

И. А. Некрасова
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-4324-4617

Театр в творчестве и в жизни Маргариты Наваррской

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена творчеству знаменитой писательницы эпохи Ренессанса Маргариты Наваррской. Ее драматические сочинения до сих пор не переводились на русский язык и крайне мало известны в российском театроведении. Они не имеют аналогов в театре первой половины XVI в., в них своеобразно сочетаются тенденции позднесредневекового и ренессансного искусства. На основе редких документов и текстов пьес «Комедия о пустыни», «Инквизитор» и «Комедия Мон-де-Марсана» рассматриваются проблемы их сценической интерпретации.

Маргарита Наваррская сочиняла пьесы именно для постановки, а не для чтения, искала еще никем до нее не разработанные выразительные возможности. По многим причинам известность ее опытов не вышла за пределы ее двора и приближенных. Спектакли были однократными, устраивались в разных местах, где протекала жизнь автора, с разными исполнителями, так что никакой мало-мальски устойчивой традиции в этом кругу создано не было. Поэтому реконструировать «театр Маргариты Наваррской» как художественное целое едва ли возможно. Вместе с тем своеобразие и даже уникальность этого материала позволяют изучить малоизвестные аспекты истории французского театра на пути от Средневековья к Ренессансу.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Маргарита Наваррская, французский театр XVI в., «библейские комедии», «Комедия о пустыни», «Инквизитор», «Комедия Мон-де-Марсана».

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-10-26
УДК 821.133.1.0-2"15"

Inna A. Nekrasova
Russian State Institute of Performing Arts,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-4324-4617

Theatre in life and works of Marguerite of Navarre

ABSTRACT

The article is devoted to the works of the famous writer of the Renaissance epoch – Marguerite of Navarre. Her dramatic works have not yet been translated into Russian and there is extremely little information about them in Russian theatre studies. They have no analogues in the theatre of the first half of the 16th century. Their peculiarity is a combination of the tendencies of late medieval and Renaissance art. On the basis of rare documents and texts of the plays "The Comedy of the Desert", "The Inquisitor" and "The Comedy of Mont-de-Marsan" the problems of their stage interpretation are considered.

Marguerite of Navarre composed her plays specifically for staging, not for reading. She was looking for expressive possibilities that had not yet been used by anyone before her. For many reasons, her experiments were not famous beyond her court. The performances were single, staged in different places where she lived, with different performers, so that no more or less stable tradition was created in this circle. Therefore, it is impossible to reconstruct the "theatre of Marguerite of Navarre" as an artistic unit. At the same time, the originality and even the uniqueness of this material makes it possible to study little-known aspects of the history of French theatre in the period of the Middle Ages and the Renaissance.

KEYWORDS

Marguerite of Navarre, French theatre of the 16th century, "Biblical Comedies", "The Comedy of the Desert", "The Inquisitor", "The Comedy of Mont-de-Marsan".

Маргарита Ангулемская из династии Валуа, королева Наварры (1492 – 1549), прославленная писательница французского Ренессанса, гораздо меньше известна как драматург и деятель ренессансного театра, по крайней мере в нашей науке. Старшая сестра короля Франциска I была редкостно одаренной и образованной женщиной, содействовала развитию искусств и словесности во Франции, принимала участие в государственных делах¹. Она сыграла значительную роль в истории французской Реформации, покровительствовала писателям и ученым – приверженцам новой веры, защищала их от репрессий и сама проявляла интерес к евангелической доктрине. Истинно ренессансная личность, Маргарита Наваррская увлекалась театром и стремилась выразить в драматической форме собственные идеи – опережая время, поскольку не располагала возможностями дать им адекватное воплощение на сцене. В 1530–1540-е годы, когда она создавала пьесы, во Франции только зарождались предпосылки национальной драмы и театра.

