

DOI: [10.17805/ggz.2018.3.5](https://doi.org/10.17805/ggz.2018.3.5)

**Дьявол на сцене «Белл Сэвидж»:
эпизод антитеатральной полемики в Англии XVI–XVII вв.***

В. А. Колесник, В. С. Макаров

*Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,
г. Москва*

В статье рассмотрены исторический, культурный и религиозный контекст легенды о дьяволе, внезапно появившемся на сцене лондонского театра (в наиболее известном случае — трактира «Белл Сэвидж»). Авторы предлагают анализировать ее в рамках общего исследования театральной полемики XVI — первой половины XVII вв. с ее взаимовлиянием литературных жанров. Традиция связывать происхождение театра с дьявольскими силами отчасти подпитывается через восприятие актеров и зрителей как вольных или невольных слуг «альтернативной иерархии», восходящей к дьяволу — однако важна и интерпретация «дьявола на сцене» как предупреждения о необходимости покаяния.

Ключевые слова: полемика о театре; Уильям Принн; Джон Нортбрук; «Трагическая история доктора Фауста»; К. Марло; «альтернативная иерархия»

The Devil upon the Stage of the Bell Savage: An Episode of the Anti-theatrical Polemics in England in the 16th and Early 17th Centuries

V. A. Kolesnik, V. S. Makarov

St. Tikhon's Orthodox University, Moscow

The article examines the historical, cultural and religious context of the legend of a sudden appearance of the devil on the stage of a London theatre (in the best-known version, the Bell Savage inn). The authors suggest it should be seen in the light of a wider study of the theatrical debate in the 16th and the earlier half of the 17th century, with its interaction between genres of literature. The tradition to ascribe the origin of the theatre to demonic powers was to a certain

* Статья подготовлена в рамках проекта «Генезис литературного текста в эпоху позднего Средневековья и раннего Нового времени: взаимодействие стилей и жанров» при поддержке Фонда развития Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

The article was prepared within the framework of the project “Genesis of Literary Texts in the Late Middle Ages and Early Modern Period: Interaction of Styles and Genres” supported by PSTGU Development Foundation.

degree informed by seeing actors and the public as voluntary or unintentional 'apparitors' or participants of the 'alternative hierarchy' with the figure of the Devil at its top. However, no less important is the interpretation of the 'devil on stage' as a warning sign and a call for repentance.

Keywords: debates on theatre; William Prynne; John Northbrooke; "Tragical History of Doctor Faustus"; C. Marlowe; "alternative hierarchy"

Полемика вокруг театральности в елизаветинской и раннестюартовской Англии лишь в последние десятилетия привлекла к себе внимание исследователей не как курьезный элемент культурной жизни эпохи, достойный лишь главы в учебнике по истории театра, а как заслуживающее отдельного анализа интеллектуальное явление с собственной традицией и историей, восходящей еще к античности (в этом смысле Дж. Бэриш говорит, например, о понятии «антитеатральности» — “antitheatricality” или “antitheatrical prejudice” (Barish, 1985; см. особ. стр. 1–3).

Такой анализ должен опираться на ряд основных положений:

1) Несмотря на то, что противники театра в разные эпохи выдвигают схожие аргументы и во многом опираются на выводы, сделанные своими предшественниками, стоит помнить, что эволюционировал не только сам театр, но и его место в обществе и культуре. Если резкие выступления Отцов Церкви против театра во многом были вызваны связью театра с античными религиями и насмешками над христианами со сцены, а также стремлением не дать христианству превратиться еще в одну синкретическую религию, интегрированную в эллинистическую и / или римскую культуру, то ситуация, к примеру, в Англии раннего Нового времени была иной. Уже не существовало двух борющихся за первенство культурных и религиозных традиций, хотя части противников театра действительно казалось, что современный им театр — прямое продолжение античного. Тем не менее, они могли, как, например, Джон Нортбрук, порицать современные комедии на английском языке, поставленные в публичном театре, и с пониманием относиться к тому, что античные пьесы на латинском языке будут декламироваться на закрытых показах в школах и университетах — ради изучения языка и отработки ораторских навыков¹. Таким образом, можно признавать и существование относительно последовательной антитеатральной традиции, и ее трансформацию применительно к конкретной эпохе.

¹ Авторами данной статьи подготовлен комментированный перевод некоторых фрагментов трактата Дж. Нортбрука (Northbrooke, 1577), который планируется к публикации в журнале «Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета».

2) Столь же сомнительно и декларированное ранее единство противников театра внутри этой эпохи, которые якобы противостояли «гуманистам» и принадлежали к пуританскому крылу протестантизма. Учитывая, что на сцене действительно часто высмеивали пуритан (особенно в «городских комедиях» Бена Джонсона и его последователей), нельзя забывать, что многие, особенно ранние (1570–1590-е гг.), как, например, Джон Нортбрук, критики театра, не придерживались радикальных воззрений. И авторы трактатов в защиту театра, и их оппоненты могли ссылаться на одни и те же античные и раннехристианские авторитеты, интерпретируя их по-разному; их объединяло и общее образование, полученное в грамматических школах и университетах. В этом смысле очень показательным, что, подробно анализируя аргументы противников театра, А. А. Аникст в работе «Театр эпохи Шекспира» интерпретирует появление трактата «Школа злоупотреблений» (*The Schoole of Abuse*; 1579) Стивена Госсона (*Stephen Gosson*; 1554–1624) как акт неожиданной поддержки противников театра (Аникст, 2006: 45) — неожиданной, возможно, для исследователя XX века, но не обязательно — для елизаветинца. Вполне реальным могло быть, что схожую позицию займут литератор, считающий театр низшей формой искусства, и радикальный проповедник, а значит, мотивацию каждого автора следует пытаться детально проследить по написанному им тексту.

