросом, может ли Данте считаться предшественником Возрождения и в каком смысле. Здесь нужно различать. Если под Возрождением понимать возрождение культуры и искусства после наиболее темных времен Средневековья... Данте является более чем предтечей, он зачинатель и один из наиболее замечательных учителей. Правда, что в области философской и научной культуры он не вносил нового, а повторял других, но тут он проявлял дух, стремившийся видеть, наблюдать и обсуждать с жаром и страстью, которые не проявлялись в других, более ученых чем он... Если напротив, под Возрождением подразумевать культуру и духовную жизнь, как они сложились в XV — XVI веках, то, разумеется, Данте отстал на добрых два столетия и является в некоторых смыслах человеком средневековым. Для Возрождения в этом смысле он не более, как предшественник..."

Все это совершенно правильно, но едва ли эти слова вскрывают существо отношений между Данте и Возрождением. Энгельс сказал проще и лучше: "Данте последний поэт средних веков и первый поэт Нового времени". А если попытаться детальнее вскрыть отношение идеологии Данте к идеологии Возрождения, нужно сопоставить то, что было и у Данте, и у Возрождения одним из основных элементов — гуманизм. Если говорить о гуманизме Возрождения как о сумме интересов людей Ренессанса к человеку, то различие между гуманизмом Данте и гуманизмом Возрождения можно определить следующим образом: для Данте в человеке ценна исключительно его духовная сторона, его духовный мир. Для людей Возрождения, для таких художников и мыслителей, которые были его корифеями, — для Боккаччо, для Чосера, для Рабле, для Сервантеса, для Шекспира, — в человеке одинаково важна не только духовная стихия, но и материальная. Последняя особенно.

Но отношение Данте к Ренессансу сложнее. И есть в его творчестве нечто, в чем, пожалуй, он является более свободным, чем люди поздних времен, родные ему по духу, итальянские гуманисты филологическо-эстетического направления.

15

Люди Возрождения после первых колебаний, которые сказались в творчестве Петрарки и Боккаччо, писавших и по-итальянски и по-латыни, вступили в русло увлечения всем античным. Интерес к античному становился интенсивнее с каждым новым поколением и в конце концов надолго привел к полному пренебрежению родным языком. Наиболее даровитые поэты и прозаики стали писать исключительно на латинском. Последние десятилетия XIV и вся первая половина XV века прошли под знаком этой новолатинской литературы. В сущности, такая направленность пошла от Петрарки: он написал свою "Африку" латинскими гекзаметрами, а итальянские стихи, на которых зиждется его мировая слава, считал "безделками", *pugellae*. Эта тенденция Возрождения продолжалась и после Леоне Баттиста Альберти, который начал с ней борьбу, и тянулась вплоть до конца XV века, непрерывно ослабевая. Глава флорентийского гуманизма в дни господства Лоренцо Медичи — Анджело Полициано сам себя считал латинским поэтом, хотя и его репутация в итальянской литературе держится лирикой, "Орфеем" и "Стансами".

Все знают причину этого явления. Богатые и образованные городские классы хотели после того, как их господство прочно утвердилось, иметь литературу для себя, свой "огороженный сад", свою "республику знаний", где они не были бы вынуждены соприкасаться с необразованной и неученой толпой. Антикизирующая латинская литература была одним из выражений общественных противоречий и борьбы общественных групп в коммунах, достигших полного расцвета.

Во времена Данте острей борьбы в городах было еще направлено против феодальной старины, а идейным оружием, оснащавшим эту борьбу, была еретическая культура. Пополанские силы не подавлялись и еще не были ослаблены. Народная стихия должна была найти выход в своей литературе. Данте дал ее итальянской коммуне. И это не было бессознательным актом, как ясно

видно из I книги "Пира". Но между всем тем, что Данте писал до "Комедии" и самой "Комедией" в его собственном сознании должно было установиться и действительно установилось различное отношение. Это прежде всего сказалось в языке.

Язык "Комедии" иной, чем язык "Новой жизни", чем язык "Пира", чем язык больших философских канцон. Язык "Новой жизни" находится еще под очень большим влиянием предшествующей куртуазной поэзии — сицилийской, болонской, флорентийской. Язык "Пира" характеризуется попыткой приспособить итальянский *volgare* к изложению больших философских и научных проблем, как это диктовалось теорией и практикой схоластических латинских трактатов. Язык канцон — тоже особый язык. Данте отказывался в них от "сладостных рифм любви" и орудием новых своих мыслей сделал "рифму строгую и утонченную". А в книге "Об итальянском языке" установил законы лексики, стилистики и стихосложения канцон. В "Комедии" язык и стих совсем другие. Терцина — метр, заимствованный из поэзии народа. Данте выбрал его потому, что он представлялся ему более гибким, доходчивым и емким, чем канцонные метры. Но главное различие между стихами "Новой жизни" и канцон и стихами "Комедии" — в словаре. Он неизмеримо богаче и неизмеримо менее изыскан. В нем много народных слов и оборотов, много упрощенностей, немыслимых в канцоне, много, если угодно, небрежностей, в стихе и в синтаксисе. Народные речения то и дело находят место даже в последней кантике, наиболее торжественной из трех. Все это было в замысле. В сознании Данте продолжала крепнуть мысль, родившаяся в дни изгнания, когда он взялся за "Пир", что народный язык — это новое солнце, которое должно взойти взамен закатающегося старого. Оно всходило в его творениях все выше и выше, пока не достигло зенита в "Комедии".

В этом стремлении быть доступным "тысячам" — основное отличие Данте от писателей Возрождения. У Данте — сознательная демократизация, у гуманистов — сознательная аристократизация. Должно было пройти много времени, прежде чем последантовская итальянская литература вернула себе все поле творчества. Диалектически повторился процесс, которым была создана поэзия Данте: сочетание продукции народного творчества с достижениями научной культуры. Когда в XV веке братья Пульчи и

флорентийские народные лирики навязали формы народной поэзии большим мастерам — это было повторением того, как народные тосканские поэты конца XIII века заставили Данте оплодотворить свой гений народными ладами. Данте мог надеяться, что он на все времена нашел русло для развития родной литературы. Он не мог предвидеть того обрыва, который в направлении литературы, им начертанном, произвели антикизирующие гуманисты. Но это ни в какой мере не должно умалять сделанного Данте для итальянской литературы, для ее сближения с народом.

Эту тенденцию своего творчества, именно в связи с "Комедией", Данте подчеркивал и с другой стороны. В письме к Кангранде делла Скала, сопровождавшем посвящение ему "Рая", Данте, говоря о том, каким видом философии он руководился, создавая свою поэму, категорически утверждает, что этой философией является этика, ибо "поэма написана не для созерцательных целей, а для действенных". Данте вовсе не хотел, чтобы его поэма была далека от жизни. Она должна была поучать людей, исправлять их недостатки, врачевать их пороки. Она должна была вести их к добру и правде. Каччагвида говорил ему в "Рая":

...Кто совесть запятнал
Своей или чужой постыдной славой,
Тот слов твоих почувствует ужал.

И все-таки, без всякой лжи лукавой,
Все, что ты видел, объяви сполна,
И пусть скребется, если кто лишавый!

Пусть речь твоя покажется дурна
На первый вкус и ляжет горьким гнетом, —
Усвоюсь, жизнь оздоровит она.

Крик твой, как вихрь, ударит бурным летом
В те деревья, что выше всех растут;
И это будет для тебя почетом.

Обращение к "тысячам" и практические, действенные цели, поставленные в поэме, делали неизбежным всемерное сближение с приемами народного творчества и с плодами народной поэзии. А это в свою очередь обогащало реалистическую стихию поэмы.

Так реализм, гуманизм и народность, слитые в единое ядро, нашли в "Комедии" свое высшее выражение. Это те элементы,

которые утвердили за Данте его место в мировой культуре. Все, что связывало Данте с отсталыми элементами его эпохи, было преходяще: оно было от времени. Все, что связывало его с растущим движением человечества вперед, было органично, оно было от него, опередившего время.

У гениального поэта не могло быть иначе.

16

Начиная XXV песню "Рая", Данте говорил сокрушенно:

Коль в некий день поэмою священной,
Отмеченной и небом и землей,
Так что я долго чах в трудах согбенный,

Смирится гнев, пресекший доступ мой
К родной овчарне, где я спал ягненком,
Не мил волкам, смутившим в ней покой, —

В ином руне, в ином величьи звонком
Вернусь, поэт, и осенюсь венцом
Там, где крещение принимал ребенком.

Небо и земля действительно ведут борьбу в поэме и побеждает, что бы ни говорили иные современные нам критики, земля, то есть то, что связывает Данте с правдою жизни, ведущей вперед род человеческий.

Когда поэт писал эти взволнованные строки, он думал о своей Флоренции, о родном Сан Джованни, баптистерии, где он "принимал крещение". Ему не привелось вернуться на родину, ибо "волки" зорко стерегли доступ в "овчарню". Это было трагедией поэта и разбивало ему последние годы жизни. Но, отвергнутый Флоренцией, он нашел признание не в маленьком городе, хотя и прекрасном, а во всех городах всего человечества, где люди, так же как и он, верят, что в процессе движения вперед человечество побеждает зло и приносит торжество правде; что как бы ни казались тяжелыми переживаемые времена, правда восторжествует:

И за цветком поспеет добрый плод...

¹ Пер. Д. Мина.

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА*

(1304—1374)

Между смертью Данте и расцветом славы Петрарки прошло всего двадцать — двадцать пять лет, а если судить по сочинениям того и другого, может казаться, что поэты жили совсем в разные культурные эпохи. Это происходит главным образом потому, что Данте продолжал видеть в современных ему отношениях то, чего в них уже не было, и не видел того, что в них уже появилось. Петрарка был истым сыном своего времени, прекрасно его понимал, прекрасно был понят и оценен своими современниками и видел у ног своих тех, кто закидал камнями несравненно более достойного "божественного" певца.

Общественно-политическая атмосфера Италии успела сильно перемениться в этот небольшой промежуток времени, и это, конечно, не оставалось без влияния на складе мировоззрения передовых людей. Папство, истощенное героическим усилием Бонифация VIII, получило знаменитую пощечину в Ананьи, безропотно подчинилось французской опеке и переселилось в Авиньон. В свою очередь и империя после попытки Генриха VII уже не пыталась серьезно вмешиваться в итальянские дела. В Италии стало свободнее, и это прежде всего отозвалось на положении отдельных городов-государств. Они стали чувствовать себя самостоятельнее, беспрепятственно продолжали внутренние реформы; политическим экспериментам теперь уже не мешал никто, и никогда в истории не наблюдалось большего разнообразия форм республики и тирании, как в это время. В связи с экономическими условиями политические перемены создавали необыкновенно

* *Дживелегов А. К.* Начало итальянского Возрождения. М., 1908.

благоприятную почву для роста личности, и он совершался, разумеется, на счет средневекового церковного мировоззрения.

Данте уже был свидетелем этих перемен, но они ничего ему не говорили. Его убеждения сложились под другими влияниями, и меняться ему "на полпути земного бытия" было поздно. Это был средневековый человек. И в нем, как мы видели, поднимались новые запросы, но они отчасти решались средневековыми средствами, отчасти совсем до сознания не доходили.

Петрарка иначе воспринял те перемены, которые происходили в Италии во время его молодости, и вырос он совсем другим человеком, чем Данте. Это очень сложная, исполненная глубоких противоречий натура, характерная для своего времени именно тем, что противоречивые черты, из которых она состояла, складывались в нечто целое, очень интересное вообще и очень типичное для Возрождения.

Петрарку называют обыкновенно первым гуманистом, и это справедливо, потому что до него не наблюдается такого страстного интереса к античной культуре и к античной литературе. Но самый интерес к античному — явление производное. Он мог возникнуть только на почве известных запросов, выяснившихся раньше. Главная задача в характеристике исторического значения Петрарки и заключается в том, чтобы показать, почему у него явился такой страстный интерес к древности.

Для этого нужно припомнить то, что говорилось по поводу культурного развития личности. Мы знаем, что сущность этого процесса заключается в том, что человек мало-помалу начинает считать законными и естественными такие чувства, мысли и действия, которые он раньше, сознательно или бессознательно, подчиняясь церковно-феодальному миросозерцанию, считал совершенно недозволенными. Петрарка стоит уже на сравнительно очень высокой ступени в этом процессе. Стоит сравнить этого утонченного, нервного человека с первыми пионерами процесса, чтобы сейчас же сделалась ясна огромная разница между ними. Какой-нибудь горожанин XII века, уже сбросивший с себя скорлупу средневекового культурного рабства, решивший уже для себя, что погоня за наживою — не грех, что жизнь, вопреки проповедям монахов, имеет очень много приятных сторон, тоже человек новый, но в нем все новое еще в зародыше, его ощущения

бессознательны и до конца остаются в области инстинкта. Петрарка — мы уже сказали — натура сложная и противоречивая, с такими запросами, которых не понял бы его примитивный по своей психике духовный предок XII века. Однако, хотя сходство между ними почти совершенно сгладилось, но родственная связь несомненна. И весь духовный облик Петрарки, как и вообще деятелей Возрождения, показывает, что он по прямой линии происходит именно от горожанина, от человека, занимавшегося торговлею и в торговле выработавшего свои несложные, но коренным образом несогласные с духом средневековья потребности. У Петрарки все это более тонко, более культурно, но ведь два века прошли даром.

Самое главное различие, несомненно, то, что Петрарка понимает свои потребности, отдает себе отчет в том, чего он хочет и к чему стремится. Он — теоретик. Ему знакома мучительная сладость самоанализа; он уже знает то острое наслаждение, которое ощущает человек, найдя оправдание своим мыслям и поступкам. В Петрарке — и это второе очень существенное отличие его от первых людей нового типа — происходит непрерывная борьба: у него, как и у тех, не только одни новые элементы, а живут еще и крепко держатся средневековые, но у тех они мирно уживаются рядом, а у Петрарки уже пришли в столкновение. От средних веков в нем осталась совесть, инстинктивное вкоренившееся представление о том, что хорошо и что дурно. А ново в нем чувство, которое влечет его к тому, что красит существование человека. Чувство ищет опоры в борьбе с совестью — и не находит ее. Эта опора — античное мирское мировоззрение, столь противоположное средневековому церковному. Таков капитальный факт, который объясняет, почему Петрарка так горячо полюбил древность. Она учила его бороться с переживаниями средневековья в его душе.

Таковы три фактора, направлявшие рост миросозерцания Петрарки: культурная и социальная эволюции последних двух столетий, остатки средневековья и древность.

В какой мере каждый из этих трех факторов содействовал образованию характера Петрарки?

Средневековые черты в нем уже сильно колеблются, но еще не уступают окончательно, но по тому, как поэт отстаивает сред-

невековые традиции, видно, что им не продержаться долго. Петрарку, впрочем, они переживут.

Древность выступает на сцену главным образом затем, чтобы доставить аргументы против средневековых остатков. Она проносится в ореоле сладких прельщений и великих соблазнов настоящего. Ее значение формальное; она только подкрепляет то, что уже созрело и без нее, хотя и не нашло настоящей формулы. Затем, древность сообщает чувствам и настроениям тонкость, изящество, внешнюю отделку. Облеченные в античные формы, эти чувства и эти настроения уже лишены своей первоначальной грубости и не так шокируют. Пользуясь античными образцами, можно говорить красиво о некоторых вещах, о которых говорить по-другому было рискованно и с моральной, и с эстетической точки зрения. Но и средневековое, и античное в Петрарке играет второстепенную роль по сравнению с тем, что есть в нем нового, созданного общественным ростом последнего времени.

Для Петрарки вся жизнь разрешается в вопросы личности. Индивидуализм господствует в нем над всем. Классическая литература подсказывает ему очень эффектные формулы культа личности, целую философию индивидуализма, еще не свободную от противоречий и еще не вполне отрешившуюся от средневековых оговорок, но очень характерную для своего времени. С помощью античной литературы Петрарка дал красивую теорию индивидуализма, но на практике проявления того же индивидуализма сводились часто к самой вульгарной погоне за удовольствиями и к чисто мещанскому культу жизненных удобств. В гуманисте сказывался духовный потомок горожан.

Петрарка поселился в Авиньоне, как только умер его отец, заставлявшей его зубрить в Болонье римские Дигесты, и, конечно, было далеко не случайно, что он избрал папскую резиденцию. В старости он рисовал самыми мрачными красками этот город, в котором "не было ни правды, ни страха перед Богом, ничего здорового и святого", в молодости он находил в нем очень много привлекательного. Там был, во-первых, папский двор, от щедрот которого кормилось столько народу, от щедрот которого стал кормиться и Петрарка; там была жизнь, свободная от опасных междоусобиц и партийных раздоров, привлекательных только для сильной натуры; там было дамское общество, легкомыслен-

ное, но очень интересное. Молодой Петрарка искал обеспеченного досуга для своих занятий и искал развлечений, чтобы эти занятия не очень опротивели. В Авиньоне он нашел и то и другое. Он там много работал, но еще более отдавался светским удовольствиям. Авиньонские дамы, света и полусвета, сейчас же оценили красивого и галантного поэта, и поэт очень дорожил своим успехом у них. Чтобы нравиться дамам, он разорялся на костюмы и целые часы проводил за туалетом. Он сам рассказал нам об этом, и из его позднейших писем мы знаем, как трудно было в XIV веке наводить искусственную красоту. На ночь Петрарка завивал волосы при помощи двойного зеркала особенными металлическими инструментами, от которых при малейшей неловкости появлялись красные борозды на лбу, а в случае удачи приходилось еще следить, чтобы не выбился волосок из прически и чтобы ветер не спутал искусственных локонов. Одет он был всегда по последней моде: в узкий камзол, сверх которого накинута белая плащ, обтянутые штаны, длинные тесные башмаки, находившиеся в постоянной войне с ногами. В таком костюме, густо надушенному, ему приходится ходить и ездить по грязным улицам, сторониться в паническом страхе каждого всадника, чтобы грязь из-под копыт не забрызгала его сверкающего наряда.

Чтобы заботы о наружности и туалете сделались понятны, мы должны сказать, что Петрарка полюбил на второй год после своего прибытия в Авиньон. Его возлюбленная звалась — это знает всякий — Лаурой, звучное имя и очень благодарное для поэта, который может играть словами *Laure* и *lauro* (лавр). Но, кроме красивого имени, Лаура обладала очаровательною наружностью. То была молоденькая стройная блондинка, которой было приятно видеть у ног своих поэта и всеобщего любимца. Повидимому, чтобы удержать Петрарку около себя, она с ним кокетничала, манила его и тем разжигала его все больше и больше. А он любил ее со всем пылом своей страстной натуры, совершенно не довольствовался знаками платонического внимания и добивался взаимности. Но Лаура никогда не принадлежала Петрарке. Она любила мужа и была очень привязана к своему многочисленному потомству. Она умерла в 1348 г., унесенная чумою.

Памятником любви к Лауре остались итальянские стихи Петрарки. Лаура не понимала по-латыни, да и не было в обычае вос-

певать даму сердца на языке Цицерона. Подчиняясь тому же обычаю, Петрарка скрыл истинный характер своей любви, скрыл, что то была чувственная страсть, и вслед за провансальцами и флорентийскими лириками представил себя платоническим вздыхателем, который, как Данте у своей Беатриче, ищет только приветствия и ласкового взгляда. С точки зрения ученого, итальянские стихи были чем-то очень несерьезным; Петрарка называл их безделками (*nugellae*) и считал их чем-то незаконченным и незрелым (*rerum vulgarium fragmenta*). Но эти безделки ему дороги: он их тщательно собирает, и рукопись, переписанную начисто, хранит почти так же заботливо, как и свои латинские произведения. И чутье его не обмануло. Латинские произведения Петрарки уже стали забываться, когда — это было в конце XV в. — начали усиленно подражать его сонетам и канцонам. Латинские произведения его теперь давно забыты, а сонеты и канцоны заучивают в школах наизусть.

Любовь к Лауре, которая играет такую большую роль в произведениях Петрарки, как в итальянских, где она прикрашена по старому рецепту трубадуров, так и латинских, где обнаруживается ее настоящий характер, — не наполняла его целиком. Неудачи у Лауры Петрарка вознаграждал на стороне. Жениться он не мог, так как был клириком, т.е. принадлежал к духовному званию, но у него были незаконные дети: сын, оказавшийся впоследствии негодяем и проклятый отцом, и дочь, которую поэт обожал и около которой он прожил свои последние дни.

Когда рассеянная жизнь в Авиньоне с ее острыми, но однообразными развлечениями надоедала поэту, он покидал папскую столицу и удалялся в свое загородное имение Воклюз. Здесь он усиленно занимался, много писал, но и здесь его не покидали помыслы о мирском. У Петрарки была еще одна забота. Поэт был необыкновенно честолюбив. Любовь к славе он сам называл самой сильной своею болезнью (*major morbus*). Ему страстно хочется, чтобы имя Петрарки гремело от океана до океана; он просит одного знакомого в Константинополе постараться о том, чтобы это имя стало популярным при дворе греческого императора. Не меньше, чем обладания Лаурой, он жаждет поэтического венчания. И тут он оказался счастливее, чем у Лауры. Сидя у себя в Воклюзе он для верности хлопотал о поэтической короне зараз в

трех местах: в Неаполе, в Риме и в Париже — и, как оказалось, переусердствовал: приглашения получились из всех трех городов сразу. Он выбрал Рим и, увенчанный на Капитолии, действительно сразу стал знаменитостью. И он радуется этому безгранично, как радуется вообще всякому факту, свидетельствующему о его популярности. С каким восторгом, например, рассказывает он в письмах о том, как по-царски принимал его один богатый ювелир в Бергамо, как слепой учитель из Понтремоли, на юге Италии, дошел, опираясь на плечо сына, до самой Пармы, чтобы прикоснуться к платью поэта. Слава его была действительно велика. Современные писатели говорят о нем с восторгом, и он является для них настоящим духовным вождем. В образованных городских кругах имя его произносится с величайшим уважением. Залучить его к себе наперерыв стараются все крупные центры. Но ему и этого мало. В своей автобиографии, составленной в виде письма к потомству (*Epistola ad posteros*), он изображал факты своей жизни в густом тумане самохваления и красноречивой апологии. Ему хочется, чтобы фигура его навсегда осталась в памяти последующих поколений образцом, которому нужно подражать и перед которым необходимо преклоняться. Стремление к славе вырождается в обыкновенное тщеславие, например, как заветы древности преломляются в душе потомка горожан, богато одаренного, но лишенного великой души.

Лаура и лавр! Любовь и слава! Личность, провозглашающая законным рост своих потребностей и запросов, прежде всего завоевывает право любить и право быть славным, самое острое физическое наслаждение и самое тонкое духовное наслаждение. Не Петрарка первый додумался до этого, но у него впервые оба эти стремления приобретают определенность. В зародыше оба чувства знакомы и горожанину времени Каччагвиды, но, чтобы сделаться чувствами Петрарки, им потребовалась отделка. Ее могла доставить только древность.

Петрарка любит путешествовать; он умеет находить в природе красоту; ему нужна дружба. Все это ощущения, так же мало знакомые и доступные средневековому человеку, как и любовь, и мы можем прямо установить их источник. Они родились из союза древности с духом Нового времени. Любовь Петрарки к путешествиям унаследована им от горожан XII века, для которых путе-

шествование было хозяйственной необходимостью. У него оно стало культурным развлечением и средством для саморазвития, и он принужден был в письмах объяснять, что тянет его в чужие края. Что древность играла роль в этой перемене, легко видеть из того, как Петрарка оправдывает свое восхождение на гору Ванту. Он прочел у Тита Ливия, что один македонский царь даже в старые годы любил лазить по горам, и решил, что ему, молодому человеку, это простительно. А тонкое понимание красоты пейзажа и умение передать картину природы могло быть результатом только продолжительного опыта, накопленного предками поэта и ограненного в его сознании духом древности. Здесь древность облагораживает грубое практическое мировоззрение горожанина. В культе дружбы, наоборот, заветы древности грубеют и черствеют в душе потомка горожан. Дружба для Петрарки — пустое слово, необходимая формальная принадлежность культурного человека. Без нее он не мог явиться в общество современников, как не мог явиться в общество авиньонских дам в одежде не снежной белизны и с незавитыми волосами. Древние ценили дружбу, и Цицерон написал о ней трактат; следовательно, и Петрарке нельзя обойтись без дружбы. Притом друзья нужны были ему как адресаты для писем; нельзя же было все послания пускать "без адреса". Но те, кого он называл своими друзьями, имели много оснований быть им недовольными. Ни один из них не получил от него настоящего, искреннего, прочувствованного доказательства дружбы, хотя на словах он давал такие доказательства в избытке. В случае нужды, когда друзья обращались к нему за сочувствием в горе или в несчастье, он посылал им письма, полные риторики, с тщательно закругленными периодами, но без одного слова, от которого не веяло бы холодом. И вдобавок не всегда торопился. Но горе друзьям, если они, хотя бы не по своей вине, оказывались невнимательны к Петрарке. Он осыпал их жестокими и очень искренними упреками. Еще бы! Как можно быть невнимательным к Петрарке, расположения которого ищут короли и герцоги, папы и кардиналы!

Вот главные черты человека Возрождения, как они сказались в Петрарке. Над созданием их работали древность и новые условия общественной жизни. Их пришлось тяжелою внутреннею работою вырывать у средних веков. Посмотрим на эту работу.

Восхождение на гору Ванту имело для Петрарки значение не одной только интересной экскурсии. Когда он очутился на вершине и перед его глазами открылась величественная панорама Ривьеры, он долго стоял как очарованный, и потом рука его машинально, как он уверяет в письме к приятелю, потянулась за маленьким томом "Исповеди" блаж. Августина, и книга случайно открылась на том месте, которое говорит, что люди дивятся влиянию и красоте природы, а на себя не обращают внимание, себе не дивятся. Тирада Августина, истолкованная в духе заветов древности, сделалась для Петрарки исходной формулой индивидуализма. Беспокойные инстинкты, бродившие в его душе, получили теперь теоретическое подкрепление и сделались способны выдержать борьбу с враждебными личному началу остатками средневековья. Эта борьба — самое интересное в Петрарке. Временами аскетизм и другие черты средневекового мировоззрения сказывались в нем очень сильно. В двух трактатах, "Об уединенной жизни" и "Об отдыхе монахов", он иногда чуть не буквально повторяет теоретиков аскетизма и, сопоставляя мировоззрение древних с христианским, зовет античных мыслителей к средним векам, на выгучку к католицизму. Но даже в этих трактатах сказывается в Петрарке новый человек, дорожащий принципом личного развития. Даже там, где его идеал формально совпадает с аскетическим, его содержание совершенно иное. Петрарка, например, ценит уединенную жизнь, но то, что он под нею понимает, глубоко отличается от отшельничества. Его уединение — сельское одиночество в Воклозе или в другом таком же поэтическом уголке, где вдали от городской суеты человек может заниматься плодотворною работою и самосовершенствованием.

Это — стремление высшего порядка. Но самосовершенствование, развитие лучших сторон человеческого я не всегда бывало главным доводом против средневековых аргументов у Петрарки. *Rerum temporalium appetitus*, любовь к мирскому, три дантовских аллегорических зверя: чувственность, честолюбие и жадность, мучают и Петрарку. В обыкновенное время он не находит в этом ничего дурного, но в момент обостренной душевной борьбы, когда в нем разгораются тлеющие искры средневековья, он бичует себя не менее сильно, чем Данте, а главное, не менее искренно. Но, когда покаянный пароксизм проходит, он продолжает отда-

вать дань земному как ни в чем не бывало, до нового приступа самобичевания.

В исповеди Петрарки, которая по силе внутреннего анализа, по умению разбираться в движениях своей души, по глубокой искренности и не сдерживаемой ничем откровенности, представляет, особенно для XIV века, нечто совершенно исключительное, мы присутствуем при его внутренней борьбе. Эта книжка, несмотря на свою несколько непривычную для современного читателя форму, с большим интересом прочтется и теперь! Петрарка предоставляет блаж. Августину защиту средневековой точки зрения, делает отца церковного мировоззрения адвокатом своей совести. Сам он в диалоге отстаивает законность мирского. И Августин вовсе не декоративная фигура. Его упреки всегда попадают в самое слабое место; он с необыкновенною проницательностью перебирает все мирские побуждения Петрарки: жажду знания, упоение собственным красноречием и красотой, погоню за богатством и славой, любовь к Лауре, и, по-средневековому, очень убедительно доказывает тщету всего этого. Защищается Петрарка слабо; он инстинктивно понимает, что главные аргументы индивидуализма не скажут Августину ничего, а на средневековой почве Августин неуязвим. Совесть и чувство говорят на разных языках, а воля бездействует. Вот почему в исповеди борьба не приводит ни к какому результату, а в жизни Петрарка, только что выслушавший отповедь Августина, продолжает любить Лауру, выпрашивает у папы новые доходные пребенды, упивается собственной славой, заботится о наружности.

Однако, к чести Петрарки следует сказать, что жизнь, вопреки идеалу, обходилась ему порою довольно дорого. Он платил за него глубоким внутренним разладом, которого не в силах устранить, потому что он "видит свою грязь и не счищает ее, сознает свои заблуждения и не оставляет их". Это — то, что он называл латинским словом *acedia*, муки человека, почуявшего в себе свое я, трудная и болезненная работа личности на пути к самосознанию и самосовершенствованию.