Маргарита Наваррская появлялась на сцене и в качестве героини. При жизни ее вывели в образе злобной фурии-еретички в скандальном фарсе, который представили в 1533 г. антипротестантски настроенные школяры Наваррской коллегии в Париже [см. 2, р. 146]. В совсем другую эпоху Э. Скриб и Э. Легуве посвятили ей комедию «Рассказы королевы Наваррской, или Реванш за Павию» (“Les Contes de la reine de Navarre, ou la Revanche de Pavie”, 1850 г.)², фантазию на биографические темы – о главной дипломатической миссии в жизни Маргариты, ее поездке в 1526 г. в Мадрид к императору Карлу V с целью вызволения Франциска I из плена после битвы при Павии. Эти театральные образы, при всей их несопоставимости, дают понять, насколько Маргарита Наваррская интриговала современников и потомков поступками и самой своей лично-

стью, не укладывавшейся в рамки ни сословных, ни гендерных моделей поведения. “Corps féminin, cœur d’homme et tête d’ange” («Тело женщины, сердце мужа и голова ангела») – сказал о ней поэт Клеман Маро, один из ее протеже.

Ее труды для театра, не завоевавшие известности ни при жизни, ни после смерти королевы, интригуют ничуть не меньше. В них нашли отражение не столько магистральные тенденции искусства ее времени, сколько индивидуальный творческий и духовный поиск, традиционное и авторское соединены в них в высшей степени оригинально. Пьесы королевы Маргариты невозможно отнести к одной литературной или театральной традиции первой половины XVI в., напротив, их ценность в сопряжении разнородных, далеких друг от друга художественных и религиозных тенденций позднего Средневековья и раннего Ренессанса.

Сохранились 11 ее пьес в стихах, которые обычно делят на две группы.

1 Ее биографии посвящено много исследовательских трудов, см., в частности, новейший [1].

2 Эта пьеса известна в нашей стране под разными заглавиями: «Королева Наваррская» (пер. К. С. Дьяконова, 1859 г.), «Новеллы королевы Наваррской» (постановка 1946 г. в Малом театре, режиссеры Б. В. Бибиков и О. И. Пыжова, сценограф А. Г. Тышлер; запрещена по причине «безыдейности»), в конце XX – начале XXI в. ставилась как «Реванш королевы, или Новеллы Маргариты Наваррской» и как «Тайны Мадридского двора».

Четыре написаны на евангельские темы: «Комедия о Рождестве Иисуса Христа» (“*Comédie de la Nativité de Jésus Christ*”), «Комедия о поклонении волхвов Иисусу Христу» (“*Comédie de l’Adoration des trois roys à Jésus Christ*”), «Комедия о Невинноубиенных» (“*Comédie des Innocents*”), «Комедия о пустыни» (“*Comédie du Desert*”). Они однотипны и складываются в цикл – подобный, но отнюдь не идентичный средневековым рождественским мистериям. За ними закрепилось название «библейские комедии». Современные ученые относят их ко времени между 1530 и 1540 г. [см. 3, р. 7 – 8]. Они были опубликованы в авторском собрании сочинений 1547 г. [4, р. 148 – 380] и не раз переиздавались.

Остальные пьесы отмечены разнообразием художественных приемов, присутствием сатиры и аллегоризма и близостью к жанру моралите: «Инквизитор» (“*L’Inquisiteur*”, ок. 1535 г.), «Больной» (“*Le Malade*”, ок. 1536 г.), «Фарс про Слишком, Много, Мало, Меньше» (“*Farce de Trop Prou Peu Moins*”), «Две девицы, две замужние, старуха, старик и четыре кавалера»³ (“*Deux Filles, deux Mariées, la Vieille, le Vieillard et les quatre Hommes*”, ок. 1542 г.), «Комедия о кончине короля» (“*Comédie sur le Trépas du Roy*”, после 1547 г.), «Комедия Мон-де-Марсана» (“*Comédie de Mont-de-Marsan*”, 1548 г.), «Комедия о совершенных влюбленных» (“*Comédie des Parfaits amants*”, ок. 1549 г.). Почти все датируются благодаря отражению в них политических и биографических фактов. При жизни королевы в собрании 1547 г. были напечатаны «Две девицы...» и «Слишком, Много, Мало, Меньше», остальные сохранились в рукописи и вышли в свет только в конце XIX в. [6, р. 14 – 161]. В середине XX века, когда началось их научное изучение, за этой группой пьес закрепилось определение «светские» (“*Théâtre profane*” [см. 7]), однако в наши дни их чаще рассматривают в контексте религиозной полемики, в которой Маргарита Наваррская принимала участие, и, следовательно, в контексте религиозного театра эпохи.