3) Соответственно, каждый аргумент или отсылку к конкретному эпизоду театральной истории следует помещать в контекст, задаваемый каждым автором в зависимости от его позиции. Необходимо также учитывать, что многое в работе диктуется жанровыми образцами — а сами полемические тексты могут быть написаны на стыке жанров (например, у Дж. Нортбрука — как моралистический диалог Юноши и Зрелого мужа, а у С. Госсона — «в пяти действиях» (“in five actions”), что созвучно уже пространственному тогда делению пьесы на пять актов.

В данной работе мы попытаемся, руководствуясь этими общими соображениями, охарактеризовать лишь один небольшой эпизод театральной полемики — легенду о появлении дьявола на сцене театра во время представления «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло.

ДЬЯВОЛ НА СЦЕНЕ В ТРАКТАТЕ У. ПРИННА

В ее наиболее известном варианте она такова. Пресвитерианский полемист и богослов Уильям Принн (*William Prynne*, 1600–1669) в своей книге против театров «Бич актеров» (*Histriomastix: The Player's Scourge, or Actor's Tragedy*, 1632) привел в качестве реального события происшествие, которое,

по его словам, потрясло весь Лондон в 1590-е гг. (приводим фрагмент целиком):

«Не буду подробно пересказывать и жуткий пожар, который полностью уничтожил театры “Глобус” и «Фортуна», притом так, что никто не мог понять, почему они загорелись; а также видимое явление дьявола на сцене театра “Белл Сэвидж” в дни королевы Елизаветы (к великому изумлению как актеров, так и зрителей), когда (на сцене) нечестиво представляли “Историю Фауста”, так что некоторые от этого страшного зрелища сошли с ума². О том, что это правда, я слышал от многих ныне живущих, которые хорошо помнят (этот случай)»³ (здесь и далее перевод наш. — В. К., В. М.).

Контекст фрагмента таков: история о появлении дьявола на сцене «Белл Сэвидж» включена в девятнадцатую «сцену» шестого «акта» трактата (как видим, У. Принн, говоря о театре, также заменяет традиционные разделы и главы на «эквивалентные» им театральные названия). «Сцены» этого раздела посвящены губительному действию театра на тела и души, а девятнадцатая — тому, как театр вызывает Божие возмездие тем, кто хоть как-то участвует в представлении — авторам, актерам, зрителям и даже тем, кто всего лишь одобряет публичные постановки или терпимо к ним относится (“...draw downe Gods fearefull judgements both upon their Composers, Actors, Spectators, and those Republickes that tolerate or approve them...”; Prynne, 1633: 552v s. Fff4v). Длинный список примеров открывает легендарная гибель Эсхила, на голову которому орел сбросил черепаху, приняв блестящую на солнце лысину за камень. Развивая известный пример из Тертуллиана («О зрелищах», гл. 26) о женщине, которая, отправившись в театр, вернулась оттуда одержимой дьяволом «по крайней мере в духовном смысле» (“at leastwise in a spirituall sence”; Prynne, 1633: 555v s. Ggg3v), Принн переходит к тому, как посещения «часовни дьявола» (“the Devills Chappell”) действует на современных ему зрителей. Театр, как демонстрируют его примеры, приводит к апостасии и телесным бедствиям или даже внезапной смерти без покаяния.

² В оригинале — “distracted”, слово, которое можно перевести и как «были поражены» (OED distract, v., 5) и как «сведены с ума» (OED distract, v., 6). Учитывая общий контекст раздела (о нем см. ниже), мы полагаем второе прочтение более верным.

³ В оригинале: “Nor yet to recite the sudden fearefull burning even to the ground, both of the *Globe* and *Fortune* Play-houses, no man perceiving how these fires came: together with *the visible apparition of the Devill on the Stage at the Belsavage Play-house, in Queene Elizabeths dayes, (to the great amazement both of the Actors and Spectators) whiles they were prophanely playing the History of Faustus (the truth of which I have heard from many now alive, who well remember it,) there being some distracted with that fearefull sight...*” (Prynne, 1633: 556r s. Ggg4r). Здесь и далее сохраняется курсив источников.

Так, У. Принн заимствует из моралистического трактата «Английская дама» (*The English Gentlewoman*, 1631) сатирика Ричарда Братуэйта (*Richard Brathwaite*, 1587/88–1673) рассказ о том, как некая знатная дама настолько любила каждый день ходить в театр, что на смертном одре, отвечая священнику на вопрос, готова ли она к последнему таинству, закричала: «Иеронимо, Иеронимо! Покажите мне Иеронимо!» (“Hieronimo, Hieronimo; *O let mee see Hieronimo acted...*” (Prynne, 1633: 556r s. Ggg4r)). Для Братуэйта это пример того, как удовольствия пагубно предпочитают долгу, для Принна — следствие именно губительности театра. Не комментируя, насколько правдива могла быть эта история, отметим, что «Иеронимо» — т. е. «Испанская трагедия» Томаса Кида (*Thomas Kyd*; 1558–1594) — впервые поставлена, скорее всего, еще в 1580-х гг., и точно не позднее 1592 г., а последнее известное ее «возрождение» на английской сцене относится к 1601–1602 гг. — за 30 лет до выхода книги Братуэйта.