Петрарка первый заглянул в свою душу и первый сумел изобразить царящую в ней смуту. Культурное развитие личности, начавшееся в горожанине, завершает, таким образом, свой первый цикл. Человек еще не вполне одолел средневековые пережитки, но

он уже провозгласил право своего я на бесконечное совершенствование и принес ему в жертву многое такое, что впоследствии будут ценить как лучшие стороны человеческой природы.

Эгоизм Петрарки — самая выдающаяся черта его характера. Он любит только себя. Любовь к Лауре, которую он хочет представить идеальной, — эгоистична, как и всякая любовь. А все прочие его чувства сосредоточиваются как вокруг центра на его собственной персоне. Чтобы уберечь ее от волнений житейского океана, он не останавливается ни перед чем. Нужно льстить — он льстит; нужно унижаться — он унижается; нужно кривить душою, чтобы оправдать какой-нибудь некрасивый поступок, — он не останавливается и перед этим. Когда человек, действующий на окружающих уже одним обаянием своего гения, пользуется еще и низменными средствами, он легко добивается цели. И Петрарка добивался и почестей, и влияния, и богатства. Дружбы он не знал, но он в ней, по-видимому, мало нуждался. Популярностью у народа он совсем не дорожил. "Одобрение толпы у ученых людей считается позором", — говорил он, еще раз выдавая свое буржуазное происхождение. Для высших чувств он также был мало доступен. Родину свою он, правда, любил, но больше любовью гуманиста и эстетика, чем страстною привязанностью патриота. В политике Петрарка был совершенным оппортунистом, который ради красивого жеста мог аплодировать трибуну Риенци, но, вообще говоря, был готов оправдывать какой угодно образ правления, до кровавой тирании Галеаццо Висконти включительно, лишь бы ему хорошо платили да оказывали почет.

Петрарка был самолюбив до мелочности. Стоило прославиться кому-нибудь, — и он уже начинал считать такого соперником, чуть не врагом. К доброму, простодушному Боккаччо, который любил его совершенно бескорыстно и поклонялся ему вполне искренно, он относился свысока и никогда не прочел, как следует, "Декамерона". Данте он не любил, потому что его кругом хвалили больше, чем самого Петрарку, и потому еще, что в могучей и гордой фигуре флорентийского изгнанника он видел немой упрек своему покладистому я, которое он столь неумеренно превозносил. Критики он не выносил совершенно. Избалованный поклонением и занятый собою, он всегда чувствует себя как на подмостках и требует восторженного отношения к себе. Если

ему приходится слышать неодобрение, он выходит из себя и осыпает своих противников ругательствами, которые, казалось бы, совсем не к лицу нежному певцу Лауры и философу, проповедующему этические идеалы.

Древность не покрасила этой стороны характера Петрарки, и, быть может, в этом всего больше сказалось то, что она имела лишь формальное влияние на его мировоззрение. Формою же ограничивалось влияние древности и на ученую деятельность Петрарки. Петрарка много занимался наукою, или тем, что тогда называлось наукою, т.е. штудированием классиков и сочинением латинских трактатов, писем и стихов. Он открыл много неизвестных раньше рукописей; он любил классиков, как никто до него. Изучая их, он проникался восторженным поклонением Риму и воспевал его в своей "Африке". Свои думы и мысли он изложил в нескольких философских трактатах, написанных в манере древних. Он оставил целый ряд исторических, географических и антикварных сочинений, освещающих различные вопросы древности. Он положил начало исторической критике, доказавши подложность некоторых документов, в подлинности которых никто не сомневался. Он положил начало гуманистической философии, впервые указав на Платона как на философа, более достойного изучения, чем кумир средних веков, Аристотель, и на этику как на дисциплину, более интересную, чем метафизика и диалектика. Он первый указал слабые стороны в средневековой науке. Наконец, он был первым журналистом. Письма, которые появляются часто, которые освещают с определенной точки зрения все сколько-нибудь важные события, — это, в сущности, уже та же печать, которой только недостает типографского станка.

Словом, во всех областях ученой литературы Петрарка был настоящим пионером. Он действительно отец гуманизма. По его сочинениям учились целые поколения ученых. Он был основателем современной образованности, которая так долго держалась на изучении античного. Но, ценя и изучая эту сторону его деятельности, не следует упускать из виду другую и забывать того человека с маленькою душою, который столь типичен для своего времени.

Петрарка вырос таким, потому что передовой человек Треченто должен был быть именно таким. Индивидуализм Возрож-

дения создан городской жизнью, эволюцией буржуазии, и как раз характерно то, что вождь нового движения — в моральном отношении такая некрупная фигура. Гигант Данте на эту роль совершенно не годился. В нем нет ни юркости, ни умения приспособляться, ни искусства устраивать своей особе благодушное существование. А это — особенности всего итальянского Возрождения, за малыми исключениями. Освобождая свой дух от средневековых пут, люди прежде всего устремлялись на приятное, серьезное являлось потом. Но главная задача была ими все-таки достигнута, и Петрарке в этом отношении принадлежит большая заслуга.

ДЖОВАННИ БОККАЧЧО^{*}

(1313—1375)

В страстную субботу 11 апреля 1338 года в Неаполе в церкви Сан Лоренцо стоял, прислонившись к мраморной колонне, двадцатипятилетний юноша; несколько полный для своего возраста, с оригинальным, выразительным лицом, он был одет изящно и просто и необыкновенно внимательно вглядывался в даму, стоявшую поодаль от него. Дама была вся в черном; под вуалью можно было разглядеть прекрасные черты лица, сквозь шелковую сетку выбивались золотистые кудри.

Юноша был Боккаччо. Дама — знатная неаполитанка Мария Аквино, про которую всякий знал, что она побочная дочь доброго короля Роберта. Она пленила Боккаччо уже в первую встречу в церкви Сан Лоренцо. А когда она пришла туда на другой день — это была Пасха, — одетая в роскошное зеленое платье, блиставшее золотой отделкой и изукрашенное камнями, Боккаччо потерял голову окончательно.

Молодой флорентинец попал в Неаполь по воле отца. Старик употреблял все усилия, чтобы приучить сына к практической деятельности, заставить его заинтересоваться торговлею или прикладной юриспруденцией, но юный Джованни засыпал над сче- тами и образцами актов и потихоньку читал Данте да латинских поэтов. Отец бился-бился с ним, но в конце концов решил освободить его от торговли и посадить исключительно за занятия правом. Тут как раз ему пришлось ехать по делам в Неаполь. Он взял сына с собою, а потом оставил его там одного, надеясь, что в компании ученых он остепенится скорее. Компания ученых дей-

^{*} Дживелегов А. К. Начало итальянского Возрождения. М., 1908.

ствительно увлекла юношу. Король Роберт сам питал интерес к наукам и был не прочь посочинительствовать, хотя и его увлечения, и его писания носили еще старомодный оттенок. Но он поощрял и науки, и поэзию, был дружен с Петраркою, приближал к себе талантливых людей. Боккаччо нашел в Неаполе обильную пищу своей любознательности и стал наверстывать пробелы своего образования. Правом и тут он почти не занимался, зато хорошо изучил латинских классиков. В столице короля Роберта гуманизм уже начинал приобретать почву. Увлечение им продолжалось там недолго и скоро прекратилось, но Боккаччо попал в хороший момент. До Неаполя дошла уже слава Петрарки, и король собирался предложить знаменитому поэту короновать его здесь поэтическим венцом. Классиков уже штудировали там добросовестно и могли во многом помочь любознательному юноше. Как и Петрарка, как и большинство других его современников, Боккаччо уже по-другому читает Вергилия и Овидия, по-другому воспринимает Цицерона. В нем уже установилось известное отношение к жизни, которое делает понятными и близкими древних писателей с их девизом "ничто человеческое мне не чуждо".

Боккаччо, по его собственному признанию, которое не трудно вычитать в затянутых легким флером аллегории поэмах, всецело посвятил себя Палладе и сторонился Амура, но коварный стрелок все-таки поразил его. Боккаччо увлекался, его любили. Сначала то были мимолетные интриги, столь обычные под ярким синим небом Неаполя, под огнем южного солнца, но он встретил Марию, и его охватила настоящая страсть. В жизни Боккаччо-поэта эта страсть имела огромное значение. Для Марии или под влиянием любви к Марии написаны все ранние итальянские произведения Боккаччо, и даже в "Декамероне" мы легко найдем отголоски этой любви, уже утихшей, но продолжающей оставаться сладостным воспоминанием. Под именем Фьяметты-Огонька Боккаччо воспел свою возлюбленную. Повинуясь желанию Фьяметты, он начал свою первую вещь — роман "Филоколо", ей он посвятил свою первую законченную в Неаполе поэму "Филострато". Любовь Марии была наградою счастливому поэту, любовь, тайная от всех, скрытая так тщательно, что и теперь многие отказываются ее признавать. Но она существовала, и Боккаччо наслаждался нечеловеческим счастьем. На груди Марии поэт под-

слушал тайны женского сердца и первый поведал их миру. Недолго длился рай Боккаччо. Его подруга не отличалась постоянством. Наступивший очень скоро разрыв не дал оплошиться чувству и навсегда сохранил за ним ореол поэзии. Долго-долго еще Боккаччо будет вспоминать свое счастье, будет перебирать свои ощущения. Страдания очистили его любовь; воспоминания о счастье не дали изгладиться чувству, Данте и древние помогли выделить из личного общечеловеческое. Любовь у Боккаччо сделалась орудием самосознания и средством борьбы за индивидуальность.

У Данте и в сонетах Петрарки фигурирует любовь не настоящая, а подчищенная и подстриженная согласно литературной моде. В латинских посланиях Петрарки мы уже видим человеческое чувство, которое сознается очень хорошо, но еще причиняет нравственные мучения, потому что расходится со старыми идеалами. Боккаччо окончательно провозгласил законность любви. Наиболее полно выражена его точка зрения в "Декамероне", который порывает и с аскетизмом, и с манерничеством трубадуров, и с платонизмом флорентийского *dolce stil nuovo*.

Полная противоположность аскетизму — введение к четвертому дню в "Декамероне". Юноша, воспитанный в лесу и до восемнадцатилетнего возраста не видавший женщины, в первый раз пришел с отцом во Флоренцию и встретил там веселую, разнаряженную гурьбу девушек. Он моментально охвачен новым чувством. — Что это? пристаёт он к отцу. — Опустил глаза и не гляди: это гадость, поспешно отвечает недовольный старик. — А как эти штуки называются? — не унимался юноша. — Гусята! — Отец, а не прихватить ли нам с собою одного гусеночка; я его кормить буду. Это красноречивое констатирование могущества плоти, ее реабилитация. Но на этом Боккаччо не останавливается. Новелла о Настаджьо делл'Онести (V, 8) формулирует дальнейшую ступень оправдания любви. Она берет сюжет одной чистилищной легенды, в которой описывалась загробная казнь женщины, изменившей мужу и потом убившей его. Боккаччо оставил все, но изменил мотив наказания. В легенде женщина казнится за то, что одержимая страстью к любовнику, убила мужа, у Боккаччо за то, что своею непреклонностью довела возлюбленного в нее рыцаря до самоубийства. При жизни дама не догадалась покаять-

ся, ибо считала, что не только не согрешила, но и поступила как следует. За это она и осуждена на вечные муки. Жестокосердные равеннские красавицы, которым их догадливые поклонники показали это грозное видение, так напугались, что стали снисходить к желаниям мужчин гораздо охотнее.

Это уже не просто реабилитация плоти; это панегирик ее, призыв к любви, перевертывающий вверх дном все прежние взгляды на грех.

Новелла о прекрасной Алатиель (II, 7) дает завершение боккачьевской философии любви. Одна принцесса ехала к жениху, но прежде чем попасть к нему, она, благодаря капризу судьбы, побывала в объятиях восьми других мужчин; жениху она этого не сообщила, и он навсегда остался в уверенности, что взял в жены невинную девушку. Новелла заканчивается назидательной поговоркой, вероятно, бывшей в ходу среди флорентийцев: *Bossa basciata non perde ventura; anzi rinnova come fa la luna*, т.е. уста от поцелуя не умяются, а как месяц обновляются¹. Культурно-исторический смысл новеллы тот, что платоническая точка зрения и клятвы в верности возлюбленных объявляются совершенно несостоятельными.

Словом, полная эмансипация чувства — один вывод "Декамерона".

Но там же мы встречаем и другую точку зрения на любовь. Она из полудикого, неотесанного Чимоне делает человека (VI, 1); она побуждает Федерико дельи Альбериги принести в жертву своей возлюбленной любимого сокола (V, 9); она дает силу Гризельде выдержать тяжелые лишения (X, 10); она нередко ведет к смерти. Таковы поправки к тем новеллам, в которых говорится о наслаждении как о конечной цели. Сопоставляя обе эти категории новелл, мы можем прийти только к одному выводу. Любовь — великая сила, она побеждает все, ничто перед нею не может устоять. Вот все, по-видимому, что хотел сказать Боккаччо, что он хотел внушить своим читателям. Призыва к наслаждению он не имел в виду. Возрождение дождется и такой философии, но не Боккаччо выскажет ее. "Декамерон" не строит теорий на эту тему. Он только запечатлевает в образах то, что носилось в то время в воздухе и давно уже ощущалось современниками. У него только собирается материал для теоретических построений. А когда Бок-

каччо сам начнет теоретизировать, его теория будет совершенно новая. Это будет философия "Корбаччо" и латинских сочинений.

Странную роль играет "Корбаччо" в истории Боккаччо. Поэт, которому было уже за сорок, влюбился в какую-то вдову, а та не только не отвечала на его ухаживания, но вместе с его счастливым соперником насмеялась над ним. "Корбаччо" был мстью Боккаччо. Вдова не названа, но во Флоренции не осталось человека, который не понял бы, о ком идет речь. Женщину книжка беспощадно смешала с грязью. Это было едва ли очень по-рыцарски, но для Боккаччо необыкновенно характерно. Стремительность и страстность, с которыми он обрушился на злополучную вдову, показывают, что тут дело не только в задетом самолюбии. Такому ловеласу, как Боккаччо, вероятно, не раз приходилось и раньше бывать в подобном же положении. Дело, вероятно, в том, что на этот раз внешний факт совпал с внутренним процессом, с пересмотром прежних увлечений; вот почему, быть может, в пасквиле на определенную женщину так много выходов против женщины вообще.

Уже в новеллах десятого дня "Декамерона" наблюдается некоторое несоответствие с господствующим тоном книги. Автора словно берет раздумье: стоило ли так много разговаривать о любви. Сонеты этого периода тоже что-то очень много толкуют о бездельной жизни. Есть и другие факты того же порядка. Боккаччо, очевидно, пресытился, стал хворать и, как всегда бывает с людьми, утратившими равновесие физическое, начал рыться у себя в душе. Тут, как и у Петрарки, обнаружилось, что человек не окреп еще в отрицании средневековых элементов: в нем заговорила самая консервативная часть человеческого я — совесть. А совесть у большинства людей XIV века была еще совершенно средневековая. Средневековой характер и носит филиппика против женщины и любовных утех, которая зовется "Корбаччо".

Боккаччо поставил крест над прежними увлечениями, опрокинул алтарь Венеры и отдался серьезному — науке.

Классиками Боккаччо занимался с большой любовью с тех пор, как в ученом кружке короля Роберта он пополнил свои знания. Он не написал еще ни одной строки по-латыни, а влияние латинских писателей с необыкновенною яркостью сказывалось уже на его итальянских вещах. Дух Овидия, стиль Цицерона вид-

ны у него повсюду. В "Декамероне" горничная, которую дама подсылает к приглянувшемуся ей молодому человеку, передает амурные предложения языком римского трибуна, убеждающего граждан на Форуме (VII, 9), и сам Цицерон позавидовал бы красноречию, с каким Тебальдо дельи Элизеи громит монахов (III, 7). Любопытно, что и перелом в Боккаччо сказался тем, что его симпатии от дамского угодника Овидия перешли к женоненавистнику Ювеналу. Когда миновал первый острый внутренний кризис, бесповоротно унесший культ Фьяметты и любви, Боккаччо стал собирать бродившие в его голове мысли о других жизненных вопросах, которыми прежде не находил времени заниматься, как следует, — любовь мешала. Соответственно важности вопросов он выбрал и язык. Так возникли латинские стихи и латинская проза. Вдохновителем Боккаччо стал теперь Петрарка.

Дружба между холодным и влюбленным в себя Петраркою и простодушным, увлекающимся Боккаччо представляет большой интерес. На бескорыстную привязанность певец Лауры не был способен. Он только позволял любить себя, а сам холодно отвечал на искреннюю и глубокую дружбу словами, взятыми на прокат в Цицероновом "Лелии". Но Боккаччо не замечал ни покровительственного отношения упоенного славою поэта, ни фальшивости его чувств. Он был совершенно увлечен Петраркою, который импонировал ему своей олимпийской ясностью, своим невозмутимым спокойствием, своею величественною фигуροю; он прощал ему пренебрежение к "Декамерону" за латинский перевод "Гризельды", который был подачкою. Петрарка был для него учителем и руководителем и, несомненно, оказывал на его латинские писания большое влияние.

Как и Петрарка, Боккаччо придавал чрезмерно большое значение своим латинским трудам; они были ему дороги потому, что в них он ставил и разрешал все те вопросы, которые интересовали его поколение: о любви и добродетели, о славе и доблести, о судьбе человека и назначении поэта. Ответы Боккаччо по существу те же, что и ответы Петрарки. Им обоим диктовала общественная жизнь с ее усложнившимися запросами; сознательно или бессознательно они решали вопрос, чем должен быть человек, чтобы выйти победителем в жизненных осложнениях и столкновениях, которых было так много в современной действительно-

сти. Формы своих решений они брали у древних; оба должны были отстаивать свои новые чувства от цепких средневековых переживаний. Вывод их один и тот же: культ личности.

Словом, как моралист, Боккаччо говорит то же, что и Петрарка, что и Нелли, что и Заноби де Страда, что и вся братия гуманистов. Но ему как гуманисту принадлежит большая заслуга в том отношении, что он первый стал учиться греческому языку. Петрарка тоже пробовал поучиться у случайно подвернувшегося греческого монаха Варлаама, но неудачно: Гомер навсегда остался нем для него, а он — глух для Гомера. Но Петрарка помог Боккаччо раздобыть одного калабрийского грека Леонтия Пилата, который оказал итальянскому гуманизму две крупных услуги: перевел "Илиаду" и выучил Боккаччо, с грехом пополам, понимать по-гречески. Боккаччо сделался, таким образом, первым эллинистом в Европе, хотя это ему стоило большого труда и хотя его познания в греческом языке были не Бог весть как велики. Учиться с Пилатом было настоящею мукою. Калабриец был до такой степени нечистоплотен и ворчлив, что терпеть его рядом с собою можно было только во имя любви к Гомеру и Платону. Петрарка говорил про него: "Этот Лев (Леонтий) — большая скотина". Но когда он бывал трезв, Гомер не терпел больших неприятностей, и хотя латинский язык, на который он переводил "Илиаду", оставлял желать многого, но гуманисты прощали ему все его неприятные особенности, а когда он погиб, убитый молнией, даже жалели о нем.

Для гуманистов, а в частности для Боккаччо, греческий язык не был простою роскошью.

Для обоснования своих морально-философских идей он нуждался в примерах и фактах, а латинская литература одна не могла ему их доставить. Поэтому в его латинских произведениях так заметно стремление раздобыть ссылку на греческого писателя, хотя бы из вторых и третьих рук. И он, ничтоже сумняшеся, ссылается на Варлаама и Леонтия Пилата как на лиц, свидетельствующих о факте. Поэтому арсенал данных, которыми Боккаччо подкрепляет свою индивидуалистическую доктрину, пожалуй, богаче, чем у Петрарки.

Индивидуалистическая тенденция у Боккаччо еще в одном пункте существенно отличается от той же тенденции у Петрарки.

Петрарка умеет понимать человеческие стремления, умеет читать в душе, но он понимает только свои стремления и читает только в своей душе. У Боккаччо горизонты несравненно шире благодаря тому, что он беллетрист — качество, которым Петрарка не обладал совсем. Чужая душа для певца Лауры в буквальном смысле — потемки. Боккаччо нашел ключ к чужой душе. Правда, его наблюдения еще не приобрели той тонкости, которая привлекает в современных романистах-психологах, но то, что он дал нам, по существу уже наметило пути психологического романа. Боккаччо изучает преимущественно женскую душу; он оставил потомству драгоценный перл, "Фьяметту", роман женщины, любимой, а потом покинутой возлюбленным. И, как мелкими алмазами, этот перл осыпан кругом миниатюрными психологическими этюдами "Декамерона".

Наблюдательный художник помог Боккаччо расширить сферу изучения человека. Особенно "Декамерон" останется в этом отношении книгою, с которою по историческому значению сравнится немного других вещей в мировой литературе.

Элемент реалистического наблюдения жизни определяет и другую особенность "Декамерона". Всякий читавший его не как собрание веселых и скромных анекдотов, а с тем вниманием, которого заслуживает это замечательное произведение, знает, что с особенною любовью Боккаччо рассказывает нам про монахов и попов, про их распутство, шарлатанство и другие непохвальные качества. Этих рассказов так много в "Декамероне", что легко можно прийти к заключению, что Боккаччо отрицает самый институт монашества. Но такой вывод совершенно не вязался бы с всем мировоззрением нашего поэта. Не забудем, что у него, как и у Петрарки, совесть еще средневековая, и для нее церковь и религия сохраняют свой авторитет почти во всей первоначальной неприкосновенности. Не только религии, не только церкви, но и института монашества Боккаччо не решился бы отрицать, хотя он и видит, что от идеалов св. Бенедикта и св. Франциска остались одни воспоминания. Боккаччо — художник-бытописатель. Он рассказывает то, что видит, или психологически разрабатывает сюжеты, полученные в источниках. Другой вопрос, почему он так охотно занимается попами и монахами и заставляет Тебальдо дельи Элизеи обрушиться на них злою филиппикою. Просто потому, что он

горожанин и отмечает несомненный факт, совершившийся уже в его время, — прекращение гармонического союза между монахами и буржуазией, созданного св. Франциском и закрепленного основанием общины терциариев, мирян-монахов. Так же добросовестно он отмечает и всякий другой факт социального порядка, например, то огромное значение, которое получила в его время торговля. По некоторым его новеллам (напр., VIII, 1; VIII, 10) можно составить себе очень ясное представление о торговых обычаях того времени. Все это, конечно, не значит, что Боккаччо — простой фотограф. У него есть положительные идеалы, которые направляют его наблюдения. Он интересуется человеком, требует ему свободы чувства, поощряет в нем героизм долга, но религии и церкви эта индивидуалистическая доктрина не касается.

Чем дальше приближалась старость, тем больше усиливались в нем тревоги совести. На этой почве в нем произошел однажды сильный кризис. Какой-то картезианский монах пригрозил ему вечным проклятием и муками ада, если он не бросит занятия поэзией, т.е. как истолковал этот оракул сам Боккаччо, греческих и римских классиков. Петрарке, который был рассудительнее своего друга, стоило немалого труда успокоить его.

Однако, хотя острый страх миновал, но в Боккаччо до конца дней остались обостренная кризисом религиозность и какая-то почти болезненная нравственная щепетильность. Он водится с монахами так усердно, что флорентинцы подозревают у него намерение удалиться от мира. Когда он поехал в Венецию, желая повидаться с Петраркою, и не застал там ни его, ни его зятя, он не решился остановиться в доме его дочери: хотя он сед и обессилен тяжестью своего жира, но мало ли что скажет молва. Ему не хочется, чтобы даже тень подозрения коснулась дочери его друга.

Болезни, разумеется, играли некоторую роль в перемене его настроения и вообще много мешали ему. На склоне дней он удостоился великой чести: флорентинцы пригласили его занять кафедру, учрежденную для объяснения "Божественной Комедии". Но он мог читать свои лекции в церкви Сан Стефано всего только несколько месяцев. Недуг разыгрался, и он должен был окончательно уехать в свое имение в Чертальдо. Там он и умер в 1375 г.

Боккаччо разрабатывал те же вопросы, что и Петрарка, но их положение в обществе было различно. Петрарка был всеми при-

знанный вождь, Боккаччо — только популярный писатель и ученый.

Скромный и простодушный, он не кричал о себе, не рекламировал, не умел заискивать у сильных мира, не мог приобрести вполне обеспеченного досуга — словом, был обыкновенный человек. Петрарка блистал, но мы знаем, что то был за блеск и как он создавался. В этом отношении Боккаччо — несравненно более привлекательная фигура. Его историческая наследственность, его буржуазное происхождение сказались и в нем с необыкновенной яркостью, но не в такой неприятной форме, как у Петрарки.

Значение их в истории культуры одинаковое. Петрарка начал, но Боккаччо начинал независимо от него; их обоих создала волна общественной жизни, и они разрабатывали вопросы, на которые общество хотело иметь готовые ответы. Вопросы им пришлось разрабатывать разные. Индивидуализм Петрарки субъективен, индивидуализм Боккаччо объективен. Они оба — крупные начинатели, и оба подвинули вперед самую настоящую культурную проблему — освобождение личности. Но они далеко не решили ее окончательно. Эта миссия осталась дальнейшим поколениям.

¹ Пер. акад. А. Н. Веселовского.

БАЛЬДАССАРЕ КАСТИЛЬОНЕ*

(1478—1529)

"Il libro del Cortegiano" — один из шедевров итальянской прозы XVI века. Кастильоне — несомненно крупный писатель. В этом отношении установившийся взгляд на него вполне правильный. Выпуклые характеристики действующих лиц, огромное искусство пересыпать живыми жанровыми сценками, острой пикировкой, непринужденной светской болтовней развитие основной темы — все это дает книге легкость и грацию настоящего художественного диалога. Порой даже забывается, что в ней есть дидактическое задание и что автор ни на минуту не упускает из виду главной нити разговора. К самой теме он подходит естественно, без всякой книжной принужденности. Так не умели строить свои латинские диалоги гуманисты Кватроченто.

Основная задача книги, как ее понимал сам Кастильоне, — одна, хотя в ней много отступлений: нарисовать идеальный тип придворного.

Кастильоне не один пытался ее разрешить. Его книга написана между 1514 и 1518 годами. В 1551 году появился "Galateo" Джованни Делла Казы, настоящий кодекс хорошего тона, уже без обязательного применения к придворной жизни. Да и "Asolani" Пьетро Бембо, экзальтированного проповедника платонической любви в "Cortegiano", вышедшие в свет еще до книги Кастильоне, — являются руководством поведения для влюбленных разных общественных категорий: знатных дам и куртизанок, прелатов и ученых. "Il libro del Cortegiano" полнее и шире ставит свою задачу.

* Дживелегов А. К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929.

Когда граф Лодовико Каносса еще далеко не кончил перечислять качества хорошего придворного, Лодовико Пио замечает ему: "Не думаю, чтобы во всем мире возможно было найти сосуд такой обширный, чтобы он оказался способен вместить все вещи, какие вы хотите видеть в своем придворном"¹. И чем дальше подвигается накопление этих вещей, тем больше увеличивается скептицизм. После того как граф и мессер Федерико Фрегозо перечисляют все качества, которыми должен обладать придворный, Джулиано Медичи говорит: "Придворный, которого создали своим красноречием граф и мессер Федерико, не существовал никогда и, вероятно, не может существовать"². Но Кастильоне этому не верит. Он не боится перегрузить своего придворного такими качествами, которые трудно соединить в одном лице, — ибо убежден, что такое соединение все-таки возможно. Какие же это качества?

Придворный должен быть благородного происхождения. Это первое и необходимое условие. И не только просто родовитым человеком; его "порода" (*come si dice, un sangue*) должна сказываться в его внешности: в осанке, в выражении лица, в изяществе³. Главной профессией придворного должна быть профессия воина, но воин-придворный не должен быть грубым солдатом: он должен быть храбр с неприятелем, но сдержан, скромен, лишен хвастливости в обычное время. И противоположной крайностью не должен страдать придворный: в нем не должно быть изнеженности и женственных манер, которыми щеголяют некоторые. Одеваться он должен не с чрезмерной изысканностью: как большинство воспитанных людей, не более. Но нравиться и производить впечатление ему нужно; в нем должна быть красота; рост его не должен быть ни чрезмерно высок, ни чрезмерно мал: то и другое возбуждает смех. Он должен быть хорошо сложен и ловок во всех телесных упражнениях: должен отлично знать верховую езду, хорошо биться на копьях, на шпагах, на кинжалах и даже выступать на бое быков. В делах чести, раз вопрос не может решиться мирно, должен твердо идти до конца и не поступать так, как делают иные: выбирают оружие, которое не колет и не рубит. Должен быть искушен во всех видах спорта: хорошо бегать, прыгать, плавать, метать камни, играть в мяч. Затем идут все более мирные требования. Придворному нужно любить все

игры и удовольствия, которые подобают человеку хорошего общества: танцы, верховую езду и особенно охоту, настоящую забаву вельможи. Ему нужно уметь поддерживать разговор, шутить, быть остроумным. Во всем этом он должен стараться отличиться перед другими. Но двух вещей он не должен забывать никогда. Во-первых, быть изящным во всем; это неперемнное требование для того, кто хочет успеха. Кто изящен, тот имеет успех, *chi ha la grazia, quello è grato*. Кому природа не дала изящества, тот должен выработать его в себе воспитанием, подражанием. "Подобно тому как пчелка, летая по зеленым лугам, ищет цветы среди трав, так и наш придворный должен красть изящество у всякого, у кого оно есть". И если оно у него не врожденное, а выработанное, это не должно быть заметно. "Настоящее искусство то, которое не кажется искусством: *quella esser vera arte che non appare esser arte*". Второе требование, чтобы была непринужденность, *spezzatura*, но непринужденность естественная и не переходящая в рисовку. Когда человек всячески старается показать, что он не думает о том, что делает, это значит, что он думает об этом чересчур много. Когда непринужденность переходит известные, средние границы, она становится аффектированной. Простота и естественность нужны во всем: в музыке, в живописи, в повседневном обиходе. "Иной не побыл и года вне дома, а вернувшись начинает говорить на романьольском диалекте, по-испански, по-французски и еще бог знает как, а это все происходит от желания показать, что он много знает".