На Западе существует серьезная научная литература о драматургии Маргариты Наваррской, комментированные издания [3; 7 – 9]. Не будем углубляться в анализ текстов (они еще ждут перевода на русский язык и специального исследования), а сосредоточимся на том, что известно – фактически или гипотетически – о воплощении некоторых пьес на сцене, то есть на театральной деятельности Маргариты.

Единственное упоминание о театральных делах в личной переписке королевы относится к позднему периоду (январь 1543 г.): «Мы проводим время, устраивая маскарады [*tommeries*] и фарсы» [10, р. 381]. Известны слова Брантома из его «Жизнеописаний знаменитых женщин»: «Она часто сочиняла комедии и моралите, каковые в то время именовались пасторалями, и по ее желанию их играли и представляли придворные дамы» [цит. по: 6, р. 1]⁴. Из них следует, что спектакли, устраивавшиеся при дворе в Беарне и в Наварре, были любительскими и специфически «женскими». Еще одно, позднейшее свидетельство – из враждебной «Истории ереси» 1610 г.:

3 Эта пьеса известна также под заглавием «Комедия о четырёх женщинах». Она рассматривалась западными исследователями в разных ракурсах, в том числе с позиций современного феминизма [5].

4 Бабушка и мать писателя были приближенными Маргариты.

«Вот за что она [Маргарита] принялась с особенным удовольствием, так это сочинять трагикомическое переложение чуть ли не всего Нового Завета и устраивать из этого представления в зале перед королем, своим супругом⁵, для каковой цели призвала наилучших комедиантов, что имелись в те поры в Италии. А коль скоро шуты дурачатся лишь для того, чтобы доставить приятность и, точно мартышки, приятно подражать нравам и желаниям своих господ, то и эти люди, почуяв склонность королевы, примешивали к своим играм множество рондо и вирелэ на духовные темы. И всегда какой-нибудь несчастный монах попадал в комедию и в фарс. Похоже, что им нельзя веселиться, не насмехаясь над Господом и служителями его» [6, р. 1–2]. Здесь содержится любопытный, но более ничем не подтвержденный факт о приглашении актеров из Италии. У Маргариты были устойчивые связи с феррарским двором (а Феррара – один из центров ренессансного театра), однако в 1530–1540-е гг. придворные спектакли там еще имели любительский характер. Остается загадкой, кем были эти «наилучшие комедианты» и какие из своих пьес королева им поручала, ведь главное в этих пьесах – слово, поэтическая декламация. Заезжие итальянцы скорее могли исполнять музыкально-танцевальные или пантомимические интермедии, а не спектакли целиком.

В правление Франциска I (1515–1547) во Франции только подготавливалась почва для развития ренессансного театра (первые трагедии и комедии, придворные спектакли в новом духе относятся к 1550-м гг.). Но как раз тогда достигли расцвета позднесредневековые зрелища: мистерии, моралите и фарсы. Они сформировали театральный опыт Маргариты. В отличие от Э. Жоделя и других драматургов круга «Плеяды», исходивших в своих театральных опытах из увлечения античностью, их предшественница опиралась лишь на известную ей средневековую традицию. На итальянскую ренессансную драматургию и теорию, пребывавшую тогда в процессе становления, как и на неолатинскую ученую драму в античном духе ее внимание, похоже, не распространялось. Все исследователи подчеркивают, что термин «комедия» Маргарита использовала в значении «пьеса для игры», без учета жанровой специфики [3, р. 18–19; 11, р. 282], также как и термин «фарс», понимая сценический комизм по-своему.