К этому У. Принн добавляет напоминание о многих погибших в результате ссор в театре, пожаре «Глобуса» 1613 г. и «Фортуны» 1621 г., а также о трех случаях, когда рухнувшая стена похоронила под собой нескольких зрителей⁴.

Именно в таком контексте на сцене «Белл Сэвидж», одного из четырех трактиров (inns), где было разрешено ставить пьесы, во время постановки «Фауста» К. Марло, как следует из свидетельства Принна, появился дьявол.

Слово “apparition” многозначно, но, скорее всего, используется здесь в наиболее раннем значении — «появление (в воспринимаемом материально виде) нематериальных существ» (OED apparition, n., 1a). Как и в случае с пожарами, У. Принн подчеркивает таинственную необъяснимость события, а общий мрачный контекст смертей и травм заставляет понимать слово “distracted” именно в значении «сумасшествие» (см. сноску 3). Общая достоверность события для читателя укрепляется тем, что истории об Иеронимо и дьяволе помещены рядом с пожарами и падениями стен, которые невозможно оспорить как факты, и общей логикой «сцены»: театр несет — в разных формах — гибель.

⁴ См. подробнее: Prynne, 1633: 556v s. Ggg4v. Интересно, что, в отличие от предыдущих примеров, Принн приводит точные даты — возможно, потому, что начало 1580-х гг. — для театра уже совсем «доисторический» период, и Принн заимствует эти примеры из исторических хроник.

*СЦЕНА В ТРАКТИРЕ «БЕЛЛ СЭВИДЖ»:
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ*

Свою статью о «Белл Сэвидж» 2006 г. Г. Берри начинает с парадоксального факта: нам известно, что в Лондоне были четыре трактира, во внутреннем дворе которых были разрешены театральные постановки — «Бык» (*The Bull*), «Перекрытые ключи» (*The Cross Keys*), «Колокол» (*The Bell*) и *The Bell Savage*, название которого сложно перевести на русский. Как показывает Берри (Berry, 2006: 121–122), название изначально не интерпретировалось как «Прекрасная дикарка» на англизированном французском: к его самому старому названию — просто «Колокол», вероятно, чтобы отличать от других одноименных пабов, добавили фамилию владельца — Сэвидж. Соглашаясь с этой интерпретацией, мы предлагаем соответствующее правописание названия трактира. В англоязычном оригинале правописание с одним “l” укоренилось после классических трудов по истории театра Э. К. Чемберса (Chambers, 1923) и Дж. Э. Бентли (Bentley, 1941: 121–122) — традиция, от которой Берри рекомендует отказаться.

Нет окончательного единства и в том, где именно трактир был расположен. Соглашаясь, что «Белл Сэвидж» находился примерно в одном квартале на север от улицы Ладгейт-хилл, ряд ученых полагают, что вход находился с современной Лаймбернер-лейн (Bell Savage Inn: Электронный ресурс), а иные — на полквартала ближе к собору св. Павла, с улицы Олд Бейли (Thomson, 2001: 118). Вероятно, правы оба, и трактир мог выходить на обе улицы. Тексты XVI — начала XVII вв. чаще всего указывают адрес «неподалеку от Ладгейта» (“near Ludgate”). Ворота Ладгейт стояли на пересечении современных Флит-стрит и Фэррингдон-стрит.

Эти версии о происхождении названия трактира и его адресе подтверждает и доселе не приводившаяся в литературе цитата. Джон Фитцджон⁵ в моралистическом трактате «Прекрасный алмаз, достойный внимания» (*A Diamonde Most Precious, Worthy to Be Marked*, 1577) упоминает, что вывеской трактира служил огромный знак с колоколом; по крайней мере, так один из двух персонажей диалога — Ciuis (лат. «гражданин»), объясняет другому, по имени Puer (лат. «мальчик»). Пуэр ищет своего родственника, который оставил ему адрес «Белл Сэвиджа» для справок, указав, что это рядом с Флит-стрит (последняя, действительно, заканчивается за квартал до «Белл Сэвиджа»):

⁵ Об авторе ничего не известно, на титульном листе имя не проставлено, но посвящение главам лондонских гильдейских компаний подписано “John Fit Iohn”.

Puer.

I should haue a Kinseman dwelling as it was tolde me, in Fleetestreate, and that I shoulde inquirye for him at the Belsauage.

Ciuis.

I dwel in Fleetestreate my selfe, which is harde by the same Inne, and I will bring you thyther. <...> Yonder same is it, at the Sygne of the great Bell.

(Fit Iohn, 1577: L1r, L1v).

Здание, которое имел в виду У. Принн и персонажи Дж. Фитцджона, сгорело, как и все окрестные дома, в пожаре 1666 г., но «Белл Сэвидж» был отстроен заново, и как коучинг-инн (т. е. трактир и гостиница, к которой прибывали отправляющиеся в провинциальные города дилижансы) трактир существовал до конца XIX в.

Г. Берри, впервые выяснив сложную историю аренды и субаренды трактира, предположил, что первым использовать двор трактира как театральное пространство стал один из арендаторов, оружейник Джон Рикардс / Ричардс (*John Ricardes*) (Berry, 2006: 125–127). В «Белл Сэвидже» не только ставились пьесы, но и проводились соревнования фехтовальщиков (см.: Wickham, Berry, Ingram, 2000: 296; даты и имена победителей см.: Brownstein, 1971: 21). Такие представления разрешались указом от 6 декабря 1574 г. (Kathman, 2011), и, вероятнее всего, практически сразу после вступления указа в силу двор «Белл Сэвиджа» стал использоваться для представлений. В 1590-е гг. там выступал дрессировщик Уильям Бэнкс (*William Banks*) со своим знаменитым дрессированным конем Марокко. Их представлениям мы обязаны единственным сохранившимся изображением двора «Белл Сэвиджа».