Но этого мало. Придворный должен быть широко и многосторонне образованным человеком. "В литературе он должен быть образован более, чем посредственно, по меньшей мере в тех науках, которые мы зовем гуманитарными (*d'umanità*); знать он должен не только латинский язык, но и греческий, ибо по-гречески божественно изложено много различных вещей. Должен он быть начитан в поэтах и не меньше в ораторах и историках, а сверх того искусен в писании прозой и стихами, больше всего на нашем родном итальянском *volgare*, что, кроме удовольствия, которое принесет ему самому, доставит ему возможность занимать приятными беседами дам, которые обыкновенно любят эти вещи". Разумеется, придворному нужно знать еще и современные иностранные языки.

Когда возникает вопрос, соединима ли профессия воина, которая должна быть у придворного главной, с большим литературным образованием, оратор горячо отвечает: "Я должен упрекнуть французов, которые думают, что литературное образование вредит профессии воина. Я считаю, что никому так не идет быть литературно-образованным, как воину. Я хочу, чтобы эти две сцепленные между собою (*concatenate*) и одна другую дополняющие профессии были и в нашем придворном".

Однако и это еще не все. Придворный должен уметь играть на нескольких инструментах и петь. "Потому что, если подумать хорошенько, никакой отдых от трудов, никакое лекарство для слабой души не может быть более благородным и приятным, чем музыка. Особенно при дворах, где музыка не только всякого заставляет забывать неприятности. Там ведь многое делается, чтобы доставить удовольствие дамам, а в их души, мягкие и нежные, легко проникает музыкальная гармония и наполняет их сладостью". Напрасно Гаспаро Паллавичино протестует против этого требования, говоря, что "музыка, вместе со многими другими глупостями (*con molte altre vanità*) — дело женское", "придворному вовсе не нужно быть музыкантом". Он опять остается одинок в своем протесте. Несколько больше аргументов требуется, чтобы доказать, что придворному нужно уметь рисовать и писать красками. "Не удивляйтесь, — говорит оратор, — что я хочу и этого искусства, которое кажется, быть может, в настоящее время чересчур ремесленным (*meccanica*) и недостойным дворянина". И после неизбежных примеров древности идет длинное доказательство практической пользы умения рисовать, "особенно на войне", где нужно зарисовывать местность, реки, мосты, снимать планы. Потом выясняется ценность искусства для души.

* * *

Портрет "совершенного придворного", нарисованный Кастильоне, знаменует собою целый самостоятельный этап в эволюции индивидуализма. Все, что представлялось отдаленным, лишь теоретически мыслимым идеалом людям Кватроченто, — теперь предьявляется как практическое требование.

Педагоги XV века робко мечтали о том, чтобы при воспитании физическая сторона не забывалась из-за умственной. И когда

об этом писал Лионардо Бруни, когда этого требовал Гуарино, когда это начинал осуществлять в своей мантуанской школе Витторино да Фельтре — это было революцией. Теперь Кастильоне требует от своего *cortegiano* сразу так много, что предполагается колоссальнейшее напряжение средств педагогики, как нечто безусловно необходимое предварительно. В его книге почти не говорится, как и где должен получить все свои знания, навыки, искусства "придворный", но несомненно, что самоучкой он быть не может. В XV веке Леон Баттиста Альберти, гениальнейший самородок, писатель, художник, архитектор, механик, музыкант, искусный во всех упражнениях, был объявлен uomo universale, всесторонним человеком; на него смотрели как на единственного. Теперь Кастильоне хочет, чтобы любой из его "придворных" мог равняться с таким uomo universale. Исключение он хочет сделать правилом. В XV веке гимн человеку в речи "De dignitate humana" Пико делла Мирандола был идеалистической, даже больше — полумистической мечтой. Кастильоне сводит на землю эту страстную осанну во славу личности. Другими словами, Кастильоне настолько верит в мощь человеческого духа, что человеку на ответственном посту ставит категорический императив: будь таким, чтобы ты все умел, все знал, все мог. И требование это формулирует, как нечто практически достижимое.

В этом и заключается огромная разница между "Cortegiano" и хотя бы книгой Делла Казы. "Galateo" — руководство хорошего тона, и ничего больше. Так смотреть и на диалог Кастильоне — значит, не понять его совсем⁴. Хороший тон — у Кастильоне совсем не главное, если судить о нем с историко-культурной точки зрения. Как на руководство хорошего тона — смотрело на книгу в Италии и вне Италии большинство современников, хотя и не все⁵. История ищет в ней другого⁶.

Кастильоне делает своего uomo universale придворным. Почему? Были у него для этого объективные основания? Представлял итальянский двор начала XVI века среду, в которой мог произрасти uomo universale, среду, сколько-нибудь благоприятную для культивирования "совершенного придворного", им нарисованного?

Послушаем прежде всего, что рассказывает нам про придворную жизнь трезвый реалист Пьетро Аретино. Вот какие тре-

бования к придворному предъявляются, по словам одного из действующих лиц его комедии "La Cortigiana": "Главное дело, чтобы придворный умел богохульствовать, умел быть игроком, завистником, блудником, еретиком, льстецом, злословцем, неблагодарным, невежественным, ослом; чтобы он умел молоть языком"⁷.

Он писал своего Cortegiano, как гуманист. Его "придворный" — идеал совершенного человека, задуманный вельможей и осуществленный в значительной мере средствами ученого. Книга пестрит ссылками на классиков. Плутарх, Цицерон, Аристотель, Платон, Гораций, Овидий, Катулл — кого только не обобрал Кастильоне, чтобы сделать своего "придворного" совершенным человеком. Больше всего дал ему Цицерон. Трактат римского писателя "De oratore", в котором тот тоже набрасывает идеал человека, гораздо более широкий, чем его нужно или можно было бы требовать от оратора, послужил для Кастильоне богатым источником идей⁸. Рассуждения о формах правления рабски скопированы у Аристотеля, со всеми деталями; рассуждения о воспитании государя и об его свойствах — большей частью у Плутарха. Тут даже незаметно, чтобы Кастильоне переработал по-своему то, что он взял у древних. Он брал то, что с точки зрения основной постановки его задачи ему казалось необходимо. Гораздо больше своего внес Кастильоне в заимствования из Платона. Вложенный в уста Бембо гимн идеальной любви хотя и имеет своим источником "Пир" Платона, но Кастильоне прочувствовал то, что он говорит; тут мы имеем дело не с литературным упражнением, как в политических рассуждениях, а с собственными заветными мыслями писателя. Платоновские идеи были ближе ему, чем реалистические рассуждения Аристотеля.

Их Кастильоне брал не просто потому, что они отвечали поставленной им цели, а потому, что в них звучали ноты, родные его душе. Платонизм в XVI веке давно уже перестал быть религией, и никто не украшал больше цветами алтарей, воздвигнутых в честь его, как это делал Марсилио Фичино. В полемике по общеполитическим вопросам приверженцы Аристотеля уже одерживали верх по всей линии. Но Кастильоне, как и Бембо, держится за платонизм. Скучные души любят теоретический, не действительный и не обязывающий к действию идеализм.

Так, не смущаясь противоречиями с жизнью, щедро черпая в литературных образцах, Кастильоне набрасывает свой идеал человека. Современники в полном восторге от этого идеала. "Я не удивляюсь, — писала ему Виттория Колонна, — что вы изобразили совершенного придворного; вам стоило для этого поставить перед собою зеркало и взглянуть в свои внутренние и внешние качества". Знаменитой поэтессе вторил Ариосто. В "Furioso" есть полтора стиха:

C'e chi, qual lui
Vedriamo, ha tali i cortegian formati.

И, разумеется, ни Виттория Колонна, ни феррарский поэт, ни другие современники не замечали одного: поскольку он говорит о внутренних достоинствах человека, речь у него идет почти исключительно об умственных качествах. Шестнадцатый век заботился только о них, только о *virtù* в чисто интеллектуальном смысле, которая великолепно сочетается с моральным убожеством. Был бы человек *virtuoso*, — об остальном никто не заботится. Таков идеал Кастильоне. Таков он сам. Кастильоне не видел ничего позорного в фактах, которым он был свидетелем, и не протестовал против них. Кастильоне замалчивал и косвенно оправдывал худшие проявления вероломства, самые вопиющие преступления и умел обнаруживать холодную, чисто испанскую жестокость, когда это ему было нужно. Поэтому все то, что выходит за рамки обычного в Чинквеченто представления о *virtù*, в его книге, — хотя в ней и Платон, и любовь, и многое другое, — по-настоящему не затрагивается. Кастильоне — сын Чинквеченто. Но он стоит в его начале, когда закат Возрождения близится, но еще не наступил.

¹ Il libro del Cortegiano, изд. Sonzogno, стр. 74.

² Cortegiano, стр. 169.

³ Это требование — чтобы придворный был знатным, скрывающее в себе социальную апологию дворянства, у Кастильоне имеет принципиальное значение.

⁴ Этого взгляда держится, между прочим, Henry Cochin, автор статьи, посвященной диалогу Кастильоне в книге Boccace, Etudes italiennes, Paris, 1890 г., стр. 175 и след. Гораздо осторожнее и правильнее определяет значение книги Реймонт (Gesch. d. Stadt Rom, III, 2, 330: "ein Gesetzbuch feiner Sitte und ehrenwerter Gesinnung").

⁵ О переводах Cortegiano и, в частности, о его влиянии в Англии см. Christopher Hara, *The most illustrious ladies of the Italian Renaissance*, Lond, 1904 г., стр. 337—338 и 347.

⁶ Treverret (*L'Italie au XVI siècle*, 1 série, стр. 279) сопоставляет его, как практическое руководство, с книгой Макиавелли: "Il Cortegiano devient comme le Prince un bréviaire sans cesse feuilleté par quiconque ambitionne un certain genre de succès".

⁷ Акт I, сц. 22.

⁸ Параллельные места указаны в издании Cortegiano Витторнио Чьяна (Cian), Флоренция, 1894. Ср. также Flamini, *Il Cinquecento*, стр. 371. Особенно подчеркивает зависимость Кастильоне от Цицерона и других классиков автор претенциозной, но мало дающей нового статьи Willi Andreas: Graf B. Castiglione und Renaissance в *Archiv für Kulturgeschichte*, т. X, стр. 245 и след. (1912).

ПЬЕТРО АРЕТИНО^{*} (1492—1556)

Пьетро Аретино был литератор, настоящий литератор. Его литературный талант был огромный, сочный, многогранный, неиссякаемый. Он с одинаковой легкостью писал стихами и прозой; и стихами и прозой — во всех возможных — частью даже невозможных — видах. У него есть трагедия в стихах, сонеты, героические поэмы, поэмы героико-комические, сатиры; в прозе — жития святых, диалоги на разные темы, комедии, письма.

Основное направление литературной деятельности Аретино — реализм. Когда Аретино выступил на литературное поприще, господствовали три литературных течения: классицизм, петраркизм и боккаччизм. Петраркизм давил и обесцвечивал лирику, боккаччизм — прозу, классицизм — все понемногу. Литература приобрела школьный характер, была непонятна и недоступна народу, и, хотя деятельность Пульчи, Боярдо, Ариосто, Макиавелли, новеллистов, авторов комедий разрушила преобладание латинской поэзии, — дух школы остался на всем. Заслуга Аретино и здесь в том, что он поднял бунт против школы во имя жизни, во имя приближения к народу. Никто до него не решался так прямо ставить эти вопросы, всякий подчинялся, боясь скандала среди литературной братии. Аретино не боялся скандала ни в какой области. Он дерзнул — и победил.

В своей лирической поэзии он сознательно удаляется от шаблонов петраркизма и ищет сюжетов для сонета или *capitolo* в окружающих его явлениях. В своей прозе он не хочет следовать примеру Боккаччо, и, быть может, самое характерное в его прозе

^{*} Дживелегов А. К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929.

с этой точки зрения то, что он не написал ни одной новеллы. Аретино — новеллист прирожденный. Парабоско в "Diporti" влагает в его уста новеллу: это могло быть литературным приемом. Но вся его проза полна новелл. Возьмем комедии: "Cortigiana" слеплена из двух новелл. "Talanta" — целый клубок новелл. "Marescalco" — драматизированная новелла, выхваченная прямо из жизни. "Filosofo" тоже сплетен из двух новелл, причем одна из них боккаччевская. "Raggionamenti" — бесконечная вереница новелл, особенно в третьей части, где рассказывается о современных куртизанках. В "Dialogo delle Corti" вкраплены маленькие новеллы вроде той, которая повествует о проказах Фра-Мариано, шута папы Льва X. Новеллами полны и его жития святых¹. Но самостоятельной новеллы Аретино не написал ни одной. Он не хотел идти по следам даже родственного гения, а предпочитал брать свои темы из жизни, кипящей кругом него — сложной, напряженной, распутной жизни Чинквеченто — и обрабатывать их в такой форме, которая давала больше всего простору его собственной манере: в форме письма, в форме диалога.

Наконец, классицизм. В XVI веке классицизм жил еще двумя своими разветвлениями, из которых одно было лишь смешным пережитком, а другое — здоровым еще литературным явлением. Еще не совсем вымерли те чудачки, которых нужно, как ни странно, считать прямыми наследниками гуманистов Кватроченто. Они продолжали упорно ратовать за права греческого и латинского языка. Теперь их больше звали педантами, чем гуманистами, и разница между ними и их предками XV века была большая: те шли с веком, боролись и побеждали во имя страстной любви к античному. Эти — шли против века, не признавали побед *volgare*. Аретино высмеял их в "Marescalco", где выведен тип педанта, и во многих письмах. Но педанты были уже смешны и без Аретино. Серьезнее было другое разветвление классицизма, то, которое требовало от всех литературных форм верности классическим образцам: начинавшийся ложноклассицизм. К драматическим произведениям это относилось особенно. Шаблон Плавта и Терренция для комедий, подражание Сенеке и греческим трагикам в трагедии — было законом. Аретино и тут произвел революцию. Его "Горация" — лучшая итальянская трагедия XVI века — построена и написана совсем по-своему: в ней большое место отве-

дено народу, в ней очерчены характеры, взятые не из книг, а из жизни, благо тот же бурный Чинквеченто давал материал и для этого. Что касается комедии, то Аретино первый начал освобождаться от школьных образцов и полными пригоршнями стал черпать из окружающей действительности. Сюжет своей первой комедии "Marescalco" он нашел при дворе маркиза Мантуанского, в шутке, которую тот сыграл с одним из придворных. А если сюжет брался литературный, то обработка его, типы, в комедии выведенные, — все из жизни. Стиль у Аретино свой, не классический; условности, вроде той, что каждое из действующих лиц должно было появляться на сцене не менее пяти раз, им отброшены. Он стоит на том, что "лучше сухой хлеб, да свой, чем приправленный лучшими яствами за чужим столом", и клянется "всегда быть самим собою и никогда не быть другим"².

Многое дало Аретино решимость дерзнуть на этот смелый шаг, и прежде всего та атмосфера независимости от каких бы то ни было традиций, которой была насыщена Венеция. В Венеции не чувствовался, как уже было замечено выше, гнет школ и направлений, как во Флоренции, в Риме. В Венеции каждый легче дерзал выявлять себя вразрез с господствующими вкусами. В Венеции Джорджоне первый освободил живопись от тирании мифологических сюжетов и дал самостоятельное, не подчиненное место в искусстве пейзажу. В Венеции Тициан первый стал пытаться в портрете дать определенного человека со всеми его душевными особенностями. В Венеции Тинторетто первый начал изображать живую, индивидуализированную толпу. Не делал ли Аретино в литературе то, что три великих художника, его современника, делали в искусстве? Не помогла ли тесная дружба с Тицианом, погруженным в решение своих живописных задач, найти Аретино свой путь в литературе³?

Быть может, в этом бурном разрыве с классической традицией кое-что и нужно отнести и на долю отсутствия у Аретино литературной, т. е. гуманистической подготовки; его враги усердно подчеркивали именно этот момент. Но, несомненно, гораздо большую роль играло тут его большое чутье. Он видел, что классицизм отживает свой век. В успехе "Мандрагоры" Макиавелли он угадывал признаки поворота в литературных вкусах. В пробудившемся интересе к итальянскому языку и особенно к тоскан-

скому наречию он черпал поощрение. Совершенно несомненно, что тип, выведенный Аретино в "Talanta", венецианца, который вот уже два года держит у себя флорентинца, чтобы отучиться от выражений вроде *velluo, vien za qua, in saò* — как и все его типы, списан прямо с натуры. Прежде держали при себе гуманистов, чтобы усовершенствоваться в латинском и греческом языке. Теперь приглашают людей, от которых можно перенять чистую тосканскую речь. Аретино все это учитывал, и результатом этого верного учета была его реформа драмы, которая дала взамен книжной, схоластической — драму реальную, народную, близкую и понятную массам. Литературный захват этой реформы был не велик, потому что у Аретино не было большого художественного таланта. "Если бы Аретино, — справедливо замечает Симонде⁴, — был гениальным писателем, его смелость и самоуверенность создали бы для Италии исходный пункт развития национальной драмы". Но если в литературном смысле реформа Аретино не дала всех результатов, то в чисто-культурном она была очень плодотворной. Она приблизила литературу к народу и открыла писателю благородную перспективу: отыскать себе более отвечающую его достоинству опору, чем двор монарха-мецената.

Самой яркой особенностью писательского таланта Аретино было чувство действительности. В этом отношении он — необычайно яркий представитель настоящего духа Возрождения. Но у него это чувство действительности приобретает очень своеобразный отпечаток: в нем живет какая-то особенная пластичность, какой, быть может, нет ни у кого из более крупных итальянских писателей XVI века.

Аретино был немного живописцем. Совсем немного. В юные дни в Перудже он пробовал, как мы знаем, свои силы перед мольбертом. И хотя художник не сформировался, художническое устремление духа, которое в нем жило, осталось целиком. Мало того, от первых ученических опытов остались какие-то профессиональные навыки и профессиональная осведомленность. Сделавшись писателем, Аретино сохранил не только интерес к искусству — он красной нитью проходит через все шесть томов его писем⁵, — не только жадную любовь к произведениям искусства, не только влечение — род недуга — к деятелям искусства, но в

существо своего таланта важнейшие элементы искусства: глаз художника, пластичность, живописность.

Аретино мастерски умеет передавать краски пейзажа. Его описание природы, берегов любимого им озера Гарда, лагуны, самой Венеции в письмах — страницы живописнейшей итальянской прозы, сильной и богатой оттенками. Все, кто до сих пор писал об Аретино, либо приводят целиком, либо упоминают его знаменитое письмо к Тициану⁶, в котором он изображает Венецию в часы заката. Вот это письмо:

"Синьор и кум! Вопреки моим превосходным привычкам, я пообедал сегодня один, или, лучше сказать, в компании с перемежающейся лихорадкой (*quartana*), которая не покидает меня и отбивает у меня вкус ко всем кушаньям. Представляете вы меня, как я встаю из-за стола, сытый тоской и отчаянием, не прикоснувшись почти ни к чему? Скрестив руки, я опираюсь ими на подоконник-грудь и туловище почти наружу. И я люблю великолепным зрелищем, милый кум!

Бесконечная вереница лодок, переполненных иностранцами и венецианцами, двигаются по Canal Grande. Вода, вид которой радует тех, кто ее бороздит, как будто радуется сама, что несет на себе такую необычную толпу. Вот две гондолы, которыми правят известнейшие в городе гребцы, состязаются в быстроте. Множество народу, чтобы полюбоваться состязанием, собралось на мосту Риальто, теснится на Riva de' Camerlenghi, устраивает давку на Pescaria, занимает весь Tragheto di Sofia, громоздится по ступенькам Casa di Mose⁷. И пока с двух сторон проходила толпа и каждый торопился по своему делу, посылая каналу свой хлопок, я, как человек, ставший в тягость себе самому, не знающий, что делать со своими мыслями, поднимаю свои глаза к небу. С того дня, как господь сотворил это небо, оно никогда не было расцвечено такой дивной картиной света и теней. Воздух был такой, каким его хотели бы изобразить те, кто вам завидуют и не могут быть вами. Прежде всего дома, каменные дома, кажутся сделанными из какого-то материала, преображенного волшебством. Потом свет — здесь чистый и живой, там рассеянный и потускневший. А вот, смотрите, другое чудо: облака, которые налиты сгущенным туманом. Они на главном плане почти касаются крыш и наполовину скрываются за домами на предпоследнем. Вся правая

сторона — теряется из виду целиком и тонет в серо-коричневой мгле. Я дивился различным оттенкам, которые облака являли взору, когда самые близкие так и горели и искрились пламенем солнечного диска, а более отдаленные румянились багрянцем, более мягким. Чудесные мазки, которые окрашивали с одной стороны воздух и заставляли его таять позади дворцов, как это делает Тициан в своих пейзажах! В одном месте показывалась лазурная зелень неба, в другом — зеленая его синева, словно смешанные капризной (*bizatta*) природой, учительницею учителей. Она тонами светлыми и темными заставляла тонуть и выделяться то, что ей нужно было сгладить или оттенить. Так как я знаю, что ваша кисть — дух от духа природы, то я воскликнул три или четыре раза: "Тициан, Тициан, где вы сейчас? Клянусь, если бы вы изобразили то, что я вам рассказываю, вы повергли бы всех в такое же очарование (*stupore*), каким был охвачен я, созерцая эту картину". Такую способность переводить язык красок на язык слов расточает Аретино всегда, когда описывает природу. Оттого ли, что он вращался среди художников, изошрилось в нем пластическое чувство, или оттого он любил дружить с художниками, что в нем оно било ключом, — но это обхождение и эта способность сделали Аретино первым художественным критиком, настоящим создателем этого вида литературы, который именно и должен был возникнуть в дни золотого заката Возрождения, когда живопись взлетала на вершины человеческих достижений, а литература почтительно и грустно уступала ей первенство в царстве творчества.

Но живописный талант сказывался у Аретино не только в изображении пейзажа. Он так же ярко изображает и жизнь. Типы его комедий — живые люди. Куртизанки: Альвиджа, старая сводня с молитвами на языке, в которых она безжалостно коверкает латинские слова — совсем в духе наступавшей католической реакции и падающего гуманизма: у Беккаделли куртизанки щеголяют цицероновской латынью и молитв не вспоминают; Таланта, жадная и ловкая, искусная в разговоре, знающая все тонкости своего ремесла; Туллия, которую алчность доводит почти до преступления, — составляют превосходный, неповторяющийся *pendant* к типам *Raggionamenti*. Вот — Ханжа (*Iprocrito*), прототип мольеровского Тартюфа, тоже истый тип, созданный католиче-

ской реакцией: он бормочет молитвы при людях, но охотно занимается сводничеством; в откровенные минуты заявляет: "Кто не умеет притворяться — не умеет жить: притворство — щит, о который разбивается всякое оружие". Вот философ Платаристотиле, который угощает жену, истую дочь Возрождения и близкую родственницу героинь Raggionamenti, рассуждениями о природе вещей вместо ласки, которой та требует. Вот простодушный провинциал, приехавший в Рим делать карьеру и попавший в руки мистификаторов. Вот плут и пройдоха, который сделал себе промысел из глупости своего ближнего. Вот один ловелас, потом другой, на него непохожий, потом третий — их было много разных в жаркие времена Чинквеченто. Потом идут придворные, крестьяне, торговцы, воры, полицейские, солдаты, слуги всех ливрей, рыбак, газетчик, еврей, резонеры с разными житейскими философиями — всех не перечтешь. К типам комедий нужно присоединить типы Raggionamenti, великолепную галерею куртизанок, где есть (в третьей части) ряд портретов; портреты из писем, некоторые из которых выписаны поистине тичиановской кистью: Симоне Бьянко, скульптор, Пьетро Пикардо, человек, который все знает, всегда вертится между женщинами и когда нужно умеет быть отличным придворным⁸. Одинаково трепетно и пластично, с рельефами и колоритом, изображает Аретино и сутолоку на Canal Grande, и неописуемые распутства в женских монастырях, и мельчайшие секреты почтенной профессии куртизанок, и тяжелую нравственную мншуру придворной жизни. Он не умеет рассуждать. Едва он начинает о чем-нибудь отвлеченном, — он уже исчерпал теоретические аргументы, и из-под его пера уже сыплются образы и красочные штрихи. И сами собою складываются в картину.

Литература Возрождения, наконец, вошла в то русло, в которое ее толкала основная тенденция всего движения и в которое она никак не могла попасть до сих пор: в русло изображения действительности, свободное от школьных и традиционных указок, жизненное, естественное, доступное народу.

Обличительная деятельность Аретино дает даже какое-то удовлетворение. Он один не боялся выводить на чистую воду грязь, распутство, ужасы, кровавые деяния, все преступления, которые свили себе гнездо при дворах. Он один разоблачал ли-

цemerие абсолютизма, который в молодом еще, героическом одушевлении производил свои наступательные операции в Европе. В его обличениях — предчувствие грядущей великой роли печати. Готье пробует даже показать, что в отсутствии моральных критериев была сила Аретино: "Будь Аретино более честным, имел бы он такой успех, пользовался бы таким влиянием? Сомнительно. В его время, быть может, больше, чем во всякое другое, чтобы господствовать над людьми, пороки были полезнее, чем добродетели. Против бандитизма князей и синьоров человек без совести воздвигал бандитизм литературный"⁹.

Каким же образом Аретино дали выполнить его миссию? Каким образом в век, когда с такою легкостью замуровывали в подземелья принцев крови и жен владетельных герцогов — вспомним еще раз двух братьев Альфонсо д'Эсте и другую жертву феррарского двора, Лукрецию Медичи, дочь Козимо, — Аретино до конца жизни свободно гулял по набережным и площадям Венеции? Каким образом в век, когда искусство отравлять насчитывало столько художников — достаточно припомнить вакханалию яда в семье Козимо Медичи, великого герцога — Аретино умер от самого обыкновенного апоплексического удара? Каким образом в классический век брави, когда наемные убийцы всех национальностей приезжали в Италию на гастроли, — Аретино получил только один удар кинжалом, такой сравнительно невинный, и никогда не вздумал надеть кольчугу под платье? Какая сила хранила его? Нельзя же придавать серьезное значение заявлению Козимо, что все государи христианского мира даровали свободу Пьетро Аретино. Собственному обличителю? Бандиту, опустошавшему их кошельки? Кондотьеру, готовому завтра предать того, кому служил сегодня? Ведь таким должен был представляться в их глазах Аретино...

Безопасность Аретино зиждилась, очевидно, на другом. Его хранила мощь Венеции.

Вся буржуазия, какая еще оставалась в Италии, осколки класса, недавно столь могущественного, была на стороне Венеции. Ни в Ломбардии, ни в Тоскане, ни в центре, ни на юге итальянская буржуазия не могла бороться. Только из Венеции она могла отстаивать свои позиции и мечтать о попытках вернуть утраченное. Венецианская буржуазия, правившая венецианской

республикой, была сильна именно поддержкой остатков итальянской буржуазии, пережившей разгром. И это налагало на нее большую ответственность. Дипломатия ее не имела соперников в Европе. Это было необходимо. Та же необходимость требовала, чтобы и публицистика ее была впереди всех. И Аретино естественным образом, благодаря специфичности своего писательского таланта, оказался защитником и глашатаем прав итальянской буржуазии. Таков был "социальный заказ", полученный им от венецианской буржуазии, с которой он был связан своими экономическими интересами. Иногда, конечно, ему приходилось искать равнодействующую между своими личными интересами, которые говорили о золотых кубках, золотых нагрудных цепях, золотых дукатах, и линией политики, которую проводила в данный момент республика. Но с этими трудностями Аретино справлялся. Служа венецианской буржуазии, он продолжал чувствовать себя "свободным человеком божьей милостью", ибо эту "свободу" давала ему кровная классовая связь с нею.

¹ Особенно житие Екатерины Александрийской и Фомы Аквинского.

² Пролог к "Orazia".

³ Мы оставляем в стороне очень интересный вопрос, каково было влияние Аретино на Тициана как художника. Письма Аретино дают много материала для разработки этого вопроса.

⁴ *Symonds J. A. Italian literature*. Т. II, 150.

⁵ "Письма Аретино являются незаменимым руководителем для изучения истории искусства в первую половину XVI века", — говорят Крау и Кавальказелле (Tiziano, 11, 216). Можно прибавить, что "Письма" в некоторых отношениях важнее Вазари, которому недостает того, что у Аретино бьет через край: критического чутья.

⁶ Lettere, III, 48.

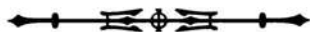
⁷ Все это различные пункты Венеции, хорошо известные всякому туристу, около Риальто и Fondaco dei Tedeschi. Аретино жил на углу Rio S. Giovanni.

⁸ Lett., II, 27; I, 193.

⁹ L'Arétin, 76.