Нет сведений о том, что королева Маргарита бывала на многодневных городских представлениях мистерий, но мистериальные спектакли в числе проч-

их увеселений устраивались при дворе Франциска I в ее присутствии. Тексты мистерий входили в круг ее чтения: небанальный факт, ибо литераторы Ренессанса – а к ним королеву Наварры причисляют с полным правом – чаще осуждали их как наследие темного Средневековья. Однако Маргарита, руководствуясь личным вкусом, в 1536–1538 гг. заказала роскошную иллюминированную рукопись «Мистерии деяний апостольских» Арну и Симона Гребанов [12, р. 35–38]⁶. Составители новых мистерий посвящали свои опусы Франциску I и его близким. Около

⁵ Имеется в виду Генрих д'Альбре, король Наварры, второй муж Маргариты.

⁶ Именно рукопись, хотя в то время тексты мистерий уже печатались. Из девяти томов сохранилось шесть, два в Национальной библиотеке Франции, остальные в Британском музее.

1529 года поэт Элуа дю Мон, служивший при дворе, преподнес королю свою «Мистерию о воскрешении Иисуса Христа» [13]. Маргарита была самым увлеченным книгочеем в королевской семье, ее знакомство с такими новинками более чем вероятно.

«БИБЛЕЙСКИЕ КОМЕДИИ»

В этом драматургическом цикле Маргариты Наваррской специалисты обнаружили текстуальные переклички с семью мистериями на темы Рождества, не только с популярными, многократно поставленными, – как первая часть «Мистерии Страстей» Арну Гребана (ок. 1452 г.), «классика жанра», но и с теми, что появились в ее время [3, р. 20–22]. Среди таковых анонимная руанская «Мистерия о Непорочном Зачатии» (издания 1517–1525 гг. и 1540 г.), «Мистерия о Рождестве в лицах» авторства Бартеlemi Ано (издана в Лионе в 1539 г.) и др. Кроме того, как предположили еще первые публикаторы и исследователи творчества Маргариты Наваррской, она могла вдохновляться итальянскими «священными представлениями», которые начали распространяться в печатном виде в первой половине XVI в. [6, р. 5; 14, р. 248]. При этом Маргарита не шла привычным для жанра путем компиляции – она сочиняла свои рождественские действия, пронизанные духом ренессансного лиризма и религиозного свободомыслия, используя отдельные элементы мистерияльной драматургии. В ее пьесах нет следа грубого комизма, «дьявольских» сцен, равно как и мистерияльной зрелищности, эффектов, хотя пространство организовано по симультанному принципу, характерному для мистерий. Заимствования у нее носят литературный, а не сценический характер. Мы встречаемся здесь с достаточно редким и малоизученным аспектом влияния мистерияльной традиции на авторскую драматургию.

Сведений о постановках «библейских комедий» не сохранилось. Но очевидно, что они предназначались для исполнения в дворцовом зале, а не на площадных подмостках – как мистерии, не в храме или на паперти – как рождественские литургические драмы: подтверждением этому служит отсутствие в пьесах элементов ритуала, присущих храмовым действиям, и латинских молитв. Будучи сторонницей евангелического учения, Маргарита свободно цитировала Библию по-французски, придавая евангельским темам глубоко личностную интерпретацию. По словам современного ученого, у нее «точные цитаты внедряются в поэтический текст в абсолютно спонтанной манере», порой в ином контексте, нежели библиейский. «Постоянно присутствующий библиейский интертекст позволяет сакрализовать речи протагонистов... Он гарантирует единство тона всей тетралогии и обеспечивает ей возвышенный характер...» [3, р. 29–30].

В трех пьесах цикла автор последовательно разворачивает историю Рождества и младенчества Иисуса Христа (путешествие в Вифлеем, поклонение волхвов, поклонение пастухов, бесчинства царя Ирода и избивание

младенцев, возвращение Святого семейства в Назарет), дополненную замысловатой символикой и аллегоризмом. Но «Комедия о пустыни» отступает от мистериальной линии. В ней инсценирована средневековая христианская легенда: когда Иосиф и Мария с младенцем спасались от воинов Ирода, они оказались в пустынном месте без пропитания. И пока Иосиф искал в окрестностях какую-либо еду, к Марии и Иисусу спустились ангелы и принесли все, что только могла пожелать душа.