Как видно из иллюстрации и ясно из упоминаний, сделанных путешественниками (обзор см. в работе Э. К. Чемберса — Chambers, 1923: II, 355–374), двор трактира представлял собой пустое пространство, окруженное стенами, на котором мог возводиться разборный помост (в случае Марокко мы видим скорее нечто наподобие взрыхленной почвы конского манежа).

Вдоль внутренних стен, как и в других больших трактирах, особенно в коучинг-иннз (например, в знаменитом «Георгии» в Саутуорке по дороге в Кентербери), располагались галереи, на которых могли стоять или сидеть зрители. Это дало Э. Гёрру возможность сравнивать эти трактиры как театральное пространство с обычными театрами, которые тоже представляли собой открытый двор, окруженный галереями: “The Bel Savage was an open amphitheatre like the Theatre and the Curtain...” (Gurr, 1992: 119).



Рис. 1. Уильям Бэнкс и Марокко во дворе «Белл Сэвиджа» иллюстрация из памфлета Джона Дандо и Гарри Ранта (скорее всего, вымышленные имена) «Maroccus Extaticus, или гнедок Бэнкса в трансе» (1595)

Дж. Хилл и ряд других исследователей указывают, что «Белл Сэвидж» и другие трактиры использовались в основном зимой, и представления там ставили не городские, а не имевшие другой площадки бродячие труппы (“winter venues for itinerant players”; Hill, 2002: 109). Маловероятно, чтобы не состоящие на чьей-то службе бродячие актеры могли часто легально играть в Лондоне: по закону их должны были депортировать в родной город и / или наказать за бродяжничество.

Д. Катман полагает, что причина особой активности трактиров зимой была не в том, что в их дворе играть было теплее, а в их удобном расположении: они находились почти в самом центре Лондона, и горожанам было удобнее зимой в ранней темноте возвращаться оттуда, а не из «Куртины» и «Театра», находившихся за городской стеной (Kathman, 2011). Как и в других театрах, вход на представление стоил 1 пенс (Gurr, 1992: 12). Тот факт, что в «Белл Сэвидж» выступал с комическими импровизациями знаменитый актер Ричард Тарлтон (*Richard Tarlton*) (Berry, 2006: 136), подчеркивает, что в трактире могли выступать и известные актеры и ставиться известные пьесы. С 1583 г. в «Белл Сэвидже» выступала труппа Слуг Ее величества —

наиболее известная театральная компания 1580-х гг. (*Bel Savage Inn, 1575–94*: Электронный ресурс).

К сожалению, мы не знаем ни одной пьесы, которая с доподлинной точностью ставилась во дворе трактира на Ладгейт-Хилл. Джордж Гаскойн (*George Gascoigne*; ок. 1535–1577) и Стивен Госсон отмечали тонкий юмор постановок в «Белл Сэвидж», не называя их (см., например: Chambers, 1923: II, 382–383; *Bel Savage Inn, 1575–94*: Электронный ресурс).

Молчит и главный источник всего, что нам известно о Фаусте — архив компании Слуг Лорда-адмирала, сохранившийся старанием менеджера Филипа Хенсло (*Philip Henslowe*; ок. 1550–1616) и особенно его зятя, знаменитого в свое время актера Эдварда Эллина (*Edward Alleyn*; 1566–1626). Это и не удивительно — Хенсло, тщательно отмечая сборы за каждую постановку, не указывал, где проходил спектакль (хотя ряд исследователей полагают, что пометка “ne” против названия пьесы означает не слово «новая», а то, что спектакль проходил в театре за пределами Лондона, в деревне Ньюингтон-Баттс).

Мог ли в «Белл Сэвидж» быть поставлен «Фауст» К. Марло, трудно сказать однозначно. Репутация «Белл Сэвидж», как свидетельствуют С. Госсон и Дж. Гаскойн, была достаточно высока, и нельзя исключать, что его двор могли использовать для театральных представлений и очень популярные компании, к которым относились Слуги Ее величества и Слуги Лорда-адмирала. Представить себе, что какая-либо другая компания ставила «Фауста» — одну из наиболее кассовых пьес для Хенсло, Эллина и их сопайщиков — довольно трудно. «Фауст» возвращался на сцену как минимум 2 раза за 1590-е гг. после гибели автора (1594 и, возможно, 1597) и еще один раз в начале 1600-х гг. (1604, см. подробнее: Макаров, 2018: 233–235), и вряд ли Слуги Лорда-адмирала выпустили бы этот успех из рук, позволив другой компании «перехватить» трагедию.

ЛЕГЕНДА О ПОЯВЛЕНИИ ДЬЯВОЛА НА СЦЕНЕ — ДРУГИЕ ИСТОЧНИКИ

Дьявол как герой на лондонской сцене возник, несомненно, не у К. Марло, а значительно раньше. Не касаясь сюжетов средневекового театра, в этом отношении можно вспомнить и пьесу Р. Грина «Брат Бэкон и брат Бангей» (*Friar Bacon and Friar Bungay*; 1588–1592), и еще более комические вариации сюжета о дьяволе, явившемся на землю — «Веселый дьявол из Эдмонта» (*The Merry Devil of Edmonton*; аноним, 1600–1604) и «Черт вы-

ставлен ослом» Б. Джонсона (*The Devil Is an Ass*; ок. 1616)⁶, а также цикл памфлетов о Пирсе Безгрошове (1592/3–1606), где главный герой — бедный лондонский интеллеktуал — обращается к дьяволу с просьбой забрать с земли богатых скряг, из-за которых таланты погибают в нищете.