**ЖИВОПИСЬ
ВАЯНИЕ
ЗОДЧЕСТВО**



ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ*

(1267—1337)

Джотто¹ родился в 1266 г., так что когда Чимабуэ приехал в Ассизи, чтобы расписывать церковь, он был еще совсем ребенком и годился только на то, чтобы растирать краски и выводить орнаменты, но тут он в течение нескольких лет окреп настолько, что юношей стал писать самостоятельные картины. Чимабуэ, кажется, иллюстрировал евангельские эпизоды, так что ученики должны были выбирать другие сюжеты. Джотто, попробовав свои силы на нескольких ветхозаветных сюжетах, взял темой для своих фресок историю св. Франциска в том виде, как она передана в легендах и закреплена в биографии св. Бонавентуры.

Теперь эти фрески представляются каким-то младенческим лепетом, чем-то до такой степени убогим и беспомощным, что с первого взгляда даже трудно понять, за что их творца считают великим художником. Рисунок плох, краски совершенно произвольны, фигуры деревянные, движение их связано, перспектива самая первобытная, ракурсы невозможные, воздуха нет, пейзаж стилизованный — какие-то обточенные зубчатые камешки, изображающие скалы и горы, да прямые ветки с картонными листьями, долженствующие изображать деревья. Архитектурная часть не вяжется с людьми: дома такие, что люди в них не влезут; лица, в большинстве случаев выдуманные, упорно повторяются; животные очень редко похожи на свои оригиналы; сияния у святых с толстыми лучами и толстым круглым ободом — точно поля соломенной шляпы, прилепленные к затылку или к уху — смотря по положению.

* *Дживелегов А. К.* Начало итальянского Возрождения. М., 1908.

Но, чтобы оценивать художника, нужно сравнивать его не с последующим, а с предыдущим. Мы уже отчасти знаем, чем было предыдущее. За рисунок и за всевозможные условности целиком отвечает византийская школа. У первых итальянцев и даже Чимабуэ эти недостатки не исчезли. Да они и не особенно старались их устранять. Они больше занимались Мадонною и разрабатывали главным образом вопросы, связанные с передачею ее типа, так что у Джотто, можно сказать, не было предшественников, которые были бы мостом от византийской манеры к нему: в передаче легенды о св. Франциске он выступил совершенно новатором².

По-видимому, не случайно выбрал юный художник свой сюжет. Выбор у него был, правду сказать, не велик: жизнь Богоматери, жизнь Христа, образ Мадонны и Распятъя да легенда о св. Франциске — вот и все, что можно было иллюстрировать, причем евангельские сюжеты только недавно стали вводиться в живопись, а до тех пор художники жили одними Мадоннами да Распятьями. В легенде о Франциске Ассизском художник был свободнее: его не связывали старые шаблоны; его фантазии был предоставлен полный простор. Взяв этот сюжет, Джотто принимал на себя задачу огромной трудности, и он поневоле должен был оставить часть ее своим преемникам, ограничившись разработкой лишь некоторых вопросов. Меньше всего Джотто обращал внимание на рисунок, перспективу и воздух. Во всех этих отношениях он верный последователь византийцев. Но сходство ограничивается только технической стороною, тою, которой Джотто почти не разрабатывал. Его занимало другое. Как передать на картине человека, мыслящего и чувствующего, радующегося и страдающего, как р а с с к а з а т ь красками на стене эпизод, каким образом согласовать части с целым, чтобы получилось наилучшее впечатление? Вот вопросы, которыми Джотто занимался и которые он разрешил. С точки зрения истории культуры интереснее всего, п о ч е м у Джотто работал именно над этими вопросами; с точки зрения истории искусства интереснее всего, к а к он их разрешил.

Как истый сын города, пробужденного торговлей к новой жизни, юный художник интересуется человеком и природою. А так как францисканская реформа, отвечая общему настроению, сняла заклятие и с человека, и с природы и узаконила земные побуждения,

то и живопись могла попытаться изобразить человека в мире таким, каким он был на самом деле, а не таким, каким он представлялся сквозь призму застывших католических догматов. Джотто первый стал копировать природу в таких размерах, что это отражалось на всем характере картин, первый стал интересоваться живым человеком и жизнью людей. Вот то, чем отмечено имя Джотто в истории искусств — и это было результатом всего общественно-го развития XIII века. В XII веке Джотто был бы немислим.

Каким же образом он осуществил все это на практике? Какие технические приемы он ввел для того, чтобы поднять живопись до уровня новых задач? Рисунок у него, правда, плох, но он уже несравненно лучше, чем у его предшественников; краски еще не отвечают природе, но у него уже нет того условного мрачного колорита, который так неприятно действует на картинах его предшественников, наоборот, он предпочитает светлые тона; пейзаж у него стилизованный, но он впервые появляется на его фресках, чтобы сменить торжественный золотой фон прежней живописи; архитектура несоразмерна, но здания выведены уже с большею реальностью; животные написаны плохо, но до Джотто никто не пробовал вводить их в живопись; движения у людей связаны, лица однообразны, но в лицах исчезла византийская условность, с помощью движений характеризованы чувства и настроения, группировка фигур уже дает цельное эпическое впечатление. Это вообще наиболее совершенная часть работы Джотто. он человеком интересовался более всего и сумел вырвать у природы секрет его изображения. Такие сцены, как чудо с источником, где в движении проводника, припавшего к струе, читаются долгие страдания от жажды и наслаждение живительной влагой, или сцена проповеди перед папой Гонорием, где в лицах и движениях служителей написано столько внимания, или сцена смерти дворянина из Челано, где так хорошо передано всеобщее смятение, или сцена оплакивания св. Франциска монахинями, где движение так живо передает горе, вызванное смертью святого, — все эти картины показывают, что глаз художника подметил внешние проявления наиболее простых чувств и ощущений. Лица у Джотто еще неспособны передать сложных настроений, но ведь эта задача будет ждать еще Кастаньо и окончательно разрешится только творцом "Джоконды".

И если Джотто игнорирует некоторые из художественных задач, перечисленных выше, то это потому, что он стремился создать законы монументального стиля, т.е. установить правильные условия декорирования плоскостей. Делая человека центром искусства, увлекаясь передачей эпического момента, он должен был для усиления декоративного эффекта порою сознательно сохранить некоторые условности старой школы. Другими способами он не умел достигнуть желанных эффектов.

Цикл картин, иллюстрирующих легенду о св. Франциске в верхнем ярусе Ассизской церкви, это — первый крупный опыт Джотто, но здесь уже сказались все главные характерные особенности его манеры. В дальнейшем он будет совершенствовать технику, но рисунок у него до конца будет слаб, и ни один из перечисленных недостатков не изгладится. Только движения станут легче, складки одежды натуральнее, лица выразительнее, толпа живее, пейзаж реальнее, декоративный эффект сильнее. Джотто повторил некоторые сюжеты из цикла о св. Франциске в флорентийской церкви Santa Croce. Насколько второе издание вышло лучше первого! Но ведь между ними лежит промежуток в двадцать пять лет, если не больше, и в этот промежуток созрел чудесный талант художника. Переходом от первого цикла легенды о св. Франциске ко второму является евангельский цикл, иллюстрации фактов жизни св. Девы и Христа в падуанской *Capella dell' Arena*.

В этих трех больших сериях фресок, как и в прочих своих фресках и станковых картинах, Джотто остается прежде всего художником человека, его ощущений, его страстей. Он одинаково интересуется как индивидуумом, так и коллективным человеком, собранием, толпою, и лучшие его вещи: "Оплакивание Христа" в Падуе, "Оплакивание св. Франциска" в Santa Croce передают общие чувства. Портретов Джотто написал мало: папа Бонифаций VIII в Латеране, Данте и Корсо Донати в группе других флорентинцев в Bargello во Флоренции, двое Орсини в Ассизской церкви св. Франциска, но эти портреты написаны великолепно, особенно портрет великого друга Джотто, певца "Божественной комедии": по выразительности и рельефности он достойно открывает собою эру портретной живописи.

Джотто пробовал свои силы не только в живописи. Выстроенная им колокольня Флорентийского собора, которой так вос-

торгался Рескин — действительно шедевр, хотя до сих пор нельзя установить, в какой мере принадлежит Джотто идея и выполнение. Барельефы на колокольне из библейской истории и истории культуры, приписываемые Джотто, просты и выразительны. Но и в архитектуре и скульптуре Джотто шел по следам других и не был так оригинален, как в живописи.

Вот в общих чертах то, что сделал Джотто. Огромный толчок, данный им живописи, произошел без помощи античного искусства. Джотто, конечно, бывал в Риме и изучал остатки греческого и римского искусства, сколько в его время можно было их найти, и кое-что принял в свои картины, но он взял исключительно архитектурные мотивы, если не считать скульптурного типа лошади на одной из ассизских фресок. Учителем Джотто была природа. Ей он обязан всем тем, что он сделал. И в дальнейшем своем развитии итальянская живопись свято соблюдала завет своего отца — учиться у природы. Классики сыграли, конечно, свою роль в этой эволюции, но они стали играть эту роль уже тогда, когда итальянская живопись научилась вполне копировать природу. Мы увидим позднее, что со скульптурой было то же самое. А к природе художники обратились вслед за другими людьми, когда городская жизнь сделала общество более развитым и развила в нем вкус к красоте.

Джотто первый научился передавать на картине настоящую природу. Он ограничил свою задачу, интересовался преимущественно одною частью природы, человеком, но то, что он сделал, было огромно. Это чувствовали даже современники. Еще задолго до смерти великого художника Данте говорил в "Чистилище" (XI, 94, перевод Голованова):

Чимабуэ в художестве один
Был царь; но появился Джотто, — новый
В той области возникнул властелин.

Когда он умер (1337), Флоренция похоронила его с большою торжественностью и на общественный счет в флорентийском Собрании (Santa Maria del Fiore).

Над его могилой поставлен позднее его бюст работы Майано, а под ним Анджело Полициано написал латинские стихи, начинающиеся так:

Гляди, я тот, кто живопись от смерти пробудил,
Тот, чья рука водила кисть и твердо, и легко.
Нет ничего в природе, чего б мое искусство
Тебе не показало...

Его искусство, говоря без риторики, показало не все, что есть в природе. Но оно показало дорогу к тому, как достичь до полного и совершенного воспроизведения природы. Он сделал только первый шаг. Но этот шаг был самый важный. Джотто наложил свою печать не только на развитие живописи. Он сделал и большую культурную работу тем, что показал в красках все богатство человеческой души. Данте недаром чтит в нем брата. Те новые черты, какие есть в нем, имеются и у Джотто. Они оба, хотя разными дорогами, шли к одной цели. А цель была та, чтобы закрепить в искусстве приобретения общественной жизни. В этом и заключаются величие их обоих и их значение в истории итальянской культуры.

¹ Джотто — уменьшительное от Амброджио.

² Теперь ученые очень стараются найти для Джотто предшественников византийской школы, но это едва ли так важно. Отступления от византийской манеры у Джотто объясняются гораздо проще.

БРУНЕЛЛЕСКИ ФИЛИППО^{*}

(1377—1446)

Поздней осенью 1403 года двое молодых людей шли по живописной дороге, которая вела из Флоренции на юг. Одному из них было лет двадцать пять. Он был мал ростом, худ и некрасив. Другой был высокий, стройный семнадцатилетний юноша. Одеты они были скромно, в простых куртках и коротких плащах и оживленно беседовали обо всем: о природе, об искусстве, о науке, цитировали Данте. Старшего звали Филиппо Брунеллески, младшего — Донато ди Никколо ди Бетто Барди, попросту же Донателло. Шли они в Рим навстречу славе. Им нужно было продумать и прочувствовать художественные образы, смутно бродившие в их головах, и они торопились взглянуть на памятники античного искусства, которых в Риме было изобилие и которые они считали непревзойденными образцами пластического выражения чистой красоты. Напитавшись образами, они вернулись на родину и проложили новые пути, один в архитектуре, другой — в ваянии.

Уже в первой половине XV века в архитектуре исчезли последние следы готики, и явился новый стиль — Возрождения, или, как более принято говорить в применении к искусству, Ренессанса. Его создал Брунеллески.

Брунеллески родился в видной флорентийской семье; отец его, человек образованный, обучал его лично и, видя большие способности мальчика, решил подготовить его для доходной должности нотариуса или врача. Но Филиппо упорно отказывался выучивать то, что ему навязывали, и то ковырял ножом кусок

^{*} Дживелегов А. К. Начало итальянского Возрождения. М., 1908.

дерева, то лепил, из чего попало, всякие фигуры. Старик не был упрям и отдал сына ювелиру. Мальчик сразу пошел, в несколько лет великолепно постиг свою науку и делал такие вещицы, которые заставляли краснеть старых опытных ремесленников. Это не удовлетворяло даровитого юношу. Он мечтал о том, чтобы стать настоящим художником, скульптором. Тут судьба свела его с Донателло, который был несколько моложе его, и одинаковые стремления сделали обоих самыми близкими друзьями. Они вместе учились, вместе читали, вместе работали и дня не могли прожить один без другого. Брунеллески был шире и сознательнее относился к своим работам; он старался постичь механические и математические законы искусства, как впоследствии Леонардо. Донателло был талантливее как скульптор и особенно налегал на изучение натуры. Филиппо много положил труда на познание законов перспективы и первый нашел их. Знаменитый Паоло Тосканелли, друг Колумба, с которым сблизился Брунеллески, выучил его геометрии, что было большим подспорьем в его перспективных занятиях. Среди всех своих необходимых занятий он находил еще время читать Данте и классиков. Он уже успешно выполнил несколько скульптурных заказов, но, по-видимому, успехи не вполне удовлетворяли его самого, потому что охотно уступал другим, видя, что дело и без него обойдется. Так, он добровольно предоставил Донателло полученный ими сообща почетный заказ на статуи для церкви Or San Michele. Так, он сам признал себя побежденным Гиберти на конкурсе для изготовления бронзовых дверей Баптистерия. Брунеллески уже тогда решил посвятить себя главным образом архитектуре и вскоре после конкурса отправился в Рим, сопровождаемый Донателло, который тоже хотел проштудировать антики.

И вот оба друга в Вечном городе. В немом восторге бродят они по улицам, созерцая памятники былого величия, и странствуют по окрестностям в поисках развалин. Но они не удовлетворяются простым созерцанием. Оба, особенно Брунеллески, меряют, вычисляют, снимают планы. Филиппо потерял и сон, и аппетит. Он только и занят фронтонами, арками, сводами, колоннами, капителями. Он таскает за собой Донателло, чтобы тот помогал ему дорываться до фундаментов. Ему нужно знать, как древние распределяли тяжесть стен. Люди, глядя, как оба друга возвращают-

ся под вечер домой с заступами за плечом и покрытые пылью, качают головами и говорят, что это кладоискатели, что у них имеется магический секрет нахождения сокровищ, что они уже нашли старинный глиняный сосуд, полный медалей. Но, к несчастью, для наших артистов это были чистые фантазии. Чтобы попасть в Рим, Филиппо продал свое имение под Флоренцией, а когда деньги были истрачены, стал промышлять ювелирным мастерством. Донателло скоро вернулся во Флоренцию, ознакомившись с немногими образцами классической скульптуры, имевшимися в то время в Риме. Брунеллески остался один, продолжая свои занятия. Он искал "музыкальных пропорций", т.е. идеально-го расчленения пространства, и для этого стал срисовывать все, что считал ценным: храмы, базилики, бани, арки, водопроводы, изучал кладку и способ металлического скрепления камней. Постепенно перед его взором стал вырисовываться древний Рим, каким он должен был быть до разрушения. А эта картина в свою очередь давала материал его смутным юношеским мечтам об обновлении архитектуры, попавшей в рабство к "варварам", к "готам". И все больше и больше его мысль стала занимать та работа, на которой ему хотелось теперь испытать свой артистический талант и свои технические познания: возведение купола на флорентийском соборе.

Мы знаем, что собор был выстроен в готическом стиле, но строителям оказалась не под силу техническая задача — возведение купола. Так и стоял собор десятки лет с огромным зияющим отверстием, прикрытым досками. Много раз назначала сенатория конкурс на постройку купола, но проекты не удовлетворяли никого, а главное, ни один из проектов не казался достаточно надежным технически. В 1417 году был объявлен новый конкурс, в котором принял участие и Брунеллески. Артист уже вернулся на родину и с головой окунулся в жизнь флорентийской богемы. В ней не было изобилия, в этой жизни. Нужда была там частой гостьей, но там был художественный энтузиазм, было поклонение красоте, была уверенность в силах, было веселье. Брунелески и Донателло в свободное от работы время пускаются на невинные проказы. Они потешаются друг над другом и над окружающими, всегда готовы приветствовать остроумную шутку.

Однажды они придумали такую забаву. Подговорив приятелей, они уверяют толстого столяра Манетто, что он не Манетто, а другой человек — Маттео. Они бегают по всему городу, чтобы предупредить кого нужно, устраивают маскарады и доводят дело до того, что несчастный столяр, посаженный в тюрьму за долги воображаемого Маттео, серьезно убеждается, что он не Манетто. Еще бы, ведь Джованни Ручеллаи, который поминутно заходил к нему в лавку и человек с мозгами, не узнал его! А художники, у которых головы полны гениальными планами, довольны, что шутка удалась.

Зато, когда в дело замешается искусство, они отдают ему все. Донателло как-то рассказал Филиппо, что в Кортоне найден чудесный античный саркофаг, вещь по тому времени редкая. Брунеллески прямо с площади, в рабочем костюме и деревянных башмаках, не сказав никому ни слова, отправляется в Кортону, срисовывает саркофаг и несколько дней спустя показывает рисунки приятелям, объяснявшим его исчезновение спешной работой.

Эту страстную любовь к искусству художники все время проявляют в работе, к которой относятся необыкновенно серьезно. Филиппо, который дожидался конкурса на купол с величайшим нетерпением, поразил комиссию своей деловитостью. Он один сумел доказать, что купол вообще возможен, и точно и определенно выяснил единственный способ его кладки. По его мнению, купол должен быть возведен не непосредственно, а на восьмиугольном тамбуре, снабженном большими круглыми окнами. Не дожидаясь конца споров в городской комиссии, он спокойно уехал в Рим, зная, что без него не обойдутся. И действительно, время шло, а купол все еще не начинали. Брунеллески еще раз изложил свой план; его подняли на смех, но в конце концов в 1420 году поручили-таки дело ему, дав ему в товарищи Гиберти. Но Филиппо скоро отплатил старому сопернику тем, что доказал его совершенное невежество в строительном деле. Гиберти пришлось уйти, и Филиппо продолжал работу один. Он вложил в нее всю душу, осматривал каждый кирпич, сам пробовал цемент, входил в мельчайшие детали. Зато и кладка вышла на славу. Теперь ни один гид во Флоренции не забывает объявить туристу, осматривающему собор, что купол ни на йоту не сдвинулся с места с самого момента своего окончания¹.

Купол Брунеллески — самая крупная строительная проблема, решенная XV веком. Это полный разрыв с готикой, оригинальная, приспособленная к новым условиям переработка античной идеи купола. "Трудно сделать так же хорошо. Невозможно сделать лучше", — говорил Микельанджело про работу Брунеллески.

Еще до окончания купола Филиппо начал строить церковь Сан Лоренцо, составил план новой церкви монастыря Сан Спирито, выстроил чудесную капеллу Пацци во дворе Санта Кроче и начал палаццо Питти, не считая менее важных работ.

Брунеллески после собора, где ему пришлось доканчивать чужую работу, ни разу не воспользовался ни одной чертой готики. Он почти презирал ее и, так как у него альбомы были полны античных чертежей, то ему ничего не стоило выдерживать в строго античном вида каждое из начатых строений. Брунеллески даже думал вполне искренно, что вся его манера — строго античная и что реформа, которую он производит в искусстве, есть возвращение к древности. Так гуманисты думали, что вся их философия почерпнута целиком из античного. Но Брунеллески, как и гуманисты, как и многие из художников, заблуждался, считая античное главным моментом и главной существенной частью той реформы, которую он произвел в архитектуре. Ее основные черты были иные; они явились как результат общественного развития и нашли в Брунеллески своего первого и лучшего выразителя.

Уже итальянская готика логически пришла к тому выводу, что действие храма в художественном отношении станет законченным, когда каждый будет в состоянии легко находить его центр. Этому же требовала необходимость расширить место перед проповеднической трибуной, ибо церковная проповедь после францисканской реформы сделалась наиболее существенной частью богослужения. Флорентийский собор — попытка готики порвать с прежним типом монашеской церкви и отметить центр храма куполом. Возрождение усвоило эту идею, как усвоило большинство идей, разработанных предшествовавшей национальной эволюцией. И мы понимаем, почему это случилось. Северная церковная готика, как указано выше, уже не гармонировала с религиозным чувством итальянского общества и влияла на итальянскую архитектуру больше своей технической стороной.

Запроса общества на художественный тип церкви она не удовлетворила, и общество стало самостоятельно добывать себе идею наиболее отвечающей его художественному чутью церковной архитектуры. Так был найден тип центрального храма, т.е. такого, в котором все части гармонически группируются вокруг художественного центра.

Брунеллески повел эту основную идею дальше, обогащая ее материалами, заимствованными из античной архитектуры. Так явились его великолепные базилики Сан Лоренцо и Сан Спирито, где нет ни одной черты, не санкционированной практикой античного зодчества. Гладкие колонны с коринфскими по преимуществу капителями, с фризами и архитравами, коробовой свод и гладкий потолок, купола круглые и гранные — вот что сменило аксессуар готических церквей. Но если брать построенные им вещи в целом, то среди них нет ни одной, которая была бы скопирована с античного. Начиная с проекта соборного купола, который не похож ни на купол римского Пантеона, ни на другой, у него все самостоятельно, все продумано и прочувствовано по-новому. Брунеллески глядел глазами поколений, изошрившихся в наблюдении природы, и чувство пространства, которым он руководился при планировке храмов, подсказывало только естественное и гармоничное. В этом отношении удивительно хороши капелла Пацци и старая сакристия в Сан Лоренцо — две жемчужины архитектуры Ренессанса. Художественное действие церкви тут везде на первом плане. Зодчий смело игнорирует ту задачу, которая в церковной готике была самой главной, — возбуждение и содействие молитвенного настроения. Он знает, что общество с него за это не взыщет, потому что вера у общества уже не та и что, с другой стороны, чувство красоты росло и утончалось с каждым поколением.

В светской архитектуре Брунеллески первый дал образец членораздельного палаццо вместо прежних гладких башнеобразных домов с как попало прорезанными мелкими окнами. Их время прошло вместе с окончанием периода непрерывных усобиц в городе. Начатый Брунеллески палаццо Питти, в котором ныне помещается королевский дворец и знаменитая коллекция картин, сложен из трех этажей, каждый из которых отделяется один от другого карнизом. Верхний этаж увенчан общим карнизом. Ниж-

ний этаж сложен из грубого неотесанного тосканского камня, рустики, два верхних из того же камня, но гладко отесанного. В каждом этаже правильный ряд окон. Верхний этаж короче двух нижних². Художественное действие обусловлено общим видом здания, его монументальностью и гармоническим соотношением частей между собою и к целому. Античных элементов тут почти совсем нет. Когда турист стоит перед палаццо Питти, представляющем прототип наших теперешних жилых домов, он удивляется, каким образом раньше не догадывались заменить ими те узкие, слепые дома-крепости, образец которых он видел в так называемом Casa di Dante. Все то, что составляет сущность нововведения Брунеллески, так просто, так красиво и целесообразно, так давно, по-видимому, подсказывалось жизнью, что тут трудно говорить о каком-нибудь археологическом влиянии.

Микелоццо и Кронака разработали и улучшили тип палаццо, созданный Брунеллески. Первый выстроил для старого Козимо знаменитый палаццо Медичи, а второй начал палаццо Строцци — самый красивый образец дворца Возрождения, к сожалению, до сих пор неоконченный.

Потом стиль Ренессанса будет развиваться дальше и дает свои лучшие образцы, но начало ему положил своими работами гениальный флорентийский зодчий, воспитавший на антиках свое гениальное чувство прекрасного.

¹ Купол собора окончен в 1434 году. Находящаяся на нем лантерна построена уже после смерти Филиппо по его чертежам.

² Это, впрочем, кажется, не входило в планы Брунеллески. Вообще палаццо гораздо шире, чем по первоначальному плану. Его достраивали, когда он сделался резиденцией великих герцогов тосканских.

ДОНАТЕЛЛО (ДОНАТО ДИ НИККОЛО)* (1386—1466)

Кто бывал во Флоренции, тот, конечно, знает, что у местного обывателя, который живет, окруженный чудесными памятниками искусства, есть свои любимцы, которых он усиленно рекомендует вниманию туриста. Вы можете ни у кого не спрашивать указаний и разъяснений, флорентийский обыватель убежден, что всякий человек, держащий в руке красного Бедекера, нуждается в указаниях, притом непременно в его, флорентийского обывателя, указаниях. К Бедекеру он относится с величайшим презрением, и если вы вступите с ним в беседу, то он постарается вам доказать, что Tedesco не более как шарлатан. Он подходит к вам совершенно просто, иногда берет вас под руку и подводит к какой-нибудь статуе, иногда мимоходом скажет что-нибудь. Случается при этом, что если вы его выслушиваете, то он рекомендуетсь потом гидом и требует с вас мзду, но большей частью он это делает из любви к искусству в буквальном смысле слова. Искусство он любит безгранично, но понимает его своеобразно. Он прежде всего поклонник Кватроченто. Из художников более поздней эпохи он признает очень немногих: Андреа дель Сарто, Рафаэля, Микель-анджело. Остальных более или менее решительно презирает. Кватрочентистов он любит тоже неодинаково, и едва ли не больше всех он любит Донателло. К нему он питает какую-то нежность. Донателло его гордость, краса его родного города, образец, которому следовали величайшие из позднейших художников. Если вы с Бедекером в руках стоите перед Loggia dei Lanzi и рассматриваете статуи, к вам подходят и указывают на стоящую под

* Дживеллегов А. К. Начало итальянского Возрождения. М., 1908.

аркою статую Юдифи, убивающей Олоферна: "Donatello!" И пока вы всматриваетесь в удивительное лицо женщины, так просто и выразительно передающее целую душевную бурю, вас поворачивают и пальцем показывают: "Eccolo!" Флорентинец убежден, что плохие статуи, украшающие фасад галереи Уффици, передают черты местных знаменитостей, и посылает вас знакомиться с Донателло. Если вы уже видели эти статуи и сердито отмахиваетесь от непрошенных указаний, на вас не обижаются, но поворачивают в другую сторону и снова указывают пальцем на черного бронзового льва, стоящего со щитом в лапах, как на страже, у Дворца Синьории: "Marzocco!" Это флорентийский герб, отлитый по модели Донателло. То же будет и у соборной кампанилы, и внутри собора, и в баптистерии, и в Санта Кроче, и в Сан Лоренцо, не говоря о Барджелло, где для Донателло отведена самая большая зала. И флорентинец прав, относясь с такою нежностью к Донателло, ибо, если даже забыть его историческое значение, мало художников, которые умеют так захватывать, как творец св. Георгия и Zuccone.

Донателло был потомком многих поколений здоровых горожан, у которых открылись глаза на природу. Его художественный манифест, который можно читать на его произведениях, — это все тот же манифест Возрождения, открывшего мир и открывшего человека. Скульптура не сразу пришла к нему. До Донателло она ставила себе другие задачи.

Скульптура более непосредственно связана с жизнью, чем архитектура. Ее значение в художественном обиходе общества зависит от того, насколько общество интересуется миром и человеком. Если интерес велик, скульптура будет играть самостоятельную роль, если он мал — она будет служанкой архитектуры, т.е. будет занимать подчиненное декоративное положение.

Было бы бесполезно искать общих формул для творчества Донателло. Мы одинаково будем не правы, если назовем его классиком, христианином, натуралистом. Его творчество не укладывается в прокрустово ложе определяющих формул.

Донателло вобрал в себя результаты художественного и общественного развития Флоренции и вылил эти результаты в виде одушевленного мрамора и живой бронзы. Флоренция шла быстрыми шагами к апогею своей славы и своего могущества. Период

преклонения перед утонченной красотой линий, мелкой скульптурой рельефа, период Гиберти, приходил к концу. Нужна была широкая, крупная скульптура, видная народу, показывающая меру богатства и славы народа. Ниши на зданиях раскрывались для статуй, и статуи стали появляться все в большем и большем количестве. Флоренция быстро украшалась, в истории скульптуры начинался новый период, отмеченный гением Донателло.

Мы оставили Донателло в Риме, где он вместе с Брунеллески докапывался до фундаментов классического искусства. Вернувшись во Флоренцию, он отдался скульптуре и, если не считать редких отлучек, не расставался с родным городом, где постепенно сделался одним из самых популярных горожан. Его общительность, веселый и живой нрав, его простота снискали ему всеобщую любовь. Им гордилась вся Флоренция, начиная от Козимо и кончая последним рабочим. Ученики и друзья его обожали. Он зарабатывал своим искусством много, а умер бедняком, потому что делился со всеми. В его мастерской под потолком висела особенная корзиночка. Туда он складывал свои получки, и всякий, у кого была нужда в деньгах, ничтоже сумняшеся, лез в эту корзинку.