В пьесе Маргариты три картины, события сведены к минимуму и являются только поводом для долгих монологов. К Марии и младенцу, которые составляют центр сценической композиции, нисходят аллегии Созерцания, Памяти и Утешения в облике прекрасных дам, раскрывающие и истолковывающие таинственные книги Природы, Ветхого Завета и Благодати (то есть Евангелие), они же – три уровня мистического познания. Автор дает волю своему символическому воображению, наделяя каждый «материальный» элемент легенды смыслом и связью с евангельской доктриной: пустынь располагается на месте земного рая, первородный грех сделал ее бесплодной, но явление Христа позволило ей породить прекраснейшие цветы и плоды; в то же время «пустынь» символизирует грешную душу, которую может оживить только благодать. . . Цветы и плоды, собранные ангелами, суть христианские добродетели, и название каждой из них в свою очередь подвергается символическому истолкованию. В конце возвращается Иосиф, дивится преобразению пустыни, Мария приобщает его к тому, что постигла сама, и они с новыми силами отправляются в Назарет. Известный ученый Р. Лебег усматривал в «библейских комедиях» Маргариты Наваррской «главный недостаток – затемненность», злоупотребление слишком сложными конструкциями, «абстрактный и рафинированный язык» [2, р. 96], но это все приметы не средневековой, а ренессансной литературной (однако не драматургической) манеры письма. Оригинальность ее поэтических медитаций несомненна, но не выражена через драматическое действие.

Визуальное воплощение «Комедии о пустыни» предполагало, скорее всего, пустую сцену, наполненную только светом. Речитатив женских голосов, перемежающийся пением секстета ангелов (в музыкальном сопровождении, вероятно, звучали светские модные мелодии), чинные схождения небожителей к основной сценической картине, символизирующей пустынь, в центре которой безотлучно пребывала Мария. Вся композиция могла напоминать ренессансный образ мадонны с младенцем, каждый жест нес символическое значение. По всей видимости, Маргарита задумывала «идеальный спектакль», построенный на переливах богословско-поэтической материи, в расчете на серьезное созерцательное восприятие. Но свободные импровизации королевы на богословские темы, изливавшиеся со сцены, при этом могли звучать и остро, и опасно.

Более ясные очертания спектаклей просматриваются в «светских» пьесах Маргариты. Они разыгрывались при ее дворе, вдали от Парижа, но в них отразились актуальные события большой политики и религиозные конфликты. Современные исследователи считают самой ранней пьесу «Инквизитор», видя в ней отклик на события 1534 г., когда резко изменилась политика Франциска I по отношению к гугенотам, начались репрессии. Маргарита покинула королевский двор и в своих владениях в Беарне предоставила приют и защиту ученым и литераторам, на которых пали обвинения в ереси. Незадолго до этого, в 1533 г., сочинение самой Маргариты «Зерцало грешной души» подверглось осуждению Сорбонны и попало в Индекс запрещенных книг.

Фарс об Инквизиторе – самая острая пьеса королевы Наваррской, выражение ею неприятия новых политических решений, а особенно – наделения властью агрессивных и жестоких деятелей ультракатолического лагеря, чью активность Франциск I ранее всячески сдерживал. Эта пьеса близка к жанру полемического моралите [см. 15 и другие статьи этого источника], популярного во всех странах, затронутых Реформацией, хотя типичные для него персонафицированные аллегории в действии не участвуют. Как в полемических моралите, в «Инквизиторе» усматривается множество аллюзий, а также реальные прототипы действующих лиц.

Нет сомнений, что пьеса сочинялась для постановки, осуществленной тогда же – в королевском замке города По перед небольшой аудиторией приближенных-единомышленников. Едва ли устройство спектакля было поручено придворным дамам (это единственная пьеса Маргариты, где нет женских образов, вообще нет женского начала) или «наилучшим итальянским комедиантам». Актуальный, проблемный текст требовал не столько мастерства исполнения, сколько знания подоплеки дел, так что, скорее всего, его сыграли придворные кавалеры из числа тех, о ком он написан. Простота композиции и сценического решения вкупе со сложностью содержания, полного аллюзий и намеков, в полной мере соответствуют типу любительского спектакля «для своих». Публиковать «Инквизитора» королева не стала.