Один из памфлетов этого цикла также содержит отсылку к происшествию в «Белл Сэвидж». Томас Миддлтон (*Thomas Middleton*, 1580–1627), английский поэт и драматург, в памфлете «Черная книга» (*The Black Book*, 1604) обращается к сюжету о Пирсе Безгрошове. «Черная» эта книга именно потому, что написана от имени дьявола (что подчеркивает характерный дизайн титульного листа — рис. 2), который, отозвавшись на зов Пирса, появился в Лондоне, причем именно на сцене театра.

Из пролога, который Люцифер произносит в момент своего появления, неясно, предполагается ли присутствие вокруг него зрителей. Т. Миддлтон использует старинную метафору «мира-театра», чтобы доказать парадокс: демонов на земле больше, чем в аду, поэтому Люцифер чувствует себя на земле достаточно комфортно (и даже умирает в конце, пародийно завещая героям памфлета различные блага). Сцена в таком случае становится неким «промежуточным пространством»:

Now is hell landed here upon the earth,
When Lucifer, in limbs of burning gold,
Ascends this dusty theatre of the world
To join his powers. And, were it numbered well,
There are more devils on earth than are in hell.

(Middleton, 2007: 207)

Находясь в нем, приходится быть актером и плести интригу, чтобы добиться цели:

I must turn actor, and join companies
To share my comic sleek-eyed villainies,
For I must weave a thousand ills in one
To please my black and burnt affection.

(ibid: 208)

⁶ См. более подробный анализ сюжетов с участием инфернальных сил на сцене елизаветинского и раннестюартовского театра в монографии Л. Хопкинс и Х. Остович — Hopkins, Ostovich, 2016: 25–26.

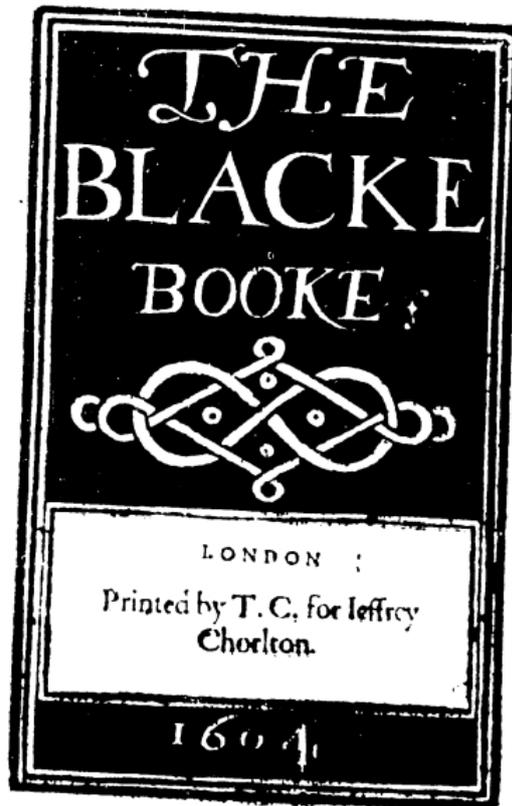


Рис. 2. Титульный лист памфлета Томаса Миддлтона
«Черная книга» (*The Black Book*), 1604

С одной стороны, такой обман зрителя вполне соответствует методам отца зла, с другой же — он сам разоблачает себя перед читателем с самого начала, но очевидно, с ума от этого никто не сходит.

Еще более прямая аллюзия на происшествие в театре появляется несколькими страницами дальше, когда Люцифер уже покидает театр и отправляется искать Пирса в притоне «Пикт-Хэтч» (*Pickt Hatch*). На поднятый им шум из дальней комнаты выбегает сутенер, которого Люцифер чуть позже назначит своим лейтенантом (помощником): «Волосы его были взъерошены, как у одного из тех дьяволов в “Докторе Фаусте”, когда старый “Театр” затрещал и напугал публику»⁷.

Прежде всего, мы видим, что Т. Миддлтон переносит действие из «Белл Сэвиджа» в более известный «Театр», но важно и то, что писатель предлагает свое объяснение происшествия: зрителей напугал треск деревянных конструкций театра. Сам факт такого объяснения показывает, что

⁷ “He had a head of hair like one of my devils in *Doctor Faustus* when the old Theatre cracked and frightened the audience” (Middleton, 2007: 209).

У. Принн не придумал это происшествие — такой рассказ, вероятно, действительно ходил в Лондоне и, возможно, был зафиксирован, например, в каких-либо частных письмах.

Еще одна отсылка к истории о дьяволе и «Фаусте» — из тех, что удалось пока установить — появилась через десять лет после Принна, в новых цензурных условиях. Анонимный автор памфлета «Чудеса, предсказанные валлийской пророчицей» (*Vvonders Foretold, by Her Crete Prophet of Wales*, 1643), написанного с пародийным валлийским акцентом, обещает, что если в театре «Фортуна» на Колдинг-лейн (нынешняя Голден-лейн) разрешат поставить «Фауста», то в налетевшей буре над сценой появятся демоны с шутками в пасти. Пугающий контекст «пророчества» снимается последующими строками, в которых оказывается, что шум создают барабанщики громовой машиной, а свет — нанятый за двенадцать пенсов персонал⁸.