Сам Донателло не ощущал от этого ни малейшего неудобства. Как и все современные ему артисты, он был типичный представитель богемы, презиравший комфорт и гордящийся своей независимостью. Однажды — это было в то время, когда Донателло работал над украшением Сан Лоренцо, любимой церкви Козимо Медичи, — последнему показалось, что художник плохо одет, и в одно праздничное утро Донателло получил в подарок целый костюм: плащ, куртку, жилет и шапочку. Он добросовестно попробовал носить этот роскошный костюм, надел его раза два или три, а потом сложил и спрятал. На вопрос удивленного Козимо он заявил, что для него это чересчур тонкая штука. Он никогда не торговался и брал ту цену, которую ему предлагали, но если бывало затронуто в нем самолюбие артиста или оскорблен идеал искусства, тогда ни за какие деньги нельзя было с ним сговориться. Один генуэзский купец очень долго торговался с ним из-за бронзового бюста и находил, что невозможно платить по полфлорину в день за такую работу. — "Так торгуются из-за бобов, а не из-за статуи", — воскликнул возмущенный художник

и столкнул бюст с балкона на улицу, где он разлетелся на мелкие куски. Тщетно пораженный генуэзец стал предлагать вдвое. Донателло отказался наотрез, несмотря на просьбы Козимо.

При таком характере нельзя было разбогатеть, и действительно под старость художник остался бы совсем без средств, если бы ему не помогали Медичи. Козимо, умирая, поручил заботы о художнике своему сыну Пьеро, и тот, исполняя волю отца, подарил ему имение. Старик был сначала бесконечно рад, но год спустя возня с имением ему так надоела, что он стал просить Пьеро освободить его от хлопот. То крестьяне приходят с жалобами, то ветром сорвет крышу с голубятни, то буря разорит виноградники и фруктовые сады, то сборщики угонят скот за недоимки. "Я предпочитаю, — говорил он Пьеро, — умереть с голоду, чем думать зараз о стольких вещах". Пьеро много смеялся над простотой художника и, принявши от него имение, назначил ему еженедельную пенсию, которую художник без хлопот получал в конторе Медичи.

В последние часы пришли к нему родственники и стали упрашивать, чтобы он оставил им свое другое имение, клочок земли в окрестностях Прато. Донателло выслушал их и сказал: "Милые родственники, этого удовольствия я не могу вам доставить. Я собираюсь — и это будет, кажется, более справедливо — оставить свой участок крестьянину, который над ним работал в поте лица. Вы же ничего там не сделали, а хотите, чтобы я подарил ее вам в благодарность за посещение. Идите себе с Богом. Даю вам свое благословение".

Донатто скоро умер, и его похоронили с большой пышностью в церкви Сан Лоренцо. Там и лежат они теперь рядом: Козимо, построивший церковь, и Донателло, ее украсивший.

Этот простой человек, так радостно смотревший на мир, так любивший людей, так умевший подмечать в них хорошие стороны и находить своеобразную красоту и в силе, и в энергии, и даже в безобразии, совмещал в себе все данные, чтобы сделаться отцом новой скульптуры. Для него индивидуальное не сливалось более в условные общие шаблоны, оно имело самостоятельную ценность и уже служило материалом для типичного. Учителем его была природа, и классики лишь помогали ему понимать ее уроки так же, как они помогали гуманистам схватывать отдель-

ные черты нового мирозерцания. Как и гуманисты, как и Брунеллески, Донателло создан исключительно общественной эволюцией, поставившей горожанина перед природой и приказавшей ему понимать ее.

Уже в первом крупном произведении Донателло сказались особенности его манеры. В церкви Santa Croce стоит пожелтевший уже большой алтарный рельеф, изображающий Благовещение. Он весь живой. Ангел склонился перед Девой, его появление несколько испугало ее; она приветствует его с таким видом, как будто готова бежать, но ее останавливают слова небесного посланца; на ее прекрасном лице одновременно выражаются и смущение, и радость. Она с трудом может поверить в свое счастье. Табернакул (алтарная сень) выдержан весь в новом стиле. По бокам колонны с группами масок вместо капителей (их восемь и все разные — характерный признак века индивидуализма), карниз — из своеобразного орнамента, гриф выведен полукругом и украшен тремя кругами. На двух верхних углах по два ангелочка, родоначальники многочисленного роя putti, который должен был посыпаться из-под резца скульпторов Возрождения. Это не прежние условные, стилизованные амуры, а настоящие живые дети со всеми особенностями своего возраста — веселые, беззаботные, жизнерадостные шалуны, готовые петь, плясать и смеяться без конца.

Все особенности таланта Донателло, оказавшиеся здесь, выразились с полной ясностью в группе статуй, сделанных для украшения церкви Or San Michele, собора и колокольни. Лучшие из них — св. Иоанн Евангелист в соборе, св. Марк и св. Георгий в нишах на Or San Michele¹, Иеремия и Zuccone на колокольне.

Св. Иоанн сидит в спокойной позе, взор его устремлен вдаль, одна рука опирается на книгу, другая свободно покоится на коленях. Туника падает необыкновенно богатыми складками на ноги. Во всей фигуре нет ничего утрированного, беспокойного, но она вся живет: глаза блестят, лоб слегка нахмуренный, выдает тяжелые думы, в позе видна суровая решимость. Микельанджело имел его перед глазами, когда создавал Моисея. Св. Марк еще лучше. Фигура несколько изогнута; художник воспользовался этой особенностью готической скульптуры, которая в смягченном виде отлично передает непринужденность позы. Чудесные

складки туники как бы оживляют все тело. Голова овального типа, в глазах — глубокое убеждение. Энергия сквозит во всем. Микельанджело говорил, что, глядя на св. Марка, легко веришь, что люди не могли устоять против его проповеди. Св. Георгий — едва ли не лучшее произведение Донателло. Юный христианский воин, со щитом у ног, стоит в позе, которая выражает непреклонную решительность. Могучее, гибкое тело обрисовывается сквозь мягкую кожу панциря, голова, сидящая на длинной флорентийской шее, обличает уверенность, правая рука, откинувшая плащ, готова подняться на защиту поруганных, из-под нахмуренных бровей мечут молнии прекрасные глаза. Эта несколько мрачная решительность, *terribilità*, как стали называть ее потом, когда она стала господствующей чертой творчества Микельанджело, проникает насквозь облик св. Георгия. Донателло удалось передать так много мощи, жизни и движения при помощи самых скромных, почти скудных средств. Фигура не раскинулась во все стороны, в ней нет кричащих эффектов. Но зритель убежден, что апостол Марк способен глаголом жечь сердца людей, что св. Георгий может сейчас же ринуться на самую злую сечу, чтобы вступить за свои идеалы. Даже и тогда, когда Донателло изображает настоящее движение, как в двух статуях св. Иоанна Крестителя во Флоренции (в *casa Martelli* и в Барджелло), он ограничивается самым скромным. В обоих случаях св. Иоанн представлен идущим, и все до последнего пальца на ноге участвует в этом движении. У природы была вырвана новая тайна.

Благородство, простота, сдержанность внешних приемов, глубина и сила внутренней характеристики — таковы отличительные особенности этой группы произведений Донателло. Здесь христианские традиции, господствующие в искусстве, еще сказываются в творчестве художника в том, что он допускает некоторую идеализацию натуры. Лица всех перечисленных статуй, несомненно, флорентийские, и в некоторых случаях сохранены даже те или иные подробности оригиналов, но это не портреты. Традиции заставляют художника сглаживать индивидуальное, но нигде он не приносит в жертву этим традициям верность натуре.

Донателло сам, по-видимому, не был вполне удовлетворен этими своими работами. Его молодой бурный темперамент стремится уйти подальше от гнета условной идеализации и отдаться

свободному творчеству, он жаждет с головой погрузиться в натуру. И вот, когда ему выпадает на долю задача, очень близко напоминающая первую, он берется за нее совсем иначе.

В наружных нишах колокольни флорентийского собора стоит несколько статуй Донателло, изображающих библейских персонажей. Их моют дожди, засыпает их пыль, горячее южное солнце жжет их мрамор, а между тем среди этих статуй находится знаменитый Зиссоне. Только Флоренция может позволить себе такую расточительность...

Донателло попробовал в этой группе статуй дать настоящие этюды. Это решение отвечало, по-видимому, тому беззаветному увлечению натурой, которое охватило художника в этот период. Сохранился очень характерный анекдот, показывающий, до какой силы доходило это увлечение.

Однажды Донателло сделал деревянное распятие и пригласил своего лучшего друга Брунеллески посмотреть на него и сказать о нем свое мнение. Филиппо был человек прямой и сказал ему, что его Христос не Христос, а простой мужик, посаженный на крест. Донателло совершенно пренебрег задачей изобразить Спасителя, а точно скопировал нагое тело; это худой, но сильный и мускулистый человек, с очень обыкновенным некрасивым лицом. Какая поразительная разница с распятием Брунеллески, который, не жертвуя верностью природе, сумел передать божественную одухотворенность и лица, и тела так неподражаемо хорошо, что Донателло должен был признать себя побежденным.

История возникновения распятия Брунеллески такова. Когда он произнес свой резкий приговор над распятием друга, тот несколько обиделся и сердито проворчал, что если ему не нравится, то пусть попробует сделать лучше. Филиппо смолчал, принялся за работу, а когда его распятие было готово, он зашел к Донателло и просто пригласил его позавтракать. Оба друга вместе пошли на рынок, где Филиппо купил сыру, яиц, орехов и другой снеди, положил все это в рабочий фартук ничего не подозревавшего Донателло и велел ему идти к себе, обещая догнать по дороге. Но Филиппо нарочно его не догнал, и когда он пришел домой, то застал такую картину. Донателло, как очарованный, стоит перед распятием, руки его, державшие концы фартука, машинально опустились, яйца и все прочее лежало на полу...

Филиппо был очень доволен признанием друга, но перед лицом истории одержал победу не он, а Донателло. В распятии Брунеллески красоту придает именно то, чего старался избежать Донателло и чему он все-таки отдал дань в св. Марке, в св. Георгии, — традиционная, полуготическая идеализация. Распятие Брунеллески смотрит назад, распятие Донателло — вперед. Без него не был бы возможен Христос в *Pietà* Микельанджело. И Донателло, несомненно, был прав, не пожелавши идти по этому пути за Филиппо.

Его статуи-портреты на кампаниле и многочисленные бюсты — лучшее его оправдание. Из статуй на колокольне собора лучшая — так называемый *Zuccone*, Тыква. Донателло был особенно им доволен и любил говорить при случае: "Клянусь моим *Zuccone*". Это — портрет.

Во Флоренции был такой обыватель, знаменитый своим безобразием, — Джованни Керикини, прозванный Тыквой. Донателло взялся его изобразить. Задача увлекала его, он работал запоем, мрамор оживал под его руками, и, глядя, как вырисовываются знакомые черты, Донателло совсем приходил в азарт. "Говори же, говори, чтоб тебя поносом растрясло!" — кричал он, и каменные брызги летели из-под его резца. Получился действительно шедевр. Худое старческое тело. Длинные руки висят, как плети, и не находят себе места, под складками туники чувствуются кривые ноги. Голова с огромным, почти совершенно лысым черепом, лицо — в морщинах, длинный, мясистый нос, нависший над губой, рот до ушей, общипанный подбородок, десяток волосков вокруг рта, виновато-пришибленное выражение, — вот *Zuccone*! Пророк Иеремия и раскрашенный терракотовый бюст знаменитого Никколо да Удзано, дальнейшие опыты Донателло в портретном стиле, — одинаково удачные. Тут для художника, по-видимому², была полоса страстного увлечения натурой.

Это увлечение, как видно из перечисленных произведений, имело одну особенность. Художника особенно занимала передача человеческого лица, человеческих дум и чувств, причем для него с точки зрения художественной проблемы совершенно безразлично, что это за человек. Для него все люди имеют одинаковое право на внимание художника: будь то жалкий *Zuccone*, с грустной иронией относящийся к собственному убожеству, или

блестящий вельможа Никколо да Удзано, политик, ворочающий всей партией Альбицци и самими Альбицци.

Но Донателло не мог остановиться на чистом натурализме. Его порывистая артистическая натура требовала все нового и нового. Быть может, вторая поездка в Рим (1432) повлияла на него в этом направлении; во всяком случае, погоня за натурализмом во что бы то ни стало сменилась жизнерадостным поклонением красоте внешних форм. Бронзовый Давид в Барджелло, проповедническая трибуна на фасаде собора в Прато и трибуна для певческого хора в флорентийском соборе (теперь в соборном музее) — лучшие выражения нового поворота в художнике.

Давид — прекрасен. На голове простая шляпа поселянина, обвитая лавром, на ногах какая-то особенная обувь, в правой руке меч, в левой — камень от пращи, ноги топчут только что отрубленную голову Голиафа. На лице написано спокойное торжество, но сквозь улыбку радости сквозит какая-то задумчивость, облагораживающая весь образ. Во всем блеске своего нагого, не вполне сформировавшегося тела стоит он перед зрителем, открытый со всех сторон, не скованный ни нишей, ни карнизом, ни табернакулом. Давид не только сокрушил Голиафа. Он освободил от векового рабства скульптуру. Теперь она более не служанка архитектуры: перед ней открылся широкий свободный путь.

Если в Давиде поражает античная чистота и красота линий, то в барельефах, изображающих хороводы *putti*, — языческий дух беззаботного веселья. Этот пухлый, здоровый маленький народец родился только что. Родители его — добрые католики, которые и в церковь ходят, и в Бога верят, и в грехах исповедуются, но которые давно утратили старую горячую веру горожан, борьбою добывавших своего Бога у застывшей в догматах церкви. Не Донателло виною в том, что красота заняла такое место в мировоззрении его современников. Он только что напрягал все силы своего гения на доказательство того, что в самой безобразной натуре можно найти красоту. Теперь он стал искать в натуре главным образом прекрасного и населил храмы своими крылатыми и бескрылыми шалунами, которые нимало не смущаются святостью места, поют, играют, пляшут, и, глядя на них, упиваясь их красотой, люди приходят в молитвенное настроение. У всякого време-

ни своя вера. Люди XV века, чтобы верить, требовали красоты. Но они еще верили.

Донателло пережил еще один кризис. Под старость, когда руки уже потеряли прежнюю твердость, а глаз не мог более следить за тончайшими изгибами формы, художник должен был отказаться от копирования натуры и от таких созданий, как бронзовый Давид. Близость конца настраивала его на торжественный лад, и он отдался весь возвышенным сюжетам. Рельефы из жизни св. Антония в падуанской церкви имени святого, рельефы из жизни Христа в той же церкви, в Сан Лоренцо и другие, частью разбросанные по галереям Европы, некоторые мадонны, отдельные статуи — вот главные произведения этого времени. Переход составляет падуанская конная статуя кондотьера Гаттамелаты — группа, носящая более яркий отпечаток увлечения классицизмом, чем какое-нибудь произведение художника.

Гаттамелата — первая конная статуя в новом искусстве, и это, быть может, объясняет, почему Донателло поддался влиянию классиков. Дух антиков особенно бросается в глаза в формах коня, массивных, неестественно тяжелых даже для боевого коня, несколько даже стилизованных. Но Донателло, очевидно, рассчитывал, что для памятника такая монументальность не повредит. Зато фигура самого Гаттамелаты, уверенно сидящего в седле, спокойно, почти небрежно поднимающего жезл, его сухощавое тело, выражение его лица — все это обличает мастера, создавшего св. Георгия.

Мадонны, страсти Христовы и чудеса св. Антония дают удивительные образцы трагического в искусстве. Художник отлично владеет техникою перспективы, хорошо взгляделся в приемы классиков, и его образы с необыкновенною силою бьют по сердцам, вызывая в зрителе отголоски той психологической драмы, которую, несомненно, переживал художник в это время и единственным памятником которой остались бронзы и мраморы, выплаканные им. То же впечатление производят статуи Иоанна Крестителя в Сиене и Венеции, св. Магдалина в флорентийском баптистерии. Знание натуры сослужило художнику своеобразную службу. Оно дало ему материал для беспощадно тонкого изображения изможденной плоти. Тут безобразие не естественное, как у Zucco, а искусственное. Художник рассчитывал на особенный эффект.

Титаном был в XVI веке Микельанджело. В XV им был Донателло. Про него сказали, что он открыл тот мир, который Микельанджело завоевал, и вообще не раз указывали на их близкое родство. Один современник Микельанджело, сопоставляя его рисунки с рисунками Донателло, говорил: или Буонарроти донатизирует, или Донато буонаротизирует. Микельанджело и доведет до конца работу Донателло.

¹ Св. Георгий, стоящий в настоящее время в нише, — копия; оригинал в 80-х (XIX века) годах перенесен в Барджелло.

² До сих пор хронология отдельных произведений Донателло далеко не установлена и едва ли будет установлена когда-нибудь, если не поможет случайная находка какого-нибудь документа.

**МАЗАЧЧО ТОМАЗО ДИ ДЖОВАННИ
ДИ СИМОНЕ ГУИДИ***
(1401—1428)

Среди представителей художественной богемы во Флоренции Мазаччо был чем-то вроде белой вороны.

Нескладный, рассеянный, вечно о чем-то задумывающийся, способный целыми минутами оставаться без движения, с полуоткрытыми губами и устремленным в пространство взглядом синих глаз, Мазаччо недаром получил прозвище Чудного. Жизнь совершенно не задевала его своей практической стороной. Жил он уединенно с братом и со старухой матерью, в веселых пирушках товарищей участия не принимал; любовных приключений никто за ним не знал. Так как художника, хотя бы самого гениального, в то время мало отличали от маляра, то зарабатывал он всего шесть сольди в день. Вечно без денег, он был частым гостем ссудной кассы. Он никогда не помнил, кто брал у него в долг, кому он должен сам, нередко вынужден бывал являться в суд за неплатеж долгов, и все-таки только в крайней нужде обращался к заказчикам за гонораром.

Современников приводил в недоумение этот юноша, который казался им не от мира сего. Между тем, никто не умел так наблюдать и так проникнуть взором в окружающий мир, как Мазаччо. Это он своими синими глазами впервые разглядел изгибы гор, линии складок одежды, живые рельефы нагого тела. Это ему природа и люди впервые предстали не сквозь призму условностей стилизации, а в своем естественном виде.

Если его фрески в капелле Бранкаччи не производят большого впечатления, то это потому, что Мазаччо понятен, ибо мало

* Дживелегов А. К. Начало итальянского Возрождения. М., 1908.

отличается от последующих художников. Он находился уже по сю сторону.

И оценить его по-настоящему можно, только сопоставляя его с тем, что было до него.

Джотто развязал человека, освободил его от целого ряда условностей византийской манеры. Джотто пустил в картину природу, пейзаж, животных. Джотто научил рассказывать красками на стене эпизод. Это были гигантские толчки, и их перерабатывали последователи Джотто в течение целого века. Вперед они не пошли, новых горизонтов не открыли, и это, быть может, служит показателем всей огромности дела, сделанного Джотто. Среди учеников и последователей Джотто были крупные художники: Гадди, Орканья, творцы фресок в Пизанском Camposanto и испанской капелле монастыря Santa Maria Novella. Но то, что они сделали, было непосредственным продолжением дела Джотто. Они разрабатывали его манеру передавать настроения при помощи группировки фигур и трактовки движения.

Отношение к природе осталось то же. Ни воздух, ни перспектива, ни пейзаж, ни рисунок не стали совершеннее. Господствовал интерес к душевной жизни, к внутренним переживаниям человека. Новым был только присущий некоторым аллегоризм, тормозивший прогресс.

Таково было положение дела, когда стал работать Мазаччо. Он начал там, где кончил Джотто, и, когда он умер, живопись была подвинута так далеко, что принципы, брошенные Мазаччо, пришлось разрабатывать еще продолжительнее, чем принципы Джотто.

И чем больше наука углубляется в изучение дела Мазаччо, тем более крупные размеры принимает его фигура. Даже спокойные немецкие историки искусства говорят о быстро сгоревшем юноше как о каком-то чуде, ниспосланном небесами.

Живопись до Мазаччо и живопись после Мазаччо — две совершенно различные вещи, две разные эпохи.

Джотто открыл тайну передачи ощущений человека и толпы. Мазаччо научил изображать человека и природу,

Человеческое тело, нагое и одетое, сразу приблизилось к жизни. Посмотрите на тела Адама и Евы в сцене изгнания из рая или взгляните в нагие фигуры на фреске, изображающей креще-

ние язычников ап. Петром! Исчезли линии, стали чувствоваться выпуклости, под кожей обозначилась живая игра мускулов — словом, родился анатомически верный этюд. Адам, согнувшийся от скорби, судорожно прижавший руки к лицу; полная отчаяния Ева, в порыве вдруг родившейся стыдливости пытающаяся прикрыть свою наготу; юноша, ожидающий очереди, дрожа от холода, — все это шедевры, немедленно обратившие внимание чуткой к прекрасному флорентийской толпы.

Позы, выражения лиц, широкие натуральные складки одежды, сияния в виде легкого кружка над головою святого, свободно следующая за всеми его движениями тщательная характеристика даже физиологических изменений (у присевшего, чтобы поймать рыбу, Петра кровь бросилась в лицо, сразу заблестели глаза у больного, вылеченного прикосновением тени), — все это впервые по-настоящему приблизилось к природе.

А пейзаж! Он совсем освободился от стилизации. Горы уже не заостренные, уступчатые голыши, а настоящие горы. Они то принимают мягкие очертания отрогов Апеннин, окружающих Флоренцию, как в "Чуде с дидрахмой", либо складываются в суровый скалистый пейзаж, как в сцене крещения. Земля, на которой стоят люди, — настоящая плоскость, на которой действительно можно стоять и которую глаз может проследить до заднего фона. Деревья и вообще растительность — уже не бутафория, то стилизованная, то просто выдуманная, а сама природа. Здания не выводятся затейливо сверху донизу; часто видна только нижняя половина их, но зато если люди, фигурирующие на картине, вздумают войти в дома, от этого не произойдет никаких неудобств: крыши они головами не прошибут, стен плечами не развалят. А у Джотто и его последователей, у которых доминирует интерес декоративного эффекта, такая опасность грозит сплошь и рядом. Чем же был произведен этот чудесный переворот в живописи? Средства были простые, но Мазаччо первый стал применять их удачно. То были рисунок, перспектива и светотень. До Мазаччо мы не встречали такого твердого, легко и верно передающего естественные линии рисунка. Мазаччо стал смотреть, как все происходит в действительности. Тогда сами собою отпали и условные позы, и неестественные факты, и выдуманный пейзаж. При точной передаче фигуры и группы осво-

бодились от связанности в движении, явилась вольная группировка, которая не стесняет взора, не тяготит его противоречием с природою.

Перспектива сделала то, что на картинах Мазаччо стало чувствоваться пространство. У его предшественников был фон. Византийцы делали его золотом, итальянцы отступили от этой манеры, но фон не перестал быть фоном от того, что гладкое золото сменилось пейзажем и архитектурным задним планом. В их картинах не хватало воздуха. Мазаччо сотворил воздух для живописи. В "Чуде с дидрахмой" глаз зрителя охватывает сразу огромное пространство: зеленые холмы на заднем плане стоят далеко, по разбросанным в разных местах между ними и группой деревьев видно очень хорошо, как велико пространство, разделяющее оба плана картины. В "Чуде с тенью" перед вами настоящая улица, по которой идет группа людей. Эта группа, с ап. Петром впереди, на ваших глазах прошла уже несколько домов, и вы ясно видите пространство, ею пройденное.

То же и с искусством светотени. Светотень служит у Мазаччо двум целям. Она, во-первых, дополняет рисунок, сообщая ему рельеф, а во-вторых, позволяет дать картине то освещение, которое лучше всего отвечает замыслу художника.

Усовершенствования в области рисунка, перспективы и светотени представляют прежде всего интерес с точки зрения истории искусства. Но все это тесно связано с рядом других вопросов, более широких, освещающих крупные проблемы истории культуры.

В деле Мазаччо нужно различать то, что является продуктом времени и продуктом его личной исключительной одаренности. Время было таково, что природу изучали со всех сторон. Она интересовала с разных точек зрения самых разнообразных людей. Общественный деятель, ведущий борьбу с церковью, проклиная природу; гуманист, которому древние греки и римляне открыли глаза на красоты природы; поэт, воспевающий теперь эти красоты; обыватель, начинающий находить наслаждение в созерцании волшебного пейзажа Фьезоле, Поджьо а Кайано, Валломброзы; художник, пытающейся схватить глазом и передать кистью то, что его окружает, — все сходились в одном — в стремлении приблизиться к пониманию природы.

Художнику эта задача должна была быть особенно близкой. Недаром Брунеллески отдал столько времени, чтобы найти теоретические законы перспективы. Но от теории до практики было довольно далеко. Брунеллески выучил тому, что знал, своих друзей-художников — Паоло Учелло и Мазаччо. Паоло просиживал целые ночи напролет над решением перспективных задач, и когда жена звала его спать, только и восклицал: "Какая прекрасная вещь эта перспектива!" Но бессонные ночи мало помогли ему. В его картинах перспектива еще сильно хромает.

И художники искали не только перспективы. Начиная с одного из гениальнейших последователей Джотто, Андреа Орканья, они пытаются отметить рельеф с помощью светотени. И ищут, и бьются в бесплодных усилиях.

Задачи, которые разрешил Мазаччо, носились в воздухе. Они назрели давно, но не было гения, способного схватить и выразить их. Явился Мазаччо и сделал то, чего не могли сделать другие. Задачи, им решенные, были выдвинуты общественной эволюцией, но для того, чтобы решить их, нужны исключительные дарования и совершенно сверхъестественная способность воспользоваться всем, что было сделано в искусстве раньше. И не только в живописи. Ведь когда Мазаччо начинал, он имел возможность не только пользоваться указаниями своего старшего друга Брунеллески по теории перспективы. Он уже видел, как пользуется перспективою в своих рельефах Гиберти, как моделирует человеческое тело его другой гениальный друг — Донателло. Живопись шла по следам пластики, ее опередившей. Отдельные ветви искусства помогали одна другой и все вместе впитывали в себя идеи, которыми жило общество.

Одна из самых любопытных черт художественного развития Мазаччо заключается в том, что оно было совершенно свободно от влияния антиков. В его время уже можно было заимствовать многое, и он имел возможность сделать это, но, кроме нескольких архитектурных мотивов, он не взял ничего. Подобно Донателло и Джотто, он учился от природы и от тех, кто раньше его постиг тайну воспроизведения природы.

Такова была роль Мазаччо. Если бы не пришел он со своим взором, умевшим все схватить, со своей рукой, умевшей все изобразить, в моменты грез наяву похищавший у природы одну

ее тайну за другою, пришел бы другой гений, который выполнил бы ту же задачу. "Чудо" появления Мазаччо заключается в том, что гений был ниспослан именно тогда, когда он был более всего нужен.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ^{*} (1452—1519)

"ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ"

Картина готовилась долго и далась не сразу. Несколько раз менялся замысел. Весь 1496 год ушел на поиски композиции. Леонардо предоставили одну из стен трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие, любимой церкви Моро и Беатриче. Нужно было измерить стену и прикинуть к ней всю композицию. Так же как и в набросках "Коня", Леонардо сначала решил дать сцену, полную бурного движения, и так же, как и там, под конец склонился к более спокойному варианту.

"Тайная вечеря" служила не раз сюжетом больших, монументальных фресок у предшественников Леонардо. На эту тему писали Джотто, Кастаньо, Гирландайо. С картинами обоих флорентийских кватрочентистов Леонардо, несомненно, был знаком. Но ни эти, ни вообще какая-либо из картин итальянских художников не дали ему никаких существенных опорных пунктов. Его картина была целиком нова и целиком принадлежала ему. В его творчестве она была вершиной, а в эволюции итальянской живописи — одним из самых важных этапов. Недаром после того, как была написана "Тайная вечеря", слава Леонардо как художника прогремела по всей Италии.

Все, что Леонардо обдумывал в тиши своих уединений, нашло воплощение в этой картине. Все, что он писал раньше, получило в ней завершение. Задачи, которые он ставил себе, работая запоем в полном самозабвении, были очень разнообразны. Он искал новые композиционные формулы, работал над решением

^{*} Дживелегов А. К. Леонардо да Винчи. М., 1998.

колористических задач и игры светотени, *sfumato*¹, стремился дать образы, жесты и лица, которые раскрывали бы внутренне человека.

На картине Леонардо изображен момент, когда Иисус Христос во время вечери с апостолами говорит им, что один из них его предаст. Слова учителя произвели огромное впечатление, и каждый из двенадцати реагировал на них соответственно своему характеру. Фигуры полны динамики, но динамика их сдержанная, какая-то внутренняя, не внешняя. Смотрящий картину чувствует ее с первого взгляда, но, когда он разберется в своем впечатлении, он с удивлением заметит, что художник добился такого эффекта средствами чрезвычайно скупыми. В сцене нет никакой суеты, никаких утрированных положений, нет ртов, раскрытых для крика, выпученных глаз, воздетых рук. Но движения очень много. Это впечатление достигается композицией картины.

Глубокая комната освещена спереди, со стороны зрителя. Длинный и узкий стол, уставленный посудой, покрыт узорчатой скатертью, явно постланной в первый раз, — на ней видны все складки. За столом сидят тринадцать человек: двое по краям, в профиль к зрителю, остальные лицом к нему. В середине, отдельно от других, Христос на фоне светлого пятна, образуемого окном; по обе стороны — двенадцать апостолов. Христос только что произнес свои слова о предательстве. На лице его мягкая, покорная печаль. Глаза опущены. Правая рука еще трепещет от сдержанного жеста, левая как-то бессильно, ладонью вверх, легла на стол. Ученики подавлены слышанным.