Все, что можно сказать о возможном спектакле, вычитывается из реплик персонажей. Ремарок с описанием места действия и мизансцен у Маргариты Наваррской вообще нет (только обозначение входов и выходов, иногда – пения и танцев). Пространственное решение навеяно мистериальной сценографией.

Итак, зал скромного дворца в По (интерьеры времен Маргариты утрачены), где обустроена простейшая симультанная сцена: с одной стороны, дом Инквизитора в виде «беседки» с окном, через которое герой наблюдает за происходящим, с другой – двор с деревом посередине, где играют «ребята», и пустое пространство между ними – типичное для мистерий «поле», все без каких-либо украшений. (Примерно так же организовано пространство и в пьесе «Больной».) Что касается костюмов, то только заглавный герой

мог быть наряжен во что-то характеризующее его статус, остальным, скорее всего, полагалась повседневная бытовая одежда.

Публикаторы рукописи разделили текст на шесть «сцен». Действующие лица: Инквизитор, его слуга, шестеро «ребят» (в финале выходит еще седьмой, малыш).

Первую «сцену» составляет длинный монолог Инквизитора, показывающегося перед зрителями в своем доме. Ученый муж, доктор Сорбонны, будучи при должности уже четыре года (такой деталью автор акцентирует связь происходящего с реальностью), вынужден признать, что не справляется с возложенными на него новыми обязанностями. (Есть несколько гипотез о прототипе заглавного героя, чаще всего называют теолога Ноэля Беда, осудившего книгу самой Маргариты [15, р. 195 – 196], однако вернее будет считать, что целью автора был собирательный образ идейного антагониста.) Инквизитор разглагольствует о полезности пыток, признает, что готов отправить на костер невиновного, лишь бы не упустить настоящего еретика, допуская между прочим, что на его приговор может повлиять «хорошее подношение». Но суть в том, что ему никак не удастся искоренить «новую науку», то есть евангелическое учение:

Если бы я имел дело с одними невеждами,
Я обратил бы их посредством страха.
Но не могу заставить замолчать ученых,
Кому Священное Писание ближе, чем мне...
[9, р. 47, здесь и далее перевод подстрочный. – И. Н.]

Маргарита вложила в уста персонажа не только саморазоблачительные оценки, но и высказывания на злобу дня, даже упоминания конкретики инквизиционного судопроизводства, именно тогда во Франции разворачивавшегося на полную мощь [см. 7, р. 44 – 45], все в совокупности обеспечило пьесе актуальность памфлета. Длинный монолог Инквизитора заканчивается повелением слуге подать уличные туфли взамен домашних и теплые перчатки, дабы прогуляться солнечным зимним днем. Этот прием неожиданного снижения несет двоякую нагрузку: с одной стороны, автор дает понять, что ее герой – неолицетворенная аллегория, с другой – Инквизитор показан не «при исполнении», а в собственном доме, в бытовой ситуации, когда он меньше всего ожидает встречи с врагами своей веры.

Во второй «сцене» явившийся на зов слуга выглядывает в окно, чтобы узнать, холодно ли снаружи, и видит там безобидную компанию «ребят», играющих на снегу в различные игры, румяных и веселых, несмотря на мороз. За невольную похвалу «ребятам» скорый на расправу Инквизитор награждает слугу колотушками.

Далее действие переносится на вторую площадку, во двор. Инквизитор со слугой из окна наблюдают за играми, которыми увлечены «ребята». (Те же названия игр, как установлено, можно найти в списке развлечений

Гаргантюа [см. 7, р. 44]; это одна из множества переключек сочинений Маргариты и Ф. Рабле.) Отметим, что игры часто встречались в мистериальном театре, причем им придавался самый разный смысл: от заполнения паузы в действии, веселой жанровой сценки, и до выражения самого низкого комизма – когда стражники разыгрывают в кости имущество Распятого.

Предположим, что броски камнем в цель, атака и защита снежной крепости, ловля птиц изображались «ребятами» на сцене условно, но в любом случае третья «сцена» носит подвижный, жизнерадостный характер. Благодаря этому возникает контраст со статичными и довольно мрачными первыми картинками. В системе значений пьесы игры как таковые – внятный символ простоты и радости бытия. А играющие «ребята» суть воплощение евангельского «будьте как дети». Даже бдительный Инквизитор не чувствует в них опасности, в этом-то и кроется объяснение всего дальнейшего.