Место действия истории о появлении дьявола, как видим, вновь меняется — теперь это «Фортуна», один из немногих лондонских театров, здание которого еще продолжало стоять (в 1649 г. оно будет снесено). Все театры, как известно, были закрыты в 1642 г., их возможное новое открытие обсуждалось в пуританских памфлетах как нежелательное сатанинское отступничество.

ДЬЯВОЛ И АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИЕРАРХИЯ

Нельзя не отметить, что и сам марловский контекст «дьявола на сцене» придавал истории о «Белл Сэвидже» особый смысл. С одной стороны, он усиливал религиозный и моральный эффект трагедии — ту роль театра, о которой говорили его защитники. С другой, он оказался источником аргументов и для противников театра. «Антитеатралы» представляли множество причин, согласно которым театр должен быть закрыт вовсе или реформирован. И одним из самых ключевых — еще до появления трагедии Марло! — была связь театра с дьяволом.

Первым полемистом, выступившим с заявлением о том, что театр — это порождение дьявола, был священник Джон Нортбрук (*John Northbrooke*; 1567–1589). Так, он был убежден, что сатана использует театр как школу соблазна для зрителей — мужчин и женщин: “Yea truly, for I am persuaded that Satan hath not a more speedie way and fitter schoole to work and teach his desire, to bring men and women into his snare of concupiscence and filthie lusts

⁸ “There shall also crete inflammations of Lightning tis happen year about the Fortune in Colding-Lane, if the players can get leave to act the tragedies of Doctour *Faustus* in which Tempest shall be seen shag-haired Tivills runne roaring with squibs in teir mouthes, while drummes make thunder in the tiring house, and the twelve pennie hireling make artificiaill lights in her heavens” (*Vvonders foretold ...*, 1643: A2r).

of wicked whoredome, than those places, and plays, and theaters are” (Northbrooke, 1577: 59–60).

Памфлетисты, писавшие свои труды после него, также акцентировали внимание на том, что театр является порождением и инструментом дьявола, чтобы растлевать умы невинных людей. Многие катастрофические события, включая природные бедствия, такие как землетрясение и чума, связывали с сатанинским влиянием театра.

После упомянутого выше происшествия, когда в театре в Лондоне обрушилась стена, оппозиция театра в лице священнослужителя отреагировала на это посланием к городским властям, в котором указывали на то, что театр постигла Божья кара, что является увещанием к тому, что театры следует закрыть (см. мнение Дж. Филда в издании — Chambers, 1923: IV, 219).

Как мы видим, противники театра видели мистическую связь между театральными постановками и происшествиями в стране, считая, что таким образом Бог наказывает людей за обращение к бесовским развлечениям.

С. Госсон, обрушиваясь на театральные злоупотребления, выводит такое наказание напрямую из того, что пьесы — «учения дьявола», которое превращает зрительный зал в «совет нечестивых» (ср. образ в Пс. 1:1): “Since stage plays are the doctrine of the devil, the counsel of the ungodly, the way of sinners, the chair of pestilence, the forerunners of a curse procured to that land wherein they flourish...” (Gosson, 2000: 56).

Остается только один шаг до того, чтобы объявить самого дьявола изначальным создателем пьес и театра, как это делает Филип Стаббс (*Philip Stubbs / Stubbes*; ок. 1555 — ок. 1610): “...plays were first invented by the devil, practiced by the heathen Gentiles, and dedicated to their false idols, gods and goddesses” (цит. по: Shakespeare’s theater, 2008: 120). Этот аргумент построен одновременно диахронически — отсылая к тому, что театр восходит к античным религиозным процессиям и церемониям, и синхронически — указывая на неизменившуюся с веками связь дьявола и театра. Дж. Нортбрук в своем трактате цитирует в английском переводе шестую «Беседу на Евангелие от Матфея» Иоанна Златоуста: “...the Deuill founde oute Stage playes first, and were inuented by his crafte and policie...” (Northbrooke, 1577: 71–72).

Следуя логике антитеатралов, можно вывести, что дьявол был хозяином театра, а следовательно, нет ничего удивительного в том, что он пришел навестить свою «собственность», продемонстрировать свои права на нее. Не следует забывать, что восприятие людей того времени представляло силы зла, как некое физическое явление, неразрывно связанное с физиче-

ским миром. Можно предположить, что на основе такого представления было легче поверить в истинность легенды.

Возникновение легенды оправдано самой логикой антитеатралов: если театр воспринимать как сатанинскую пародию на церковь, значит, тот, кто стоит за ним, в какой-то ситуации неизбежно должен «показаться» зрителям — лично, если носители культуры верят в присутствие в мире дьявола в человеческом или чудовищном облике, или через какие-то происшествия, если они видят в дьяволе более абстрактную силу мирового зла.

В этом отношении можно говорить о т. н. «альтернативной иерархии» дьявольских сил. Если чины ангелов и все творения выстроены в единую систему от Бога через ангелов к человеку и низшим творениям — сверху вниз — то дьявол как кощунственная пародия на Бога в представлении человека раннего Нового времени тоже обладает своей антииерархией. Она может проявляться, например, через театр, или через античных — языческих — авторов: “How much more should we leave off to imitate those filthy plays and interludes that came from the heathens, nay from the devil himself?” (ibid: 73)

Возвращаясь к слову “apparition” в цитате из У. Принна, нельзя не вспомнить, что и сам богослов, и другие полемисты нередко называли зрителей и актеров «слугами» дьявола (apparitours — OED apparitor, n., 1). Оба слова связаны этимологически: один, делаясь видимым на сцене, указывает на свою власть над ней, другие возвещают его приход и его власть.