Как можно было усилить впечатление от этой подавленности? Леонардо все рассчитал. Две крайние фигуры — совершенно прямые, остальные — в разных наклонах. Все вместе разбиты на четыре группы, по три человека в каждой. Две группы, ближайšie к Христу, более сбиты в кучку, в треугольном абрисе, две крайние — соединены более свободно, в четырехугольном оформлении. Впечатление движения создается этим удивительным делением на группы и игрой лиц, тел и рук в каждой из групп. Свет падает на сцену откуда-то сверху и слева, и все лица освещены, за исключением лица Иуды. Его — предателя — Леонардо нарочно усадил спиной к источнику света, и лицо его получилось темным. Это — замысел.

Картина — огромной силы, и мы понимаем, почему Леонардо искал решения многочисленных живописных задач, в ней осуществленных, так долго и с таким упорством. Все, что бродило в его сознании, когда он писал "Поклонение волхвов" и "Мадонну в скалах", теперь созрело, и он нашел в себе силы довести картину до конца. Правда, это было ему нелегко.

Маттео Банделло, новеллист, будущий епископ, проживавший в те годы в Милане, наблюдатель-очевидец, умевший притом смотреть хорошо, сохранил для нас несколько черточек, характеризующих работу Леонардо.

"Леонардо, — говорит он, — я много раз видел и наблюдал это, имел обыкновение рано утром подниматься на помост, ибо "Вечеря" довольно высоко поднята над полом, и от восхода солнца до вечерней темноты не выпускал из рук кисти и писал непрерывно, забывая о еде и питье. А бывало, что пройдут два, три, четыре дня, и он не прикоснется к картине, а час или два простоят перед ней и, созерцая ее, про себя судит о своих фигурах... Видел я также, что, повинуясь капризу или причуде, он в полдень, когда солнце находится в созвездии Льва, уходил со Старого двора, где он лепил своего изумительного глиняного "Коня", шел прямо в Грации, поднимался на подмости и, взяв кисть, прикасался двумя-тремя мазками к одной из фигур, а потом внезапно уходил оттуда и шел по другим делам".

Очень любопытные, хотя слегка анекдотические подробности сообщает о работе над "Вечерей" Вазари. "Рассказывают, — говорит он, — что приор монастыря очень настойчиво требовал от Леонардо, чтобы он окончил свое произведение, ибо ему казалось странным видеть, что Леонардо целые полдня стоит погруженный в размышления, между тем как ему хотелось, чтобы Леонардо не выпускал кисти из рук, наподобие того, как работают в саду. Не ограничиваясь этим, он стал настаивать перед герцогом и так донимать его, что тот принужден был послать за Леонардо и в вежливой форме просить его взяться за работу, всячески давая понять, что все это он делает по настоянию приора.

Леонардо, знавший, насколько остер и многосторонен ум герцога, пожелал (чего ни разу не сделал он по отношению приора) обстоятельно побеседовать с герцогом об этом предмете: он

долго говорил с ним об искусстве и разъяснял ему, что возвышенные дарования достигают тем больших результатов, чем меньше работают, ища своим умом изобретений и создавая те совершенные идеи, которые затем выражают и воплощают руки, направляемые этими достижениями разума.

К этому он прибавил, что написать ему осталось еще две головы: голову Христа, образец которой он не хочет искать на земле, и в то же время мысли его не так возвышенны, чтобы он мог своим воображением создать образ той красоты и небесной прелести, какая должна быть свойственна воплотившемуся божеству; недостает также и головы Иуды, которая также вызывает его на размышления, ибо он не в силах выдумать форму, которая выразила бы черты того, кто после стольких полученных им благодеяний все же нашел в себе достаточно жестокости, чтобы предать своего господина и создателя мира; эту голову он хотел бы еще поискать; но в конце концов, ежели не найдет ничего лучшего, он готов использовать голову этого самого приора, столь назойливого и нескромного. Это весьма рассмешило герцога, сказавшего ему, что он тысячекратно прав. Таким образом, бедный приор, смущенный, продолжал понукать работу в саду, но оставил в покое Леонардо, который хорошо кончил голову Иуды, кажущуюся истинным воплощением предательства и бесчеловечности. Голова же Христа осталась, как это было сказано, незавершенной".

Переданные Вазари слова Леонардо если и выдуманы, то выдуманы удачно, ибо они выражают некоторые из любимых мыслей художника.

Для Леонардо искусство было всегда наукой. То и другое было в его сознании нераздельно. Заниматься искусством значило для него производить научные выкладки, наблюдения, опыты, имеющие целью усовершенствовать работу художника, и любой этап работы живописца или скульптора мог послужить отправным пунктом для постановки научных проблем. Связь живописца через перспективную проблему с оптикой и физикой, связь скульптуры через проблему пропорций с анатомией и математикой, неизбежность проверки на опыте самых разнообразных движений, необходимых в природе, самых разнообразных проявлений жизни в царстве растений и животных — ведь художнику

приходится изображать все — вызывали экскурсы в различные научные области и заставляли художника становиться ученым.

Леонардо, мы знаем, был не первым, кто почувствовал эту связь, но никто до него не чувствовал ее так остро, потому что никто до него так ясно не осознал ценности науки. А это сознание, мы знаем, овладело им еще в обстановке промышленной Флоренции, в царстве ее техники, которую он тщетно стремился оплодотворить своим изобретательским гением, вскормленным наукой.

"Тайная вечеря" завершает некий этап в научных изысканиях Леонардо, обогащавших его художнические приемы. Художник, не вооруженный научными методами, никогда бы не решил так композиционную задачу картины. По сравнению с творением Леонардо картины Кастаньо и Гирландайо — детский лепет. Эти художники не умеют ни рассадить свои тринадцать фигур, ни дать подходящие позы их телам и выражение их лицам, ни создать им нужное обрамление. Они увлечены мыслью точно передать детали сервировки: чтобы перед каждым стояло по прибору, чтобы было достаточно вина в графинах и хлеба на столе, а впечатление того напряженного драматизма, которое является истинной задачей сюжета "Тайной вечери", не получается.

Леонардо совсем не думает о фотографировании деталей. Критики подсчитали приборы и стаканы на его столе и установили, что их не хватает на всех присутствующих. Зато впечатление сгущенной динамики и драматизма — потрясающее, и оно далось Леонардо благодаря его научным изысканиям.

Но фатально неудачными оказались его эксперименты с красками. Он не захотел писать фреску по сырой штукатурке, как делали все художники, а решил сделать опыт с масляными красками. Это был риск, и он погубил картину. Камень, из которого сложена стена, содержит, как оказалось, селитру и обладает свойством выделять влагу, правда, в минимальных количествах, но с годами все-таки она проступила через известь и стала покрывать поверхность фрески уродливыми белесыми пятнами.

Леонардо, пока был в Италии, по-видимому, не догадывался о том, какая участь ждет его величайшее произведение: во второе свое пребывание в Милане он еще, кажется, корректировал картину. Но уже в середине XVI века современники свидетельствовали, что разрушение прогрессирует. Оно было ускорено не-

сколькими наводнениями, во время которых вода подолгу стояла в трапезной монастыря, а также преступно беззаботным отношением монахов к сокровищу, которым они обладали. Чтобы удобнее было сообщаться с кухней, они пробили дверь в стене, на которой находится картина. Это привело к тройному вреду. Во-первых, у Христа были отняты ноги, во-вторых, была расшатана стена и известь осыпалась вместе с краской, в-третьих, пары из кухни, проникая в трапезную, стали увлажнять стену еще больше и усиливать проступающую сырость. Во время оккупации Милана армией генерала Бонапарта, в 1796 — 1797 годах, в трапезной Санта Мария делле Грацие была устроена сначала конюшня, потом склад сена, потом тюрьма, что, конечно, тоже содействовало разрушению фрески.

Сейчас на картину нельзя смотреть без чувства глубокого отчаяния, потому что она не дает даже отдаленного представления о том, чем она была когда-то. Копии и гравюры, которых имеется много, лишь в малой мере помогают восстановить первоначальный вид фрески и, конечно, совершенно бессильны восстановить впечатление от нее. Реставрационные работы последнего времени в лучшем случае дадут возможность приостановить дальнейшее разрушение. Да и то едва ли².

"ДЖОКОНДА"

Была одна живописная работа, от которой Леонардо не только не уклонялся, а, наоборот, отдавался ей с какой-то страстью. Ей было посвящено все время, остававшееся у него от работы над "Битвой при Ангиари". Это был портрет моны Лизы дель Джокондо, портрет, который под именем "Джоконды" стал одной из самых знаменитых картин в мире.

Вазари, рассказывая о портрете моны Лизы, описывает его с необыкновенной подробностью. Ни одно другое произведение ни одного другого художника, даже кумира Вазари Микельанджело, не удостоилось такого тщательного анализа. Вот что говорит Вазари: "Взялся Леонардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет моны Лизы, жены его, и, потрудившись над ним четыре года, оставил его недовершенным. Это произведение находится ныне у французского короля в Фонтенбло. Это изображе-

ние всякому, кто хотел бы видеть, до какой степени искусство может подражать природе, дает возможность постичь это наимелчайшим образом, ибо в нем воспроизведены все мельчайшие подробности, какие только может передать тонкость живописи. Поэтому глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека, а вокруг них переданы все те красноватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства. Ресницы, сделанные наподобие того, как действительно растут на теле волосы, где гуще, а где реже, и расположенные соответственно порам кожи, не могли бы быть изображены с большей естественностью. Нос со своими прелестными отверстиями, розоватыми и нежными, кажется живым. Рот, слегка приоткрытый, с краями, соединенными аlostью губ, с телесностью своего вида, кажется не красками, а настоящей плотью. В углублении шеи при внимательном взгляде можно видеть биение пульса. И поистине можно сказать, что это произведение было написано так, что повергает в смятение и страх любого самонадеянного художника, кто бы он ни был. Между прочим, Леонардо прибег к следующему приему: так как мона Лиза была очень красива, то во время писания портрета он держал людей, которые играли на лире или пели, и тут постоянно были шуты, поддерживавшие в ней веселость и удалявшие меланхолию, которую обычно сообщает живопись выполняемым портретам. У Леонардо же в этом произведении улыбка дана столь приятной, что кажется, будто бы созерцаешь скорее божественное, нежели человеческое существо; самый же портрет почитается произведением необычайным, ибо и сама жизнь не могла бы быть иной".

Что тут верно и что неверно? Франческо дель Джокондо, видный флорентийский популан, в тридцатипятилетнем возрасте женился в третий раз на молодой неаполитанке Лизе из знатной семьи Герардини (1495). В годы, когда Леонардо начал ее писать, ей, следовательно, могло быть около тридцати лет. Что работа над портретом продолжалась четыре года, явно преувеличено: Леонардо не пробыл во Флоренции столько времени после возвращения от Цезаря Борджа, а если бы он начал писать портрет до отъезда к Цезарю, Вазари, наверное, сказал бы, что он писал его пять лет. Но портрет, несомненно, писался долго и был доведен до конца, что бы ни говорил Вазари, который в своей био-

графии Леонардо характеризовал его как художника, принципиально не умеющего окончить ни одну крупную работу. И не только был закончен, но является одной из наиболее тщательно отделанных вещей Леонардо. Чем объясняется увлечение, которое он вкладывал в этот портрет?

Об этом написаны сотни страниц. Нет, конечно, недостатка в романтических объяснениях. Так просто и понятно: Леонардо влюбился в моню Лизу и умышленно затягивал работу, чтобы подольше оставаться с ней, а она дразнила его своей загадочной улыбкой и доводила до величайших творческих экстазов. Нужно ли говорить, что эти романтические домыслы не подтверждаются ничем? Наоборот, есть фактические и психологические указания, которые им противоречат. Увлечение Леонардо объясняется другим.

И на этот раз, как всегда, искусство для него было наукой, и каждая художественная работа — серией научных экспериментов. Его искусство уже вступило в фазу такой зрелости, когда поставлены и решены все формальные задачи композиционного и иного характера, когда Леонардо начинало казаться, что только последние, самые трудные задачи художественной техники заслуживают того, чтобы ими заняться. И когда он в лице монны Лизы нашел модель, удовлетворявшую его запросам, он попробовал решить некоторые из самых высоких и трудных задач живописной техники, еще им не решенных.

Он хотел при помощи приемов, уже выработанных и испробованных им раньше, особенно при помощи своего знаменитого *sfumato*, дававшего и раньше необыкновенные эффекты, сделать больше, чем он делал раньше: создать живое лицо живого человека и так воспроизвести черты и выражение этого лица, чтобы ими был раскрыт до конца внутренний мир человека. Быть может, Леонардо не решил этой задачи сполна, но он сделал портретом монны Лизы так много, что все дальнейшее искусство портрета должно всегда возвращаться к "Джоконде" как к образцу недостижимому, но обязательному.

Трудно перечислить все те мелкие и крупные новшества, испробованные впервые и с таким потрясающим успехом Леонардо. В "Трактате о живописи" и в тех заметках о технике живописи, которые не вошли в него, можно найти множество указаний, с

несомненностью относящихся к "Джоконде". Мы не можем на них останавливаться, тем более, что состояние картины таково, что многого на ней уже нельзя увидеть.

"Джоконда" очень потемнела — еще один гибельный результат Леонардова экспериментаторства с красками. Правда, у нас имеется возможность сравнить с ней ранние ее копии, которые кое в чем помогут. Особенно одна, которая находится в мадридском Прадо. Художник, копировавший "Джоконду", не мудрил с красками, и они так же ярки и свежи, как, по-видимому, были тогда, когда он копировал Леонардо. Глядя на эту копию, мы можем понять восторги современников по поводу не только композиции, не только рисунка, не только игры светотени, но и колорита. Леонардо хотел дать в портрете моны Лизы самое свое полное, самое жизнерадостное и жизнеутверждающее произведение, на какое он только был способен, и для этого дал волю своему колористическому чувству. Вот почему он отдавался работе над портретом с таким увлечением.

¹ Sfumato — светотень.

² Разрушение заключается в том, что слой краски тоненькими цветными лепестками, свертывающимися в трубочки разных размеров, отделяется от сыреющей стены. Художник Луиджи Кавенаги с необыкновенным терпением пытался укрепить эти чешуйки при помощи жидкого клея и даже металлических скобок и долго заботливо следил за картиной, стараясь спасти все, что было можно. После второй мировой войны, когда роспись чудом была сохранена от разрушения (в 1944 году американская бомба почти полностью разрушила трапезную), итальянским ученым удалось успешно провести новую реставрацию "Тайной вечери". Несколько лет назад после длительной реставрации "Тайная вечеря" вновь доступна обозрению (в помещении выдерживается световой и температурный режим, а доступ туристов жестко ограничен). — *Ред.*

МИКЕЛЬАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ^{*} (1475—1564)

МРАМОРНЫЙ "ДАВИД"

Савонарола сгорел на костре, но дело его продолжало жить, освобожденное от того, что было в нем самым слабым, — от мистической оболочки. Власть по-прежнему была в руках Большого совета, но в его стенах еще шла борьба из-за руководящей роли в управлении между богатыми-рантье и купцами, промышленниками ранних мануфактур. Кризис далеко не кончился. Его поддерживали и война с Пизой, длившаяся с 1494 года, и неустойчивые отношения с папской курией, которая в лице Цезаря Борджа целилась на пограничные флорентийские территории, и интриги Венеции, поддерживавшей Пизу. Тем не менее культурная жизнь во Флоренции не замирала. Там уже с год проживал Леонардо да Винчи, не пожелавший остаться в Милане после падения Лодовико Моро.

Классовая и политическая борьба в городе дошла до некоего рубежа в ноябре 1502 года, когда Пьеро Содерини был избран пожизненным гонфалоньером республики. Этим актом была зафиксирована победа купцов, предпринимателей, оттеснивших от власти как самую богатую группу "оптиматов", то есть рантье, вложивших огромные капиталы в земли, так и низшие пополанские слои.

Микельанджело приехал в родной город не только предшествуемый славой, но с готовым, хотя и неподписанным контрактом на пятнадцать статуй для Сиены. Пятого июня 1501 года кон-

^{*} Дживелегов А. К. Микельанджело. М., 1957.

тракт был письменно подтвержден, а 19-го подписан. Через неделю после этого Синьория получила предложение от одного из ближайших советников Людовика XII Французского, Пьера Рогана, сделать для него копию Донателлова бронзового Давида. Синьория решила поручить его исполнение Микельанджело. Однако ни сиенский, ни французский заказы не вызывали большого энтузиазма в художнике. Зато он загорелся по-настоящему, когда 2 июля к нему обратились еще с одним предложением.

В распоряжении соборного попечительства, Opera di Duomo, находился кусок мрамора, из которого в 1464 году кто-то из скульпторов — не то славный Агостино ди Дучча, не то безвестный Бартоломмео ди Пьеро — пытался сделать статую. Но работа оказалась не под силу первому кандидату. Едва начав ее, он отказался. После этого попечительство предлагало эту работу нескольким скульпторам, но уже никто не хотел за нее браться, ибо по мрамору прошелся чужой резец, нарушивший его целостность. Последним, к кому обращалось попечительство, был Леонардо да Винчи, который тоже не пожелал взяться за это дело. Микельанджело тщательно осмотрел мрамор и, узнав, что его предлагали Леонардо и что тот уклонился, принял заказ с особенной горячностью. Теперь он уже не думал ни о сиенских статуях, ни о заказе Рогана. Контракт был подписан 16 августа. Он должен был изваять из этого мрамора гигантскую фигуру Давида — в контракте сказано просто "гиганта" — в девять флорентийских аршин высоту.

Учреждение, с которым Микельанджело заключил контракт, было чрезвычайно своеобразно.

Во Флоренции существовала, если можно так выразиться, государственная и общественная организация художественных работ. Там был создан институт попечительства отдельных цехов — разумеется, самых богатых — над церквями и другими зданиями общественного назначения. Это называлось *опера*. Были: Opera di san Giovanni (Баптистерий), Opera di san Miniato, Opera di Santa Croce (все три были вверены цеху Calimala), Opera del Duomo, то есть собора (цех Lana), Opera d'Or san Michele, Opera di san Marco (цех Seta) и т.д. Организация *опера* была очень стройная. Консулы цехов назначали из числа цеховых мастеров членов попечительства (*опера*). Они несли ответственность перед

властями и обществом за то, чтобы здания строились и содержались, как нужно. Они заключали договоры на поставку строительных материалов, приглашали архитекторов, техников, подрядчиков, художников, заботились, чтобы постройка или ремонт не тормозились из-за расстройств снабжения, следили, чтобы государственная казна не задерживала ассигнованных попечительству сумм и т.д. Орега вовсе не была почетной синекурой. Она требовала энергии и настойчивости от орегаі, а иногда больших расходов из цеховой казны. В тех случаях, когда государство вдруг по политическим или иным мотивам давало другое назначение ассигнованным на ту или иную орега суммам, издержки за счет цеховой казны могли достигать огромных цифр. Менее богатые цехи получали не целую орега, а что-нибудь поменьше. Старшие и младшие цехи на равных правах украшали цеховую церковь Or San Michele. Все четырнадцать младших имели по капелле в соборе, а некоторые еще и в других церквях и украшали их за свой счет. Старшие цехи соревновались между собою, младшие — в своей среде. Хозяйственное процветание давало непрерывный приток средств. Из этого неиссякаемого фонда выплачивались щедрые гонорары художникам. В начале XVI века после смут, связанных с режимом Савонаролы и неизжитым еще кризисом, церковные попечительства были не так богаты, но на "Давида" не предвиделось больших расходов, а деньги, уплаченные за мрамор, давно были списаны. К тому же все, что из него ни сделают, должно быть ценнее, чем без пользы валяющаяся глыба. Микельанджело должен был получать за работу по шесть флоринов ежемесячно, с тем, однако, что, если руководители цеха Ланы и члены соборного попечительства признают нужным, плата ему будет увеличена. Кроме того, попечительство должно было обеспечить его помещением для работы и необходимой рабочей силой. Сроку ему дали два года. Он приступил к работе 13 сентября. На следующий день была готова высокая загородка (la turata), скрывшая от чужих глаз тайны его творчества. 28 февраля 1502 года заказчики всем синклитом пришли посмотреть, в каком состоянии находится статуя. То, что они увидели, привело их в такое восхищение — "Давид" наполовину был готов, — что они тут же решили уплатить Микельанджело, когда вся работа будет закончена, четыреста флоринов, то есть больше, чем втрое, про-

тив договорных условий, включая в эту сумму и шесть флоринов ежемесячных. Но работа над статуей продолжалась еще около двух лет.

Микельанджело предварительно изготовил восковую модель — она находится в Casa Buonarroti, — которая в иных размерах должна была втиснуться в испорченную глыбу. Мрамор был использован, можно сказать, до последней песчинки: на теле Давида видны следы чужого резца, а на спине кое-где не хватает каких-то миллиметров округлости.

В январе 1504 года статуя была готова. Возник вопрос, где ее ставить. Для его решения было созвано совещание художников и должностных лиц. Участвовали среди других Джулиано да Сангалло, Козимо Роселли, Сандро Боттичелли, Давид Гирландайо, Филиппино Липпи, Леонардо да Винчи, — пока шла работа над "Давидом", он успел прослужить больше года у Цезаря Борджа и вернуться. Предлагалось разное. После долгих споров, во время которых Микельанджело сильно повздорил с Леонардо¹, решили поставить статую у дверей Дворца, справа, и стали думать, как перевезти ее туда из мастерской художника. От собора до площади Синьории можно дойти пешком минут в десять по Via Calzaioli. "Давид" передвигался четыре дня — с 14 по 18 мая. Пришлось соорудить высокий стан на катках, который сорок человек тащили вручную. Статуя свободно висела на крепких веревках. Постамент соорудили Антонио да Сангалло и Кронака. Последние работы были закончены 14 сентября.

Как все крупные события художественной жизни Флоренции, постановка "Давида" на место превратилась во всенародный праздник, в котором принимали участие представители власти. Гонфалоньер Пьеро Содерини, важный и не очень далекий, — Макиавелли в известном стихотворении говорил, что его душа после смерти попадет в лимб, где находятся неразумные дети, — решил по этому случаю показать, что он большой знаток в вопросах искусства. Вот что рассказывает об этом Вазари:

"Случайно тогда Пьеро Содерини взглянул вверх, статуя ему очень понравилась, но когда он ее с разных сторон осмотрел, то сказал: "Нос у него, кажется мне, великоват". Приметив, что гонфалоньер стоит внизу гиганта и что зрение не позволяет ему увидеть по-настоящему, Микельанджело поднялся на мостки, устро-

енные на высоте плеч статуи, и, быстро схватив в левую руку ре-
зец и щепотку мраморной пыли, рассыпанной на досках мостков,
стал, легонько взмахивая резцом, понемногу сбрасывать пыль,
оставив нос в прежнем виде. Потом, взглянув вниз на гонфалонье-
ра, стоявшего и глядевшего, сказал: "Посмотрите-ка теперь". —
"Теперь мне больше нравится, — ответил гонфалоньер, — вы
придали больше жизни". Тогда Микельанджело спустился и про
себя посмеялся над тем, как он удовлетворил желание правителя,
сожалея о людях, которые, корча из себя знатоков, сами не знают,
о чем говорят".

"Давид" простоял на площади Синьории больше трех с поло-
виной веков. В 1527 году, во время народных волнений, у него
была отбита камнем левая рука, но куски мрамора были благого-
вейно подобраны до последней крошки и позднее приставлены на
место. В 1873 году его перевезли в музей Академии художеств,
где он и находится сейчас среди других произведений Микель-
анджело, собранных после войны в этом музее из общественных
хранилищ Флоренции. На старом месте недавно поставили мрамор-
ную копию статуи. У церкви Сан Миниато, на площадке, но-
сящей имя художника, откуда он в 1529—1530 годах защищал
свой родной город в качестве главного инженера по фортифика-
ции, стоит бронзовая копия "Давида".

Недаром Микельанджело работал над "Давидом" так долго и
так тщательно. Статуя, восторженно говорит тот же Вазари, "от-
няла славу у всех статуй современных и античных, греческих и
римских". Даже если признать, что не "у всех", то, во всяком слу-
чае, она заняла среди скульптурных шедевров одно из самых вы-
дающихся мест. У нее, конечно, есть и недостатки, много раз от-
мечавшиеся. Главный из них тот, что торс недостаточно мощен
для такой головы и таких могучих рук и ног. Но все недостатки
забываются перед общим впечатлением, которое производит эта
колоссальная (5,5 метра) статуя.

Юный воин весь отдался одной мысли: поразить врага, — от
этого зависит все. Художник фиксирует мгновение. Брови юноши
грозно нахмурены, ноздри расширены, глаза горят. Правой рукой
он сжимает конец пращи, которая висит во всю длину у него на
спине, левая судорожно нащупывает зажатый в праще камень.
Ноги словно вросли в землю — так напряжены в них мышцы.

Как и в лондонском "Купидоне", изображен миг перед решительным усилием. Сейчас левая рука выпустит камень, правая рванет пращу, закружит ее в воздухе, и нехитрый снаряд полетит, чтобы поразить в лоб насмерть высокомерного супостата.

Нет нужды, что тип лица у "Давида" навеян Донателловым "Георгием". Микельанджело придал ему свой отпечаток, такой, который станет как бы его художнической маркой и получит свое наименование — *la terribilità*. Это не столько "ужасающая сила", в буквальном смысле этого слова, сколько такое действие статуи или картины, которое способно вывести зрителя из спокойного состояния и заставить его с какой-то большой внутренней тревогой переживать свое впечатление. В "Pietà" этого еще не было. В дальнейшем это свойство будет постоянно сопутствовать творчеству Микельанджело. Стремление к такому именно действию своих произведений стало непобедимой внутренней потребностью художника, развившейся в процессе разнообразных его переживаний.

РАБОТА ПО СИКСТИНСКОМУ ПЛАФОНУ

Из Болоньи Микельанджело проехал во Флоренцию. Там он нанял дом и, по-видимому, решил осуществить свои работы по прежним договорам. Но этим планам не суждено было осуществиться. По вызову Юлия II, к началу апреля самое позднее, художник был в Риме.

Папа никогда не помышлял расстаться с Микельанджело И как только он узнал, что его статуя поставлена на фронтоне Сан Петронио в Болонье, он уже принялся за осуществление нового замысла — роспись плафона Сикстинской капеллы.

Кто подсказал папе эту мысль? Во всяком случае, не Браманте, потому что письмо Росселли категорически опровергает эту версию Кондиви. Скорее всего, это был тот же Джулиано да Сангалло. Но важно не лицо. Важно то, что папа сразу оценил эту мысль и тут же решил заменить синий со звездами плафон капеллы Сикста IV фигурно-орнаментальным, сделанным рукою любимого мастера.

Микельанджело брался за эту задачу очень неохотно. Кондиви говорит: "Микельанджело, который никогда еще не писал

красками и знал, что роспись свода дело трудное, всячески старался уклониться от этой работы, предлагая поручить ее Рафаэлю. Он отговаривался тем, что это не его специальность, и уверял, что у него ничего не выйдет. Отказывался он так настойчиво, что папа чуть не вышел из себя. Видя, однако, упорство папы, приступил к делу". И действительно, еще спустя долгое время, когда Микельанджело уже втянулся в эту работу, он не мог отделаться от сознания, что занят не своим делом. Двадцать седьмого января 1509 года, то есть месяцев через восемь после начала росписи, он писал отцу: "Работа движается не так, как было бы, по моему, нужно. Происходит это от трудности ее и от того еще, что не моя это специальность (*el non esser mia professione*)". Но папа забрал себе в голову, что он должен расписать ему потолок Систины и не слушал возражений.

Много лет спустя Микельанджело в письме к другу своему священнику Фаттуччи в нескольких словах рассказал, как он в конце концов сговорился с папой. Это единственное подлинное освещение вопроса: "Первым замыслом этой работы были двенадцать апостолов в люнетах, остальное же должно было изображать некую разделку, полную обычных орнаментальных украшений. Но начав в этом смысле², я увидел, что это будет выглядеть бедно, и я сказал папе, что с одними апостолами, мне кажется, выйдет чересчур бедно. Он спросил у меня, почему, и я ответил: потому что они сами были бедные люди. Тогда он дал мне поручение наново, чтобы я делал, как я хочу, что он выполнит все мои требования и чтобы я расписывал все стены вплоть до фресок, ниже находящихся".

"Чтобы я делал, как я хочу"... В этом было все! Ему давали полную свободу! Фантазия его могла работать, не стесненная ничем. И она заработала! Никаких апостолов, даже в виде принудительного ассортимента. Никаких орнаментов, этой вакханалии пустой формы. Дорогу замыслу! Технические трудности, конечно, оставались; роспись свода красками действительно ведь не была его специальностью. Но стоило вступить с ними в борьбу. Ему не давали осуществить тот поток художественных идей, которые он хотел разлить по задуманному им памятнику папе. Он использует их сейчас, когда будет расписывать плафон, распалубки и люнеты капеллы папы Сикста. Вместо резца он будет

работать кистью. А замысел будет выполнен. И Ветхий Завет и гуманистическая идеология, которые для проекта памятника подсказали столько образов, оставшихся там неосуществленными, подскажут теперь все нужное для плафона, где они будут осуществлены.

Десятого мая 1508 года был подписан договор, согласно которому Микельанджело обязывался начать работу в тот же день. Тут же были оговорены условия вознаграждения его и пяти его помощников, художников, выписанных из Флоренции. "Начало работы" в данном случае нужно было, очевидно, понимать не как начало действительной росписи, а как начало подготовки к ней, потому что за месяц пребывания в Риме невозможно было провести всю предварительную работу: изготовление картонов, и для первого варианта с апостолами и для второго, подготовку потолка для росписи, сооружение лесов и прочее.