Ключ к пониманию основного смысла пьесы – в именах играющих. «Жано, Перо, Жако, Тьерро, Клеро и Тьено», по видимости, детские прозвища, но расшифрованы исследователями как принадлежащие тем самым протестантам, которым покровительствовала и спасала от инквизиции королева Наварры [7, р. 38–40]. Клеро – это знаменитый поэт Клеман Маро, в 1534 г. вынужденный бежать из Франции (по протекции Маргариты он нашел приют при феррарском дворе). Под именем Тьено мог скрываться гуманист Этьен Доле, в реальности жертва инквизиции, подвергавшийся неоднократным арестам и сожженный на костре в 1546 г. Есть предположение, что Жано – это сам Жан Кальвин, которого Маргарита укрывала до его эмиграции в Швейцарию (представить сурового идеолога по-детски играющим могла, наверное, только она!). Образы «ребят» в пьесе не индивидуализированы, автору важнее их единодушие и единомыслие.

В четвертой «сцене» Инквизитор через окно обрушивает на «ребят» упрёки в безделье, грозит им поркой, если они не бросят развлечения и не возьмутся за ум. А в ответ слышит нечто неожиданное:

Инквизитор

Если я возьму в руки розги,
Я заставлю вас сказать правду.

Тьерро

Мы скажем, если будет нужно,
Вот только вы, господин, не поймете.

Инквизитор

Как, я не понимаю правды?
Да ведь это я ее проповедую!

Клеро

А вы что же, заслужили ее
Или заполучили, как торговец? [9, р. 59]

В дискуссии роли меняются, Инквизитор оказывается жертвой насмешек, «ребята» побивают его знанием евангельских истин. Доктор богословия не в состоянии понять того, что говорят ему о Боге «малые дети». Такой своеобразный комизм определил для автора принадлежность пьесы к жанру фарса.

Пятая «сцена» не похожа на предыдущие. Инквизитор, бесславно закончив спор, не отходит от окна, так как слышит, что во дворе уже не играют, а поют. Строфы псалма, исполняемые «ребятами» в унисон, на французском, а не на латыни, чередуются с репликами слуги Инквизитора – взволнованными откликами на услышанное и благодаря рифмовке составляют единый текст. Стихи принадлежат не Маргарите, а Клеману Маро (который, как известно, в годы изгнания создал замечательный цикл переложений псалмов). Их основой является 3-й псалом (в русском переводе «Господи! как умножились враги мои!»), положенный на популярный при дворе Франциска I светский мотив [9, р. 60]. Такое внедрение музыки в драматический текст современные исследователи считают бесспорно новаторским [см. 11, р. 281].

В заключительной «сцене» происходит то, что можно с большими оговорками назвать перипетией: антагонизм сменяется примирением. Автор раскрывает это не только в словесном, но и в пространственном плане: Инквизитор и его слуга выходят из своего дома и встречаются с «ребятами» на нейтральной территории. Пение затронуло добрые струны в душе Инквизитора и его слуги, опережающего в этом господина. Теперь они оба готовы выслушать постулаты нового учения, которые в предельно простой форме излагают им «ребята». В их словах Инквизитор не слышит никакой ереси, все это ему известно из Библии, но самое главное – только теперь он начинает понимать истинную сущность Писания:

Они не говорят ничего случайного:
Все это я в Библии читал.
И их речь настолько чиста,
Что никогда еще я не видел такого смысла [9, р. 70].

Под воздействием «ребяческой» мудрости Инквизитор и его слуга обращаются в чистую евангельскую веру. В конце все, по предложению Инквизитора взявшись за руки, хором исполняют еще одно евангельское песнопение («Песнь Симеона»⁷ во французском переложении Бонавентюра Деперье, посвященную автором Маргарите). А затем отправляются вкушать совместную трапезу.