Таким аппаратором оказывается и герой трагедии — Фауст, а в определенной тенденциозной трактовке — и сам К. Марло. В записках Генри Оксиндена (*Henry Oxenden / Oxinden*; 1609–1670), написанных в 1640-е гг., со слов его соседа, священника Саймона Олдрича (*Simon Aldrich*), рассказывается история некоего мастера Фино (Fineaux, Fyneaux) из Дувра, которого Марло обратил в «атеизм»: в полночь Фино часто выходил в лес и молился там о приходе дьявола (см. подробнее: Kuriyama, 2010: 158–160). Этот рассказ очевидным образом отсылает нас к соответствующей сцене из немецкой народной книги о Фаусте, ее английскому переводу и собственно трагедии Марло: во всех трех источниках Фауст идет вызывать дьявола в лес или рощу. Другие многочисленные обвинения Марло в «атеизме» и богоборчестве также дошли до нас из уст доносчиков, прежде всего Томаса Кида и Ричарда Бейнса (*Richard Baines*; ок. 1568–1593). Этот фон, складываясь вокруг Марло, включал и его самого в альтернативную иерархию как дьявольского аппаратора — до тех пор, пока эта иерархия не приобрела оттенок притягательности, а слуга дьявола сменился на «вампира», «селебрити» и

прочие «гламурные» коннотации образа Марло в современной масскультуре.

Из аргументов полемистов, однако, можно сделать и другой вывод — предположить, что появление дьявола на сцене могло служить предупреждением о грядущем Божьем гневе. Иерархия творения, вмешиваясь в действие обратной ей «альтернативой», показывает, что она сильнее: даже появление дьявола может оказаться полезным, если люди внемлют ему и поверят в наказание, которое может сойти на нечестивых людей за посещение театра и другие нечестия Лондона. “...so shall you prevent the scourge, by repentance, that is coming toward you, and fill up the gulf that the devil by plays hath digged to swallow you”, — предупреждает Госсон и предлагает покаяние как способ противодействовать силам зла (Gosson, 2000: 24).

Тем не менее, даже в современной культуре остаются легенды о наказании зрителей и особенно актеров, осмелившихся изобразить это зло. Интересно, что во всех версиях рассказа о происшествии в «Белл Сэвидж», «Фортуне» или «Театре» нет ни слова о том, что произошло с актерами, которые оказались на сцене (или около нее) в нескольких шагах от появившегося дьявола. Скептически или с доверием — как бы рассказчик ни относился к легенде, острое внимания направлено на зрителей: это среди них некоторые сошли с ума, среди них поднялась паника, и «ныне живущие» свидетели — тоже из них. Для современных версий истории о том, насколько губительно общение с дьяволом через пространство театра, наоборот, характерен акцент на вреде для актера и его психики. Логика скользкого пути соблазна в меньшей степени затрагивает зрителя — вероятно, в том числе и потому, что приход кинематографа частично отнял ощущение единого пространства, в котором находятся публика и актеры.

В качестве примера подобной легенды, возникшей в наше время, можно привести рассказ о том, что актер Леонид Марков, сыгравший в 1990–1991 г. в фильме «Отель “Эдем”» сатану, скоропостижно скончался через несколько дней после завершения съемок. Кандидат богословских наук В. Н. Духанин объясняет связь между ролью и его смертью так: «Это то вживание (в роль. — *В. К., В. М.*), после которого Леонид Марков, сыгравший в одном фильме дьявола, делился с друзьями, что внутри его что-то съедает, и через три дня он умер» (Духанин, 2005: 68).

Наконец, легенда о происшествии в каком-то из лондонских театров рубежа XVI–XVII вв. — «Бель Сэвидж», «Фортуне» или «Театре» — демонстрирует взаимовлияние родов и жанров словесного искусства. В нем видна двойственность театрального искусства: его имитация, виртуальный мир, который оно создает — и реальность, которая прорывается сквозь эту

имитацию. Искусство бутафора, возможно, создало страшную морду с взъерошенной шерстью, которая казалась зрителям по-настоящему дьявольской, но приход на сцену самого отца зла для верящих в историю о постановке «Фауста» лондонцев показал разницу между имитацией и реальностью.

В более узких рамках исследования театральной полемики это еще один пример, почему важно изучать индивидуальные авторские мотивации. Объяснение легенды и отношение к ней, как мы видели, может значительно варьироваться в зависимости от жанра и личной позиции автора. Но тем не менее, и в прозаическом памфлете, и в антитеатральном трактате эта сцена остается глубоко театральной, а мир — подмостками, *theatrum mundi*, где и происходит встреча материального и сверхчувственного.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аникст, А. А. (2006) Театр эпохи Шекспира. М. : Дрофа. 288 с.
- Духанин, В. Н. (2005) Православие и мир кино. М. : Drakkar. 190 с.
- Макаров, В. С. (2018) Примечания // Марло К. Трагическая история доктора Фауста / изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова ; отв. ред. Н. Э. Микеладзе. СПб. : Наука. С. 233–316. (Серия «Литературные памятники»).
- Barish, J. A. (1985) *The antitheatrical prejudice*. Berkeley, CA : University of California Press. x, 499 p.
- Bel Savage Inn, 1575–94 [Электронный ресурс] // Shakespearean London Theatres. URL: <http://shalt.dmu.ac.uk/locations/bel-savage-inn-1575-94/indepth.html> [архивировано в [WaybackMachine](#)] (дата обращения: 11.06.2018).
- Bell Savage Inn [Электронный ресурс] // The Map of Early Modern London / ed. by J. Jenstad. URL: <https://mapoflondon.uvic.ca/BELL7.htm> [архивировано в [WaybackMachine](#)] (дата обращения: 11.06.2018).
- Bentley, G. E. (1941) *The Jacobean and Caroline stage* : in 7 vols. Vol. 6. Oxford: At the Clarendon Press. 328 p.
- Berry, H. (2006) *The Bell Savage Inn and Playhouse in London* // *Medieval & Renaissance Drama in England*. Vol. 19. P. 121–143.
- Brownstein, O. L. (1971) *A record of London inn-playhouses from c. 1565–1590* // *Shakespeare Quarterly*. Vol. 22. No. 1. P. 17–24.
- Chambers, E. K. (1923) *The Elizabethan stage* : in 4 vols. Oxford : At the Clarendon Press.
- Fit Iohn, J. (1577) *A diamonde most precious, worthy to be marked: instructing all maysters and seruauntes, how they ought to leade their lyues, in that uocation which is fruitfull, and necessary, as well for the maysters, as also for the seruants, agreeable vnto the holy Scriptures*. <...> Imprinted at London : in Fleetestreate, beneath the Conduite, at the signe of S. Iohn Euaungegelist (sic), by Hugh Iackson. 108 p.