Постройку лесов для росписи потолка папа поручил Браманте, и тот, недолго думая, подвесил платформу на веревках, пробивши во многих местах потолок. На вопрос Микельанджело, каким образом будут заделаны отверстия, когда нужно будет вести роспись по этим местам, Браманте ответил, что иначе невозможно, а о дырах в потолке можно будет подумать потом. Микельанджело, с разрешения папы, велел снять все жалкое сооружение Браманте и построил некасающиеся стен подмости на козлах, где на долгое время устроил себе нечто вроде второй квартиры.

В помощь себе он выписал из Флоренции пятерых помощников, тех самых, о которых шла речь в первом контракте. Все это были художники с прочной репутацией и большим опытом в фресковой работе. Среди них был друг детства и юных лет Франческо Граначчи, был Джулиано Буджардини, другой друг, был Бастиано да Сангалло, племянник старого Джулиано, были Анджелино Доннини и Якопо, по прозвищу Индако. Они начали работать вместе с Микельанджело и по его указаниям, но скоро он совершенно разочаровался в их пригодности, перестал пускать их в капеллу и к себе домой, и они, просидев без дела в Риме некоторое время и убедившись, что им в Ватикане больше не работать, вернулись во Флоренцию. Все ими сделанное Микельанджело сбил и написал наново. Не очень красивый это был посту-

пок по отношению к людям с именем да к тому же и друзьям: ведь еще совсем недавно из Болоньи не переставал он посылать поклоны Граначчи. Но всегда, когда дело шло об искусстве, Микельанджело действовал без колебаний, невзирая на лица. Он знал, что горько обижает близких людей, но, очевидно, поступить по-другому не мог. Причин его недовольства мы не знаем, но они не могли быть несерьезными. Конечно, в дальнейшем Микельанджело пришлось привлечь кой-кого для работы, как утверждают Кондиви и Вазари. Великий художник, как рассказывает Вазари, не доверял своим новым помощникам и боялся, чтобы они за деньги не стали в его отсутствие пускать любопытных в капеллу до полного ее окончания. Эти опасения указывают на то, что работали с ним не солидные художники, а помощники низших категорий, люди без профессиональных претензий и без профессионального самолюбия, почти слуги. С такими он уживался.

Этапы росписи мы можем установить только очень приблизительно. Из приведенного выше письма к отцу мы знаем, что в январе 1509 года работа шла полным ходом. Были, следовательно, ликвидированы те опасения, о которых говорит Кондиви, — что на фресках проступает плесень, грозящая погубить всю работу. Старый Сангалло объяснил причину и указал лекарство. С января по ноябрь 1509 года Микельанджело работал со сверхчеловеческим напряжением. Папа, который был нетерпелив до последней степени и не любил долго ждать, если ему чего-нибудь хотелось, то и дело требовал, чтобы художник пустил его к себе на вышку и показал свою работу. Но Микельанджело в свою очередь не любил, чтобы ему мешали. Занятый борьбой с угрожающей плесенью, он просто не пускал к себе папу. Когда папа проникал в капеллу тайком, Микельанджело бросал сверху доски и обращал в бегство взбешенного старика. Лишь когда общими усилиями справились с плесенью, пришлось бросить озорство и приемы запугивания, тем более, что требования папы делались все категоричней и грозней. Папа проник-таки на неприступную вышку. Папа все осмотрел и успокоился. А в начале ноября половина плафона, по-видимому, была показана ему уже освобожденная от лесов.

ОКОНЧАНИЕ РОСПИСИ

Это была та половина, которая шла, по выражению Кондиви, "от дверей до середины свода", то есть от эпизода опьянения Ноя до эпизода сотворения Евы, не только с соответствующим архитектурным орнаментом, с юношами, сидящими попарно у каждого изображения, но и с пророками и сивиллами в промежутках между распалубками. После этого Микельанджело продолжал упорно работать до конца августа 1510 года и довершил роспись собственно плафона — без распалубок и люнетов, — доведя ее до алтарной стены, где в то время были фрески Перуджино и где позднее их заменил его собственный "Страшный суд". Папа все время приставал к нему с вопросом, когда же будет кончена эта часть росписи. Микельанджело обыкновенно отвечал: "Когда смогу". Папу такой ответ приводил в ярость. Однажды художник объявил своему грозному патрону, что собирается съездить на праздники во Флоренцию, и просил дать ему денег. "Ладно, — сказал папа, — а когда будет окончена роспись?" Микельанджело, по обыкновению, ответил: "Когда смогу". Тогда папа вышел из себя и, передразнивая его, повторил несколько раз: "Когда смогу, когда смогу!" — и столько же раз ударил его своим преосвященническим посохом. Микельанджело не оценил этого нового способа благословения, ушел домой и стал укладываться, чтобы уехать совсем. Но папа поторопился послать к нему человека с деньгами и извинениями. Выслушав смущенные слова папского придворного, уверявшего, что все было святейшей шуткой, Микельанджело рассмеялся и решил на этот раз дать папе амнистию.

Когда роспись в этой части была открыта, Юлий был очень доволен. Но 1 сентября 1510 года он выехал в Болонью, не уплатив Микельанджело ни пятисот дукатов за выполненную уже работу, ни аванса в такой же сумме за предстоящую роспись распалубок и люнетов. Между тем нужно было устраивать новые леса и делать новые картоны. Микельанджело написал папе письмо с просьбой прислать денег. И тогда же поведал о своих огорчениях отцу в письме от 7 сентября 1510 года. Письменные обращения к папе остались без результата.

В конце сентября Микельанджело решил ехать в Болонью лично: требовать своих денег. Но и это не помогло. Заехав на об-

ратном пути во Флоренцию, он вернулся в Рим в октябре, но в декабре еще раз съездил в Болонью, быть может, обеспокоенный новыми интригами Браманте. О том, что они были, рассказывает Кондиви.

Роспись не считалась оконченной, но леса были сняты, и плафон с пророками и сивиллами можно было видеть. С разрешения папы отдельные лица получали туда доступ. В их числе были Браманте и Рафаэль. На Рафаэля фрески произвели очень большое впечатление, и, чтобы отдать себе отчет в их ценности, он испробовал новую манеру в собственных фресках, написанных для церквей Сант Агостино и Санта Мариа делла Паче.

Что касается рассказа Кондиви о том, что Рафаэль, увидев плафон, стал просить папу поручить ему его завершение, то он вызывает большие сомнения. Оставалась ведь самая неинтересная часть всего свода — распалубка и люнеты, в которых новому человеку трудно было дать что-либо крупное. Скорее всего, эти слухи распускал все тот же Браманте, постоянно интриговавший против Микельанджело, и понятно, если гнев Микельанджело обрушился главным образом на Браманте, все неблагоприятные махинации которого он и разоблачил в конце концов перед папой во второй свой приезд в Болонью.

Добившись там от папы также пятисот дукатов в счет росписи капеллы, Микельанджело вернулся в Рим 7 января 1511 года и после четырех месяцев вынужденного перерыва вновь приступил к работе. Он делал картоны для распалубок и люнетов. Начиная второй период росписи. Пока Юлий покорял строптивные княжеские гнезда в Романье и, не жалея ни себя, ни своих изнеженных кардиналов, в зимнюю стужу штурмовал крепкие городские стены, Микельанджело писал более спокойные "головы и лица" по потолку и стенам капеллы. Двадцать седьмого июня 1511 года папа после победоносно законченной кампании вступил триумфатором в свою столицу. Вскоре вслед за этим и Микельанджело триумфатором закончил свою художественную кампанию, по своему не менее трудную, чем та, что занимала всю зиму папу.

Впрочем, сам Микельанджело не считал роспись совершенно готовой, и только дикое нетерпение папы заставило его снять леса сейчас же почти после возвращения Юлия из похода. Еще не успев как следует водвориться в Ватикане, папа немедленно при-

звал его к себе и задал традиционный вопрос: "Когда же ты кончишь роспись?" Ответ гласил опять: "Когда смогу". Хотя Юлий знал, что леса еще стоят в капелле папы Сикста, что художник еще работает и другого ответа дать не может, он все-таки вскипел. "Ты, кажется, хочешь, — воскликнул он, угрожающе стуча посохом, — чтобы я приказал сбросить тебя вниз с твоей вышки?!" "Сбросить не сбросишь", — подумал художник, но, придя в капеллу и оглядев еще раз сделанное, приказал убрать леса. Едва сняли леса, как папа, шагая с подобранной сутаной через доски и бревна, точно через брешь, проделанную его пушками в стене Мирандолы, принялся рассматривать, очень довольный, готовую роспись. Четырнадцатого августа, в праздник Всех Святых, он служил в обновленной капелле первую мессу. Потом, по обыкновению, ему стало жалко, что он так торопил художника. Ему казалось, что чего-то не хватает, что, пожалуй, стоит немного еще поработать, чтобы сделать плафон наряднее, и заговорил об этом с Микельанджело. Но так как для этого пришлось бы вновь сооружать леса, то художник запротестовал. Возражение снова начало злить старика, и он настаивал:

— Нужно бы пройтись золотом по росписи!

— Там нет таких людей, которые носили золото, — не сдавался Микельанджело.

— Да ведь выглядит бедно все это.

— И те, кто там изображены, были бедные люди.

Вероятно, папа долго еще гневно сверкал на строптивного художника из-под лохматых бровей. Но, видя, что ему ничего не добиться, он, наконец, оставил его в покое. Микельанджело так больше и не прикасался к плафону.

Но не скоро он разделался с привычками, которые сложились у него за время работы. Так, вынужденный постоянно смотреть вверх, пока он писал на потолке капеллы своих пророков, сивилл и Христовых предков, он долго не мог смотреть вниз: он ничего не видел и, чтобы читать, например, должен был поднимать бумагу или книгу выше головы. Лишь постепенно вернулась к нему способность глядеть и читать по-человечески.

Микельанджело горестно издевался над собой в стихотворении, озаглавленном "К Джованни, тому именно, который из Пистойи".

От напряженья вылез зуб на шее
Моей, как у ломбардских кошек от воды,
А может быть, не только у ломбардских.
Живот подполз вплотную к подбородку,
Задралась к небу борода. Затылок
Прилип к спине, а на лицо от кисти
За каплей капля краски сверху льются
И в пеструю его палитру превращают.
В живот воткнулись бедра, зад свисает
Между ногами, глаз шагов не видит.
Натянута вся спереди, а сзади
Собралась в складки кожа. От сгибания
Я в лук кривой сирийский обратился.

Мутится, судит криво
Рассудок мой. Еще бы! Можно ль верно
Попасть по цели из ружья кривого?

Так защити, Джованни,
И честь мою и роспись неживую.
Не место здесь мне. Я — не живописец.

На полях листка с этим стихотворением Микельанджело сделал набросок: человек с выпяченным животом стоит в подвешенной на веревках люльке и, запрокинув голову, расписывает потолок.

Но теперь все это позади. Работа окончена, и художник мог быть доволен ею!

КАК ПИСАЛСЯ ПЛАФОН

Сикстинская капелла представляет собою высокую и длинную залу в "два с половиною квадрата", как говорит Кондиви³, покрытую очень плоским коробовым сводом. С каждой стороны по шесть круглосводчатых окон с венчающими их люнетами и два таких же окна над входной дверью. Четыре окна продольных стен, ближайшие к четырем углам, а также два поперечных соединяются со сводом при помощи четырех сферических треугольников, или парусов. У каждого из остальных восьми окон люнеты соединяются со сводом потолка при помощи треугольных распалубок, поднимающихся острием кверху, но не достигающих до середины свода. Средняя часть потолка во всю длину

представляет почти плоскую поверхность. Конструктивные особенности капеллы, таким образом, обуславливали расчленение свода на следующие части, которые должен был расписывать Микельанджело: высокая продольная середина, или собственно плафон; четыре паруса по углам; два пространства между парусами над поперечными стенами; восемь распалубок — по четыре с каждой стороны — над люнетами; шесть промежутков между распалубками; четыре промежутка, ближайшие к углам, между распалубками и парусами; четырнадцать люнетов над окнами.

Когда Микельанджело приступил к работе, продольные и алтарная стены уже были покрыты фресками. На алтарной стене находились фрески Перуджино, а на продольных — двенадцать фресок лучших представителей итальянской живописи позднего Кватроченто: того же Перуджино, Боттичелли, Козимо Росселли, Доменико Гирландайо, Пинтуриккио и Синьорелли. Они покрыли стены между деревянной стукковой панелью и железной галереей, которая шла под окнами. Простенки между окнами были заняты вымышленными портретами пап работы Боттичелли и Гирландайо.

В распоряжении Микельанджело была поверхность больше, чем в 600 квадратных метров. Нужно было найти художественно убедительное разрешение и придумать сюжеты. Мы знаем, что он отверг чисто орнаментальную разделку плафона, которая должна была по первоначальному варианту дополнять двенадцать апостолов, размещенных над междуоконными пространствами. Орнамент его не интересовал. Он был скульптор. Его интересовало человеческое тело, одетое и особенно обнаженное (*il bel corpo ignudo*), в самых разнообразных положениях. Но живопись исключала возможность созерцания художественного произведения со всех сторон, и Микельанджело возместил этот неизбежный ее недостаток тем, что дал большое количество фигур; так все наиболее интересные положения смогли быть показаны и в живописи. Следовательно, центр тяжести росписи был именно в фигурах. Но фигуры нужно было разместить в каком-то гармоничном порядке, то есть найти для них обрамление, и притом такое, которое не было бы голым, чисто формальным орнаментом. И Микельанджело нашел его! Своему плафону он придал вид "гипэтрального" храма на античный образец, то есть храма в античном

стиле, с пилястрами, колоннами, цоколями и консолями для статуй и с большим, открытым во всю длину, пространством в потолке. Этот открытый верх и придавал античному храму его "подфирный" характер. Таким образом, обрамление всей росписи замышлялось как иллюзия архитектурного сооружения, подчиняющего себе конструктивные особенности свода и осуществляемого средствами живописи. В архитектурной рамке этого парящего кверху гипэтрального храма Микельанджело рассыпал в чудесном порядке свои фигуры.

Крупнейшие итальянские художники Кватроченто, начиная от Брунеллески и кончая Леонардо да Винчи, непрерывно твердили о законах математики, которые должны быть усвоены мастерами всех трех пространственных искусств. Теоретические основы методов приложения и использования математики для искусства были даны во всеобъемлющей системе "трактатов", задуманных Леонардо как законченное целое, практическую же иллюстрацию они получили в таких произведениях его, как "Поклонение волхвов", "Мадонна в скалах", "Тайная вечеря", "Битва при Ангиари", "Св. Анна", и особенно в рисунках. После Леонардо теории больше нечего было делать. Микельанджело нигде ни слова не говорит о математических законах искусства, и может показаться, что они его не интересовали. Иллюзионный храм Сикстинского плафона и виртуозные решения всяких перспективных и ракурсных задач в фигурной его части показывают, что он и в этом отношении взял у Леонардо и его предшественников все, что было у них ценного, что математические основы живописи не имели от него тайн. Он считал только, что говорить об этом уже не стоит. Все это подразумевалось само собой. А вот поднимать вопросы философские, рассуждая об основах искусства, нужно было. И этим Микельанджело занимался очень усердно в своих сонетах.

Расписывая капеллу, художник находился в сфере сложных и разнообразных перекрестных влияний. Библейские сюжеты преломлялись у него через двойную призму прочно осевших в его сознании впечатлений от "Божественной комедии" и от проповедей Савонаролы. Тот факт, что библейские мотивы оказались так сильно окрашенными гражданским звучанием, идейно восходит к гневным излияниям Данте, запавшим в его душу, и к революци-

онным пророчествам недолговременного диктатора Флоренции. Они учили Микельанджело придавать именно гражданским ощущениям глубоко личную форму. Только то, что у одного выливалось в непревзойденные перлы поэзии, а у другого — в экзатическую лирику ораторских импровизаций, у Микельанджело принимало вид пластических образов. Содержание его гражданских ощущений с болью и мукой оседало в его сознании как результат дум по поводу итальянской политической и социальной действительности.

Сначала попробуем разобраться, от каких художественных образцов он шел. Из его прежних вещей Сикстинский плафон теснее всего смыкается с "Мадонною Дони" и, как уже было сказано, с замыслами надгробия папы Юлия. О последнем судить труднее, потому что Микельанджело пришлось придавать идеям и образам, задуманным для большого скульптурного комплекса, живописную форму. Что касается "Мадонны Дони", то связь между тем, что он дал в этой простой композиции, с тем, что он развернул в грандиозной симфонии плафона, — самая непосредственная. Аналогия замысла бросается в глаза. Пять голых юношей, скромно разместившихся на балюстраде заднего фона "Мадонны Дони", сильно размножились в Сistine, заняли все передние планы, и сделаны они не поспешными заключительными мазками, а, напротив, выписаны со всей тщательностью пластической моделировки. И влияние того художника, которого Микельанджело бегло "цитировал" в "Мадонне Дони", в плафоне превратилось в громкую демонстрацию созвучного мастерства. Это был Лука Синьорелли. Нехитрая композиция синьореллевского "Пана", которого он видел в доме Лоренцо Медичи, едва ли могла увлечь Микельанджело, ибо, когда писалась "Мадонна Дони", ему были известны композиционные формулы Леонардо. Но показ нагих фигур, имеющих больше формальное, чем смысловое, значение, показался ему уже тогда удачной мыслью. После этого, а может быть, еще и раньше, он ознакомился — не мог не ознакомиться во время одного из многократных путешествий из Рима во Флоренцию и обратно — с фресками Синьорелли в Орвиетском соборе, изображающими историю Антихриста, конец света и Страшный суд (1499—1502), и уже, несомненно, не мог отделаться от впечатления, произведенного этими фресками, пока не

сделал плафона. У обоих художников одинаковы и роль, которую в их фресках играет голое тело, и стремление показать голое тело не столько в спокойном и естественном состоянии, сколько в напряженном, стремительном, полном дикой энергии, — этим объясняется подавляющее численное преобладание мужских фигур над женскими. Только у Микельанджело композиция неизмеримо более совершенна, и в целом она запечатлена с такой убедительной художественной организованностью, о какой Синьорелли не смел и мечтать, несмотря на свой огромный пластический талант. Это и понятно: кортонский мастер был на тридцать пять лет старше Микельанджело и воспитывался в совершенно иной, более элементарной художественной атмосфере.

ОПИСАНИЕ ПЛАФОНА

В античном гипэтральном храме обыкновенно было одно большое отверстие в крыше, единый прорыв в небо. В своем писаном гипэтральном храме Микельанджело разделил единое воображаемое отверстие на девять — четыре больших и пять малых — прорывов. Живописная конструкция, при помощи которой он добился этого деления, и целесообразна и гармонична. Воображаемое отверстие в потолке делится посредством писаных пилястров, спускающихся в обе стороны к стенам и опирающихся с обеих сторон на цоколи с сиденьями для голых юношей. Эти девять поверхностей, почти совершенно гладких, он заполнил картинами на сюжеты из "Книги бытия": отделение света от тьмы, создание светил, отделение вод от земли, создание Адама, создание Евы, грехопадение и изгнание из рая, жертва Ноя, потоп, опьянение Ноя. Четные картины — большие, нечетные — малые. При каждой из малых, по углам, сидят четверо голых юношей. Их называют по-разному; бескрылые ангелы, гении, рабы. Двое обращены в одну сторону, двое — в другую; всех их двадцать. Они лентами удерживают в стоячем положении бронзовые щиты, на которых изображены библейские эпизоды. У всех почти в руках, на плечах, вокруг тела — дубовые ветви и гроздья желудей — эмблема фамильного герба Ровере, семьи, из которой вышли оба создателя капеллы Сикст IV и Юлий II делла Ровере (Rovere — Robur — дуб). Цоколи, на которых постав-

лены сиденья для этих юношей, представляют собой верхушки пилястров, опирающихся на пьедесталы по обе стороны пророков и сивилл двух продольных рядов. На каждом пилястре — пара путтов. На четырех парусах по углам изображены четыре библейских эпизода избавления людей чудесным небесным вмешательством, медный змий, наказание Амана, победа Давида над Голиафом, Юдифь с головою Олоферна. Таким образом, сюжетные сцены изображают историю сотворения мира и человека, грехопадение, истребление грешного человечества водой, новое появление греха в семье избавленного от гибели Ноя и четырехкратное вмешательство божье для спасения людей. Дальнейшая судьба человечества и грядущее искупление не показаны, но показаны те, кто своим пророчеством предвещают грядущее искупление, — пророки и сивиллы. Пространств между парусами, между распалубками, между распалубками и парусами, общим счетом двенадцать, и все они заняты колоссальными сидячими фигурами пророков и сивилл. Пророков семь, сивилл пять. Сцены на распалубках и в люнетах изображают начало осуществления пророчеств: историю предков Христа. Острые концы распалубок над четырьмя большими сюжетными картинами плафона с обеих сторон украшены тоже парными фигурами голых юношей, но вследствие неудобной поверхности менее тщательно исполненными. Такие же пары украшают верхушки четырех парусов. Таким образом, этих юношей "второго сорта" двадцать четыре.

Вся роспись, особенно если присоединить к плафону еще "Страшный суд", алтарную фреску, написанную позднее, представляет собою одно из самых грандиозных произведений живописи, какие только знает история. В ней удивительно все: замысел, в котором сочетаются чудесные архитектурные формы, давшие плафону такое убедительное членение, полное подчинение этому замыслу конструктивных особенностей свода; способы сочетания сюжетных частей с орнаментальными; слияние воедино глубочайшей символики, выраженной в пророках и сивиллах, с исторической идеей; умение придать всему этому произведению величайшего художественного и технического мастерства политический смысл, скрытый от зорких глаз палы Юлия. Если Микельанджело и раньше мог оспаривать первенство у крупнейших

художников своего времени, то после Систины перед его творением не померкла слава только двух — Леонардо и Рафаэля.

Восторги Вазари и Кондиви, которые говорят почти теми же словами о тех же вещах, — оба биографа Микельанджело нещадно друг друга обворовывали и потому самым искренним образом ненавидели один другого, — нам понятны. Мы разделяем эти восторги, хотя и с оговорками. Но во фресках Сикстинского плафона мы видим и другое, чего ни Вазари, ни Кондиви не видели: не только победу художника, но и подвиг гражданина.

СОБОР СВ. ПЕТРА

Смерть Антонио да Сангалло почти механически сделала Микельанджело его преемником во всех его работах и должностях. Досталось ему и осиротевшее место строителя собора св. Петра. Указ о назначении Микельанджело на эту должность был подписан папой 1 января 1547 года. Он был сделан "комиссаром, префектом, инспектором работ и архитектором с предоставлением ему полномочий изменять модель, форму и строение церкви по своему усмотрению, а также смещать и отставлять рабочих и надсмотрщиков над ними в означенной постройке".

Прежде чем принять назначение, Микельанджело долго отказывался, повторяя снова и снова, что архитектура не его специальность. Но в конце концов он должен был и на этот раз подчиниться прямому приказанию папы. Он только просил, чтобы было отмечено одно обстоятельство: он не желает за эту работу никакого вознаграждения, а будет вести ее из любви к богу.

Так через сорок с лишним лет после того, как его мысль о сооружении надгробия папе Юлию в соборе св. Петра послужила поводом для сноса старого храма и постройки нового, он получил в свое ведение всю постройку. За сорок лет над ней пробовали свои силы лучшие мастера, и так как она была начата в грандиозных размерах, то ни один из архитекторов не мог осуществить в ней до конца свои конструктивные и художественные идеи.

Первый проект, как известно, был сделан Браманте и с точки зрения гармонии, соподчиненности и равновесия пространственных комплексов был самым ясным по идее. Совершенно в духе Ренессанса он давал грандиозное здание в виде равноконечного

греческого креста, покрытое куполом-полушарием по образцу пантеоновского, и четырьмя малыми куполами. Светлое и радостное, это здание было призвано в полной мере воплотить мысль Леона Баттиста Альберти о *conciinnitas*, гармонии в музыкальном смысле, осуществляемой средствами зодчества, и носило на себе печать Леонардовой архитектурной мысли от тех еще времен, когда да Винчи и Браманте дружно работали у Лодовико Моро в Милане.

План этот остался на бумаге. Браманте успел построить очень немного, и в этом немногом была допущена очень большая ошибка: опорные столбы, на которых должен был покоиться купол, оказались чересчур слабыми, так что Микельанджело потом пришлось их укреплять.

После смерти Браманте (1514) папа Лев X поручил продолжение постройки Рафаэлю, которому дал в консультанты и помощники Джулиано да Сангалло и фра Джокондо, но фра Джокондо скоро тоже умер, а Джулиано, по старости лет, просил папу уволить его на покой и уехал во Флоренцию. Тогда в помощники к Рафаэлю напросился племянник Джулиано, еще молодой Антонио да Сангалло. Вдвоем они коренным образом изменили план Браманте, вытянув переднюю ветвь греческого креста и превратив его, таким образом, в латинский. Но в 1520 году умер Рафаэль, и папа назначил на его место Бальдассаре Перуцци, который вернулся к основной идее Браманте, то есть к греческому кресту, но исправил его конструктивные ошибки и дал совершенно иное распределение пространства внутри собора. Собор должен был стать наряднее, чем у Браманте, и прочнее. Антонио да Сангалло оставался подручным мастером и при Бальдассаре. Но Перуцци не пришлось осуществлять свой план. В 1521 году умер папа Лев. При Адриане VI работа почти остановилась, ибо этот папа "из варваров" искусством не интересовался, а у Климента VII для Рима никогда не хватало денег. Только в 1535 году Павел III, покровитель Антонио да Сангалло, приказал ему продолжать постройку, а художественное руководство оставил за Перуцци. Однако Перуцци и теперь не был счастливее. Он умер два года спустя, оставив Антонио полным хозяином постройки.

Сангалло сохранил многое из схемы Перуцци, особенно в конструкции главных опорных столбов и в стене, но он прибавил

от себя множество капелл и большой вестибюль, что было дальнейшим разрывом с планом Браманте, а к куполу присоединил два остроконечных готических шпиля, резко нарушавших стилизованное единство храма.

Микельанджело хорошо знал особенности стройки и резко ее осуждал. Когда он, уступая с великой неохотой желанию папы, приступил к делу, он увидел, что многое из того, что успел построить Антонио, нужно просто уничтожить и сделать по-другому, лучше. Чтобы добиться от папы права распоряжаться, как ему казалось правильным, он должен был сначала преодолеть упорное сопротивление всей подручной компании Сангалло. Это ему стоило больших трудов, но он добился своего. "В конце концов, — говорит Вазари, — папа одобрил сделанную Микельанджело модель, сообщавшую собору меньшие размеры, но большую грандиозность, к удовольствию всех людей сведущих, хотя кое-кто из слышавших знатоками (на самом деле таковыми не являющихся) ее не одобрил. Он нашел, что четыре основных пилона, сделанных Браманте и сохранных Антонио да Сангалло, на которых держится вся тяжесть купола, слишком слабы, и дополнил их двумя витыми лестницами со ступеньками, настолько пологими, что по ним на ослах возят груз до самого верха, равным образом и люди могут ехать на конях до верха арок. Сделал он над травертиновыми арками карниз, идущий кругом, — произведение удивительное, изящное, не похожее на другие; лучше в таком роде и сделать нельзя. Принялся он и за обе большие ниши трансепта, и, где прежде, по плану Браманте, Бальдассаре и Рафаэля, которому последовал также Сангалло, как мы упоминали, делалось восемь табернаклей, там, со стороны кладбища, доведя их число до трех, он устроил три капеллы, а над ними травертиновый свод и ряд светлых окон разной формы и огромных размеров".

Но дело шло медленно. Павел III умер, а при Юлии III Микельанджело вновь пришлось защищать свой план чуть не сначала. Еще в 1555 году вновь и вновь возвращался он к критике постройки Сангалло. Вот что писал он тогда скульптору Амманати: "Мессер Бартоломео, милый друг! Нужно признать, что Браманте по своему таланту в архитектуре не уступал никому от древности до наших дней. Он составил первый план св. Петра, свободный от путаницы, ясный и простой, светлый и обособленный от всего

окружающего, не задевающий дворца³. Этот план был признан прекрасным, и это ясно любому человеку и сейчас. Так что каждый, кто отступил от плана Браманте, как это сделал Сан Галло, отступил от истины. Что это так, всякий непредубежденный человек может видеть по его модели. То, чем он окружил храм снаружи⁴, прежде всего отнимает весь свет у схемы Браманте. И не только это: в нем вообще нет никакого другого источника света. Поэтому в нем, наверху и внизу, — множество потайных уголков во тьме, которые создают большое удобство для всевозможных бесчинств: для укрывательства бандитов, для работы фальшивомонетчиков, для шашней с монахинями и всякого рода распутства. А при наступлении темноты, когда нужно будет запираť церковь, понадобится человек двадцать пять, чтобы найти жуликов, скрывшихся там, да и того еще будет мало, чтобы выловить их всех. И есть еще другой недостаток: вокруг храма, если осуществить пристройки Сангалло к плану Браманте, пришлось бы снести капеллу Паолину, помещение Пьомбо, Руоту⁵ и многое другое в Ватикане. Не уцелеет, пожалуй, и Систина. Неправда, будто пристройки Сангалло стоили 100 тысяч скуди; они не обошлись и в 16 тысяч. От сноса их убыток будет невелик, потому что камни от их фундаментов очень пригодятся, а вся постройка сэкономит 200 тысяч скуди и триста лет. Вот мое совершенно беспристрастное мнение, ибо для меня победа в этом вопросе равна поражению⁶. И если вы сумеете дать понять это папе, вы сделаете мне большое одолжение, ибо я не чувствую себя хорошо".

Это писалось еще при Юлии III. Микельанджело были вновь даны полномочия строить, как он хочет, но неприятности не кончились. В 1560 году, в сентябре, ему пришлось отвечать кардиналу Пио да Карпи, приставленному надзирать за постройкой и высказывавшему свое недоумение. "Я думаю, — гордо писал Микельанджело, — если только не обольщаю себя, что могу с твердостью вас уверить, что так, как стройка идет сейчас, она не может идти лучше". И тут же просил кардинала освободить его от этого бремени, которое он "несет согласно приказаниям пап уже семнадцать лет и безвозмездно". Несколько времени спустя, в том же году, очевидно, на какое-то новое замечание кардинала Микельанджело ответил замечательным письмом, где высказывает несколько теоретических соображений об архитектуре. Оно

кончается словами, чрезвычайно характерными для Микельанджело: "Совершенно несомненно, что архитектурные части подобны (*dipendono*) частям человеческого тела. Кто никогда не умел или не умеет хорошо воспроизвести человеческую фигуру, особенно в том, что касается анатомии, никогда этого не поймет".

Мы не знаем, был ли вразумлен кардинал этими словами маститого художника. Постройка продолжалась. Тамбур был уже готов. Но и годы шли. Купол в замысле Микельанджело занимал главное место, и он много раз изменял свои решения. В конце концов в окончательной модели 1558—1561 годов он построил свой купол по образцу купола Брунеллески, изучение которого он начал не позднее 1547 года⁷. Об этой последней модели рассказывает Вазари: "Хотя Микельанджело и видел, что дело с собором подвигалось мало, все же к этому времени он уже выполнил большую часть фриза над окнами изнутри и извне — двойные колонны кругом тамбура, на котором, как будет рассказано, воздвигнется купол. Лучшие его друзья: кардинал да Карпи, мессер Донато Джанотти, Франческо Бандини, Томмазо деи Кавальери и Франческо Лоттини убеждали его, раз он сам видит, как затягивается возведение купола, сделать по крайней мере модель. Несколько месяцев он не решался, наконец приступил к работе и мало-помалу выполнил из глины небольшую модель, чтобы можно было по ней, по начерченным им планам и профилям, сделать деревянную модель больших размеров, которую в год с небольшим и выполнил, по его указанию, мастер Джованни Франчезе очень аккуратно и внимательно, притом такой величины, чтобы все измерения и пропорции этого маленького храма, имея основную масштаба древнеримскую пядь, совершенно соответствовали размерам храма большого. Тщательно исполнены все части постройки: карнизы, постаменты, капители, двери, окна, колонны, выступы — словом, каждая частность. Он знал, что для такой постройки меньшего сделать и нельзя, чтобы у христиан и даже во всем мире не было здания лучше украшенного и более грандиозного".

Купол был построен после смерти Микельанджело архитектором Джакомо делла Порта в 1588—1590 годах. Отступления его от модели Микельанджело если и были, то ничтожные. Купол был сделан так, как задумал его Микельанджело. Размеры и со-

отношения соблюдены вполне. Уже в наше время один французский математик промерил изгиб купола и нашел, что форма его, согласно законам равновесия, дает наибольшую устойчивость всему построению⁸. Конструктивный инстинкт подсказал Микельанджело верное решение задачи, которая в его время не подавалась решению средствами математики. У Джакомо делла Порта храм не потерял того стиля, который сообщил ему его творец. Ибо творец собора св. Петра — Микельанджело, и никто другой. Он создан по его идеям: и купол и все здание. Все три закругленных конца креста вместе с их соединениями как по наружной архитектуре, так и по внутренней отделке — произведение художественной и конструктивной мысли Микельанджело. Все, что было прибавлено после того, как Джакомо делла Порта возвел купол, портило замысел художника.

Цель Микельанджело заключалась в том, чтобы создать определенное впечатление у зрителя соотношением размеров купола и абсид. Высота купола — 132 метра, диаметр площади с абсидами — 150 метров. Купол построен так, что высота его от начала свода до начала фонаря равна высоте тамбура. Но впечатление он производит такое, будто он гораздо выше тамбура. Это достигается расчленением купола на шестнадцать полей, которые, все суживаясь, увлекают кверху взор зрителя. Наоборот, вертикальная разделка тамбура дает ему вид придавленности. В варианте Микельанджело ничто не мешало впечатлению, что здание устремляется в высоту. Порттик перед храмом, невысокий и неширокий, не закрывал ничего и не нарушал гармонии всего величественного сооружения, остававшегося оформленным в виде греческого креста, как у Браманте. Все вместе было отмечено печатью классического. В замысле Микельанджело ясно сказывалось влияние Колизея, высота которого с аттиком определила высоту с аттиками абсид. Это был Ренессанс, не барокко. Но когда Мадерна вытянул переднюю ветвь греческого креста вперед и вернул общий облик храма к схеме латинского креста, как было у Рафаэля и Антонио да Сангалло, когда он пристроил свой фасад в духе барочных дворцовых фасадов, когда Бернини соорудил свою колоннаду, — замысел Микельанджело был искажен. Можно согласиться, что фасад Мадерны красив. Можно признать бесспорным, что колоннада Бернини чудесна. Но то и другое хорошо

само по себе, а не по отношению к постройке Микельанджело. Фасад закрывает нижнюю часть купола и абсиды. Он создает впечатление пышного палаццо, из-за верхушки которого, украшенной статуями, выглядывает половина какого-то купола. Колоннада хорошо оформляет площадь, но разбивает впечатление от храма. В том виде, в каком собор св. Петра стоит сейчас, — это барокко, не Ренессанс.

Внутренность собора прекрасна. У Браманте предполагалось четыре входа, по четырем равным концам греческого креста. Микельанджело оставил один спереди, где нет абсид. По его плану входивший сразу оказывался внутри храма. Ему не было нужды проходить длинный вестибюль, нарушавший пространственную гармонию внутренности храма. Но испортить эту гармонию не мог и вестибюль. Собор св. Петра занимает около 15 тысяч квадратных метров — это самый большой храм в мире. А находящийся в нем не ощущает его колоссальных размеров. Св. София в Константинополе, площадь которой 6 900 квадратных метров, производит впечатление несравненно более грандиозное. Это сокрытие размеров тоже было намеренным. Художник не добивался эффекта, создаваемого огромным простором. Он стремился к другому. Купол снаружи и подкупольное пространство внутри в схеме Микельанджело занимали господствующее место. Он шел к утверждению этой идеи путем целеустремленного изменения пропорций Браманте. Он создал противопоставление, почти боре, между перекрестием — с одной стороны, и концами креста с окружающими их пространствами — с другой. Он укоротил концы креста, уничтожил угловые башни, сжал угловые помещения. Таким образом, все окружающие пространственные комплексы оказались стесненными вокруг того, который увенчивается куполом. Теперь средняя часть получила некое тираническое господство над всеми остальными. Окружающие пространства наступают на перекрестие, теснят его, но оно победно сохраняет свое доминирующее положение. Все дышит борьбою, в противоположность св. Софии, где все покой.

Художник и тут излил свои муки, как в Сикстинском плафоне, как в скульптурах капеллы Медичи, как в "Страшном суде". Он остался верен себе даже в таком искусстве, в котором нет ни пластических, ни живописных образов. Проникновенная мысль

его и бурный темперамент наполнили чувством бездушные пространства и влили в них человеческие страсти. Глубокая старость не смогла стать помехой для этой новой победы могучего гения Микельанджело.

¹ Когда был окончен "Давид", Содерини у всех крупных художников спрашивал совета: куда поставить эту колоссальную статую. Леонардо присоединился к мнению Джулиано да Сангалло, что его нужно поместить в Лоджии приоров. Это значило убить эффект статуи, и, конечно, правы были те, которые лучшим местом для нее считали возвышение у дверей Палаццо Веккьо, где она и была в конце концов поставлена под открытым небом.

Микельанджело не забыл этого случая. Анонимный биограф Леонардо сохранил для нас одну сценку, где отношение Леонардо к Микельанджело сказалось очень ярко. Около церкви Санта Тринита стояло несколько человек и обсуждали какие-то темные стихи у Данте. Они подозревали Леонардо и попросили его разъяснить им это место. Но Леонардо, увидев в этот момент, что идет Микельанджело, ответил им: "Вот Микельанджело объяснит вам". А тому при его мнительности показалось, что Леонардо хочет посмеяться над ним. И он сердито крикнул ему: "Разъясняй сам, раз ты сделал модель "Коня", чтобы отлить его из бронзы, не сумел отлить и в таком положении позорно его оставил". "Сказавши это, — прибавляет аноним, — он повернулся и ушел, а Леонардо остался стоять весь красный от его слов". Сценка очень типична для Леонардо. Богатырь, который мог руками раздавить, как цыпленка, тщедушного Микельанджело, опытный диалектик, никогда не лавивший за словом в карман, он не захотел даже ответить вскипевшему неизвестно почему художнику. Два разных темперамента.

² Речь идет, вероятно, не о начале росписи, а о подготовке картонов.

³ 48 метров длины, 13,2 метра ширины, 18 метров высоты.

⁴ Ватикан.

⁵ Венец капелл Антонио.

⁶ П о м б о — комната, где изготовлялись и снабжались печатями папские буллы. Р о т а — помещение папских юристов.

⁷ Намек на то, что ему постройка была навязана и что он боялся браться за нее.

⁸ Он знал его довольно детально и раньше. В 1529 и 1530 годах, по специальному разрешению флорентийской Синьории, он не раз поднимался на вершину фонаря, чтобы обозреть лагерь неприятелей и принять соответствующие меры против артиллерийского огня. Невозможно допустить, чтобы он при этом не ознакомился с конструкцией купола.

⁹ Это же самое установлено и по отношению к прототипу Микельанджело-ва купола, куполу Брунеллески.

БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ*

(1500—1571)

Челлини был ювелиром, резчиком, чеканщиком и сделался скульптором. Из сферы малого искусства вошел в сферу большого. Тут он создал несколько крупных вещей: меццо-тондо с нимфой Фонтенбло, бюсты Козимо и Биндо Альтовити, мраморное Распятие, наконец Персея. Ему улыбнулась слава как скульптору. Естественно, что это свое искусство он считал самым значительным и самым универсальным. Сколько копий переломал он, чтобы доказать преимущество скульптуры перед живописью, когда Бенедетто Варки обратился к Микельанджело и другим художникам, в том числе и к Бенвенуто с просьбой ответить на вопрос, какое из двух искусств благороднее¹. Он яростно доказывал всюду преимущество скульптуры. Вот несколько характерных выдержек из письма к Варки: "Скульптура — мать всех искусств, в которых приходится иметь дело с рисунком. Хорошему, хорошей школы скульптору очень легко сделаться... лучшим живописцем, чем незнакомому основательно со скульптурой. Живопись не что иное, как отражение в ручье дерева, человека или еще чего-нибудь. Различие между скульптурою и живописью — различие между вещью и тенью"². Бенвенуто чрезвычайно ценит рисунок и совсем равнодушен к краскам. Его наставления о том, как нужно учиться рисованию, чрезвычайно для него характерны. Захлебываясь от восторга, говорит он о том, как начинающему важно научиться рисовать прежде всего кости человеческого скелета. "После того как ты нарисовал и запомнил эти кости, ты начнешь рисовать чудеснейшую кость, которая идет посредине, ме-

* Дживелегов А. К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929.

жду двумя бедренными костями. Эта кость удивительно красива"³. Такими лирико-анатомическими наставлениями наполнено много страниц. И сейчас еще чувствуется, каким трепетным, неподдельным интересом к телу человека полон Бенвенуто.

Человек для Бенвенуто — категория не этическая, как для огромного большинства кватрочентистов и для многих его современников, а исключительно эстетическая. Совершенно так же, как в жизни крайний индивидуализм Бенвенуто не нуждается ни в какой теории, а осуществляется безыдейно и беспринципно, так в искусстве культ человека складывается исключительно из правил, как рисовать "чудеснейшую кость", идущую между двумя бедрами, и как моделировать голову, чтобы, обрита, она могла вмещать мозг. Быть может, ни в чем другом не сказывается так ярко тот факт, что с Бенвенуто мы присутствуем при закате Возрождения. Бенвенуто — несомненный продукт культуры Возрождения, но ее лучшие догматы должны были представляться ему непростительной сентиментальностью. Только формальные моменты культуры были ему еще дороги, и прежде всего тот, который велел учиться на античных образцах. Когда он попадает первый раз в какой-нибудь город, где есть античные памятники, напр., в Пизу, где много антиков нашел он в Campo Santo, и особенно в Рим, — он со всей страстью отдается их изучению. И влияние антиков запечатлелось на всю жизнь Бенвенуто во всех страстях искусства.

Итак, человек, линии его тела и античное искусство, помогающее эти линии схватывать и изображать. Художнический интерес Бенвенуто к окружающему этим исчерпывается.

Вообще, говоря о Бенвенуто, как о чеканщике, резчике и ювелире, хочется в противовес чересчур строгим современным оценкам подчеркнуть огромный охват его творчества в этой области. Крупные вещи, мелкие драгоценности, эмаль, монеты, медали, печати, камни — во всех этих областях Бенвенуто пробовал силы и ни в одной не остался вульгарным, только грамотным ремесленником. Об этом следует помнить, даже соглашаясь, что Карадоссо и Леони кое в чем его превзошли. А ведь помимо всего этого Челлини еще и скульптор.

О скульптуре Бенвенуто нужно поговорить подробнее. Много из сделанного им погибло, но многое уцелело: Персей, бюсты

Козимо и Биндо Альтовити, Нимфа Фонтенбло, мраморное Распятие, бронзовый рельеф собаки и реставрированный античный Ганимед. С большей вероятностью ему можно приписать и другого Ганимеда. К Персею относятся две модели, одна восковая, другая бронзовая. Обе модели, оба Ганимеда, бюст Козимо и собака во Флоренции, в Bargello, Персей в Лоджии Приоров на Piazza della Signoria во Флоренции, Нимфа в Лувре, Распятие в Эскуриале, бюст Биндо был в Palazzo Altoviti в Риме, теперь, кажется, продан в Америку.

Рельеф собаки — это проба бронзы. Он очень хорош. Ганимед, поскольку над античной статуей работал в качестве реставратора Бенвенуто — приделано много существенного, в том числе голова, ибо от античной статуи остался один торс — манерен. Колоссальный бюст Козимо по изысканной отделке панциря, чисто ювелирной, хорош, но в целом скучен. Гораздо лучше бюст Биндо. Он проще, содержательнее, сильнее. Нимфа отражает влияние французской скульптуры и во всех отношениях слаба. Возлежащая на рельефе особа с длинными и тонкими, как макароны, ногами и незначительной головой, зоологический антураж, композиция — все выдает спешную, непродуманную, недо моделированную работу. Остаются две крупные вещи: Распятие и Персей.

Распятие поступило в коллекцию Козимо, находилось некоторое время во дворце Питти, потом было подарено герцогом Филиппу II Испанскому. Бенвенуто уверяет — вероятно, и сам он был уверен в этом — что его Распятие первое, сделанное из мрамора. Он ошибся. Плон⁴ насчитывает целых три ему предшествовавших мраморных распятия: Рафаэлло Монтелупо в Орвиетском соборе, Монторсоли в церкви dei servi di Maria в Болонье и Сансовино в Риме. Это, конечно, не лишает Распятие Бенвенуто его значения. На черном мраморном кресте Христос из белого мрамора, совершенно обнаженный⁵. Тонкое, худое тело. Очень натуральные складки на животе. Раны на боку и крови нет. Лицо выражает боль, но не искажено страданием. Вещь прекрасно сработана и очень эффектна, но не захватывает. В ней нет ни мощного реализма Распятия Донателло, ни красоты Распятия Брунеллески. По драматизму она уступает обоим деревянным шедеврам Кватроченто.

Персей — лучшее произведение Челлини. Его открытие было настоящим праздником для Флоренции. Герцог Козимо попросил Бенвенуто еще до того, как статуя была окончательно готова, открыть ее на полдня, чтобы публика могла высказать свое первое впечатление. Впечатление было огромное. Толпа, теснившаяся перед статуей, громко ее хвалила. Лучшие живописцы Флоренции, Понтормо и Бронзино отзывались очень одобрительно. Бронзино написал несколько сонетов: восторженных. Какие-то профессора из Пизы, гостившие во Флоренции, приветствовали Персея латинскими стихами. А когда статуя была открыта окончательно, восторги сделались еще более бурными. Герцог, спрятавшись за драпировками окна, выходящего на площадь, слушал, что там говорят, и остался так доволен, что обещал щедро вознаграждать Бенвенуто. Правда, потом ему стало жалко. Но огромное общественное возбуждение, вызванное Персеем, еще раз показывает, какое место в жизни Флоренции занимало искусство и насколько Бенвенуто чувствовал нерв своей эпохи, требуя к художнику особенного отношения.

Все, что говорится о Челлини, будет бледно рядом с тем, что говорит о себе Челлини сам. Гете в полном сознании своего величия и своего превосходства над второстепенным или третьестепенным итальянским писателем снабдил свой перевод "Vita" замечаниями о его авторе. Они вышли чрезвычайно тусклыми. Замечания Гете! Таково свойство этой странной книги.

У современного читателя от нее очень скоро, в буквальном смысле слова, разболится голова. В этом стремительном насыщенном эпическом потоке, где правда так похожа на выдумку, а выдумка с такой непоколебимой верой выдается за правду, где искренность бьет через край и захватывает наиболее предубежденного, где простодушие и наивная похвальба обезоруживают самого большого пуриста, — нельзя разобраться так просто.

О том, как много своеобразного интереса в "Vita", достаточно красноречиво говорит один факт. Люди, самые разные, — речь идет, конечно, только об очень выдающихся, — увлекались этой книгой и оставили документальные следы своего увлечения. Среди ее переводчиков фигурируют рядом: величайший поэт Германии и один из величайших авантюристов: Гете и генерал Дюмюрье. Гете свой перевод закончил⁶. Дюмюрье не довел до конца

своего. Первый, кого пленил немецкий Бенвенуто, был Шиллер. Поклонником Бенвенуто был Орас Уолпол, один из своеобразнейших писателей Англии. Огюст Конт внес "Vita" в свой маленький каталог избранных произведений мировой литературы. Ею очень увлекался Оскар Уайльд. Об итальянцах можно не говорить: так их много.

Чем же это объясняется? Значительностью Бенвенуто как художника? Едва ли. Значительностью теоретических трактатов Бенвенуто по искусству? Тоже едва ли. Таких трактатов в XV и особенно XVI веке в Италии выходили десятки. Остается "Vita". И, конечно, "Vita" прославила Челлини больше, чем Персей, больше, чем мраморное Распятие и чем все его ювелирные и чеканные работы, о которых мы даже не можем судить скольконибудь уверенно, потому что огромное большинство их погибло. Книга и человек друг друга стоят. "На нашем языке, — говорит знаменитый критик XVIII века Джузеппе Баретти, — нет книги, которую было бы так приятно читать, как "Жизнь" Бенвенуто Челлини, написанную им самим на чистом и беспримесном наречии флорентийского простонародья". И прибавляет: "Удовольствие, ею доставляемое, мне кажется немного сродни тому, которое мы испытываем перед клеткой с красивыми, но разъяренными зверями. Мы можем глядеть на них совершенно безопасно: их страшные когти и клыки не могут нас ни задеть, ни поранить"⁷. И это, быть может, одна из самых удачных попыток раскрыть секрет интереса книги.

¹ См. письмо к Варки в собрании его мелких произведений, изданном Миланези, *I trattati dell'oreficeria e della scultura etc.* Firenze, 1857, стр. 272 и след., небольшое рассуждение *Sopra la differenza nota tra gli scultori e pittori*, там же, стр. 229 и след. Сонет на эту тему там же, стр. 321 и след.

² *Trattati*, изд. Миланези, стр. 275.

³ *Del modo d'imparare l'arte del disegno. I trattati*, 237-238.

⁴ Plon, B. Cellini, 229.

⁵ Эскуриальские монахи, впрочем, обмотали ему бедра какой-то тряпкой, чтобы не было соблазна.

⁶ Если не говорить о художественных достоинствах этого перевода, вышедшего из-под пера такого мастера немецкой художественной прозы, — в нем очень много недостатков. Главный: что в книге больше Гёте, чем Бенвенуто. У меня под рукой — первое тюбингенское издание 1803 г.

⁷ *Frusta letteraria*, VIII. Изд. 1831 г. (Napoli), т. I, 264-265.

Дживелегов А. К. Городская община в Средние века. М., 1901.

Дживелегов А. К. Средневековые города в Западной Европе. СПб., 1-е изд., 1902; 2-е изд., 1903.

Дживелегов А. К. Торговля на Западе в Средние века. СПб., 1904.

Дживелегов А. К. История современной Германии: В 2 ч. СПб., 1906–1908.

Дживелегов А. К. Начало итальянского Возрождения. М., 1-е изд., 1908; 2-е изд., переработанное и дополненное, 1925.

Дживелегов А. К. Александр I и Наполеон. М., 1915.

Дживелегов А. К. Вольные города в Европе. М., 1919.

Дживелегов А. К. Крестьянские движения на Западе. М., 1-е изд., 1920; 2-е изд., 1923; 3-е изд., 1924.

Дживелегов А. К. Армия Великой Французской революции. М., 1920.

Дживелегов А. К. Возрождение. М., 1924.

Дживелегов А. К. Очерки итальянского Возрождения: Кастильоне. Аретино. Челлини. М., 1929.

Дживелегов А. К. Бенвенуто Челлини: (Вступительная статья) // Челлини Б. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. М.-Л., 1931.

Дживелегов А. К. Вазари и Италия: (Редакция и вступительные статьи совместно с А. М. Эфросом) // Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.-Л., 1933. Т. 1.

Дживелегов А. К. Данте Алигьери. М., 1933.

Дживелегов А. К. Карло Гольдони и его комедии: (Перевод с итал. 7 пьес из 12-ти, предисловие, вступительная статья, примечание) // Гольдони К. Комедии: В 2 т. М.-Л., 1933–1936.

Дживелегов А. К. "Орфей" в литературе и на сцене: (Вступительная статья совместно с М. Н. Розановым, редакция и комментарии) // Полициано Анджеоло. Сказание об Орфее. М.-Л., 1933.

Дживелегов А. К. Бомарше: (Вступительная статья) // Бомарше. Трилогия. М.-Л., 1934.

Дживелегов А. К. Франческо Гвиччардини: (Вступительная статья и редакция) // Гвиччардини Франческо. Сочинения. М.-Л., 1934.

Дживелегов А. К. Никколо Макиавелли: (Вступительная статья и редакция) // Макиавелли Н. Сочинения. М.-Л., 1934. Т. 1.

Дживелегов А. К. Поджо Браччолини и его "Фацетии": (Комментарии и вступительная статья) // Браччолини П. Фацетии. М.-Л., 1934.

Дживелегов А. К. Георг Бюхнер: (Вступительная статья) // Бюхнер Г. Сочинения. М.-Л., 1935.

Дживелегов А. К. Леонардо да Винчи. М., 1-е изд., 1935; 2-е изд., 1969; 3-е изд., 1983; 4-е изд., 1998, 2005.

Дживелегов А. К. Леонардо и Возрождение: (Вступительная статья, общая редакция совместно с А. М. Эфросом, переводы) // Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. М.-Л., 1935.

Дживелегов А. К. Алессандро Манцони и его роман: (Вступительная статья) // Манцони А. Обрученные. М.-Л., 1936.

Дживелегов А. К. Микельанджело. М., 1-е изд., 1938; 2-е изд., 1957.

Дживелегов А. К. Данте и его "Комедия": (Вступительная статья) // Данте Алигьери. Божественная комедия. "Ад". Л., 1939.

Дживелегов А. К. Данте и его "Комедия": (Вступительная статья) // Данте Алигьери. Божественная комедия. "Ад". М., 1940.

Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра: От возникновения до 1789 года. М.-Л., 1941. Отдел 2. Театр эпохи Возрождения. Гл. I. Итальянский театр. Гл. III. Английский театр. Гл. V. Немецкий театр; Отдел 3. Театр эпохи Просвещения. Гл. I. Английский театр. Гл. III. Итальянский театр. Гл. IV. Немецкий театр.

Дживелегов А. К. История английской литературы. М.-Л., 1943. Т. 1. Вып. 1. Ч. I Литература раннего средневековья. Отдел 3. Литература XIV в. Гл. 4. Чосер. Ч. II. Литература эпохи Возрождения. Отдел 2. Поэзия английского Возрождения. Гл. 2. Придворная поэзия. Гл. 3. Сидней. Гл. 4. Спенсер. Отдел 3. Предшественники Шекспира.

Дживелегов А. К. "Чистилище": (Вступительная статья) // Данте А. Божественная комедия. "Чистилище". М., 1944.

Дживелегов А. К. "Рай": (Вступительная статья) // Данте А. Божественная комедия. "Рай". М., 1945.

Дживелегов А. К. История английской литературы. М.-Л., 1945. Т. 1. Вып. 2. Ч. IV. Литература периода Реставрации. Гл. II. Театр и драма периода Реставрации.

Дживелегов А. К. Данте Алигьери. Жизнь и творчество. Изд. 2-е, переработанное. М., 1946.

Дживелегов А. К. Армения и Турция: Стенограмма публичной лекции, прочитанной 20 февраля 1946 г. в лекционном зале в Москве. М., 1946.

Дживелегов А. К. История французской литературы. М.-Л., 1946. Т. 1. Ч. II. Эпоха феодального абсолютизма. Отдел I. Возрождение. Гл. 2. Рабле. Отдел III. Просвещение. Гл. 8. Литература кануна революции.

Дживелегов А. К. Отелло (К вопросу о происхождении трагедии) // Ежегодник Института истории искусств. М., 1948. Т. II.

Дживелегов А. К. Карло Гольдони и его комедии: (Послесловие и комментарии) // Гольдони К. Комедии. Л., 1949.

Леонардо да Винчи. Избранное / Составление и редактирование переводов А. К. Дживелегов. М., 1952.

Дживелегов А. К. Маски // Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР. 1953.

Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'Arte*. М., 1954.

Дживелегов А. К. Народные основы французского театра (Жонглеры) // Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР. 1955.

Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. Театр эпохи возникновения буржуазных отношений: (Введение ко 2-й части). Итальянский театр // История западноевропейского театра. М., 1956. Т. 1.

Дживелегов А. К. Томмазо Сальвини // Сообщения Института истории искусств АН СССР. 1957. Вып. 10-11.

Дживелегов А. К. Блаженный Августин: (Вступительная статья) // Бл. Августин. Энхиридион, или О вере, надежде и любви. Киев, 1996.

Дживелегов А. К. Никколо Макиавелли: pro et contra: Личность и творчество // Никколо Макиавелли в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 2002.

О Дживелегове А. К.

Аникст А. Алексей Карпович Дживелегов: К 100-летию со дня рождения // Театр. 1975. №3.

Ахумян Т. Лео. — Алексей Дживелегов. — Иосиф Орбели. Воспоминания // Лит. Армения. 1969. № 8.

Бачелис Т. Стиль Дживелегова: К 100-летию ГИТИСа // Театр. 1979. № 2; ГИТИС: Жизнь и судьбы театральной педагогики. М., 2003.

Бачелис Т. Дживелегов // Вопросы театра — 1972. М., 1973.

Бояджиев Г. Памяти А. К. Дживелегова // Сообщения Института истории искусств АН СССР. 1957. Вып. 10-11.

Бояджиев Г. Последняя книга А. К. Дживелегова // Театр. 1956. № 4.

Брутян Л. Исследователь бессмертных шедевров // Брутян Л. Радость творчества. Ереван, 1979.

Велехова Н. Сезам, отворись! // Театр. 1979. № 2; ГИТИС: Жизнь и судьбы театральной педагогики. М., 2003.

Галанов Б. Прогулка с друзьями // Знамя. 1979. № 7.

Дмитриев Ю. Театроведы: В частности о педагоге ГИТИСа А. К. Дживелегове // Театр. 1986. № 4.

Памяти А. К. Дживелегова // Театр. 1956. № 5.

Зингерман Б. О Дживелегове // Театр. 1992. № 8.

Поль А. Ученый-гуманист // Театральная жизнь. 1964, № 19.

Романенко М. Слово об учителе: О жизни и деятельности профессора ГИТИСа А. К. Дживелегова // Театральная жизнь. 1986. № 7.

Юрасова Г. Жить во имя будущего: Воспоминания о Дживелегове А. К. // Театральная жизнь. 1975. № 8.

Дживелегов Алексей Карпович

ИСКУССТВО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Художник *С. Архангельский*

Редактор *В. Турчин*

Корректор *Н. Медведева*

Оригинал-макет *О. Белкова*

Подписано в печать 15.09.2007. Формат 60х90/16.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 31,5. Заказ № 7366.
Тираж 500 экз.

Российская академия театрального искусства – ГИТИС
Издательство "ГИТИС". 103999 Москва, Малый Кисловский пер., 6
Тел.: +7(495) 290-35-89, факс: 202-27-53
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ФГУП "Производственно-издательский комбинат ВИНТИ".
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.
Тел.: 554-21-86