Gosson, S. (2000) *The schoole of abuse* / transcribed by R. S. Bear, from the Arber edition of 1895. [Eugene, OR] : The University of Oregon. [22] p.

Gurr, A. (1992) *The Shakespearean stage, 1574–1642*. 3rd edn. Cambridge : Cambridge University Press. xv, 280 p.

Hill, J. (2002) *Stages and playgoers: From guild plays to Shakespeare*. Montreal ; Ithaca, NY : McGill-Queen's University Press. 241 p.

Hopkins, L., Ostovich, H. (2016) *Magical transformations on the early modern English stage*. L. : Routledge. ix, 265 p.

Kathman, D. (2011) *Inn-yard playhouses* // *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre* / ed. by R. Dutton. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. xxvi, 716 p. P. 153–167.

Kuriyama, C. B. (2010) *Christopher Marlowe: A Renaissance life*. : Ithaca, NY : Cornell University Press. xxi, [3], 255, [3] p.

Middleton, T. (2007) *The collected works* / ed. by G. Taylor, J. Lavagnino. Oxford : Clarendon Press. 2016 p.

Northbrooke, J. (1577) *Spiritus est vicarius Christi in terra : A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes [et]c. commonly vsed on the Sabboth day, are reproofed by the authoritie of the word of God and auncient writers. Made dialogueswise by Iohn Northbrooke minister and preacher of the word of God. At London : Imprinted by H. Bynneman, for George Byshop*. [14], 148 p.

Prynne, W. (1633) *Histrionum scurra: The players scourge, or, actors tragædie, divided into two parts. <...> By William Prynne, an utter-barrester of Lincolnes Inne*. L. : Printed by E[lizabeth] A[lde, Augustine Mathewes, Thomas Cotes] and W[illiam] I[ones] for Michael Sparke, and are to be sold at the Blue Bible, in Greene Arbour, in little Old Bayly. [34], 512 p., 513–568 leaves, 545–1006, [40] p.

Shakespeare's theater (2008) : A sourcebook / ed. by T. Pollard. Malden, MA ; Oxford ; Carlton : Blackwell Publishing Ltd. xxxiv, 352 p.

Thomson, P. (2001) *Locating the lost playhouses of Shakespeare's London* // *Studies in Theatre and Performance*. Vol. 21. Issue 2. P. 118–120.

VVonders foretold, by her crete prophet of Wales: which shall certainly happen this present yeare 1643, by strange fires, and crete-waters, by spirits and tivills, appearing in many places of tis kingdome, especially in and about te city of London and Westminster. And the effects tat will ensue tereof. (1643) L. : Printed with her free consent and leave, to be published and sold to her deare pretren of England, with all her ploud and heart. [8] p.

Wickham, G., Berry, H., Ingram, W. (2000) *English professional theatre, 1530–1660*. Cambridge : Cambridge University Press. xlvi, 714 p.

Дата поступления: 15.06.2018 г.

Колесник Виктория Андреевна — магистрант филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Адрес: 109651, Россия, г. Москва, ул. Иловайская, д. 9, корп. 2. Эл. адрес: Vika.kolesnik.1996@mail.ru

Макаров Владимир Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Адрес: 109651, Россия, г. Москва, ул. Иловайская, д. 9, корп. 2. Тел.: +7 (495) 646-71-38. Эл. адрес: mail@vmakarov.name

Kolesnik Viktoria Andreyevna, Masters' Student, Faculty of Philology, St. Tikhon's Orthodox University. Postal address: Bldg. 2, 9 Ilovaiskaya St., 109651 Moscow, Russian Federation. E-mail: Vika.kolesnik.1996@mail.ru

Makarov Vladimir Sergeyevich, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Germanic Philology, Faculty of Philology, St. Tikhon's Orthodox University. Postal address: Bldg. 2, 9 Ilovaiskaya St., 109651 Moscow, Russian Federation. Tel.: +7 (495) 646-71-38. E-mail: mail@vmakarov.name

Для цитирования:

Колесник В. А., Макаров В. С. Дьявол на сцене «Белл Сэвидж»: эпизод антитеатральной полемики в Англии XVI–XVII вв. [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. 2018. № 3. С. 72–89. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/799> (дата обращения: дд.мм.гггг). DOI: [10.17805/ggz.2018.3.5](https://doi.org/10.17805/ggz.2018.3.5)