Переворот в поведении заглавного героя выражает главную идею пьесы, является ее наглядной иллюстрацией, и именно этот принцип более всего роднит «Инквизитора» с моралите в его полемическом варианте. У исследователей сложились разные трактовки финала, прежде всего его историко-религиозного смысла. В.-Л. Солнье допускал, что до 1536 г. во Франции еще имелся шанс на примирение враждующих религиозных лагерей, и Маргарита проиллюстрировала

7 От Луки. 2: 29 – 32.

своей пьесой позитивную перспективу, выведя евангелистов не опасными бунтовщиками, а невинными «ребятами» [7, р. 40]. По его мнению, «настоящий замысел этого фарса в том, чтобы воспеть некое примирение между преследователями и новой верой. Во всяком случае, в том, чтобы исполнить радостный гимн торжества новой веры, а не песнь отмщения мучеников в печи огненной» [7, р. 37]. В позднейших работах идея автора расценивается, напротив, как глубоко пессимистическая: «Этой развязки <...> достаточно, чтобы показать, что королева видит только одно решение религиозной проблемы во Франции. <...> То, чего требует Маргарита, есть чистое и простое обращение официальной церкви в новую веру» [16, р. 299]. Безоговорочное принятие преследователями (власть предержащими) учения преследуемых возможно разве что в фарсе, но никак не в реальности. В самом тексте, отмечает исследовательница О. А. Дюль, обращение Инквизитора названо «внезапным» и «странным» случаем. «Этот случай ничуть не лучше фарсового надувательства, кажется, подсказывает Маргарита. Вот почему, несмотря на чудесное согласие или, скорее, большую неожиданность, показанную на сцене и заставляющую причислить его к протестантским пьесам примирительной направленности, фарс об Инквизиторе раскрывается нам как одна из самых ядовитых полемических пьес, сочиненных в ту эпоху» [15, р. 200]. Действительно, пугающе убедительная обрисовка Инквизитора, его образа действий и мышления в начале пьесы никак не предполагает его «простого» обращения в веру своих врагов, внезапно проснувшегося в нем дружелюбия и готовности петь в хоре. Такое событие может быть объяснено чудесным действием благодати («Бог обращает волков... в овец», – говорит Перо, один из «ребят»), тем более что боговдохновенная поэзия и музыка – ее внешнее выражение, либо так и останется нелепой выдумкой. Как представляется, эта заданная неоднозначность и вносит частицу драматургического новаторства в пьесу Маргариты, написанную ренессансными стихами, но в целом остающуюся в границах жанра позднесредневекового полемического моралите.

«КОМЕДИЯ МОН-ДЕ-МАРСАНА»

Из других «светских» пьес Маргариты примечательна «Комедия Мон-де-Марсана», так как в авторской рукописи зафиксирован факт ее исполнения и время – «жирный вторник» карнавала 1548 г. (по нашему летоисчислению, в оригинале указан 1547 г.). Это одно из последних сочинений автора. Крепость Мон-де-Марсан, расположенная в Ландах, входила во владения королей Наварры. Королева, занятая в то время переговорами о бракосочетании своей дочери Жанны д'Альбре⁸, провела в Мон-де-Марсане зиму 1547–1548 гг. Спектакль был однократно показан узкому кругу ее родных и приближенных.

⁸ В ее союзе с Антуаном де Бурбоном родился будущий король Франции Генрих IV.

Эта комедия – исключительно «женская», и исполнять ее могли придворные дамы. Характеристик пространства в тексте нет, перемещений, кроме входов и выходов, героиням не предписано. Можно вообразить празднично декорированный, но едва ли большой дворцовый зал с местами для зрителей и выделенной игровой площадкой, а также предположительно с местом для музыкантов. Для игры должны были специально подготовить костюмы, ибо каждая дама заметно отличается от других внешним видом.

Первая из героинь, выходящая к публике, именуется *La Mondaine* (Светская дама или Мирянка, перевод имен представляет некоторые трудности). За ней появляется *La Superstitieuse* (Суеверная или даже Ханжа). Они вступают в спор, в который затем вмешивается третья дама – *La Sage* (Благоразумная). Последней выходит *La Ravie* (Воодушевленная или Восторженная), она же Пастушка. Образ отсылает не столько к светской пасторальной лирике, сколько к пастушеской теме в Евангелиях и к значимой для творчества Маргариты Наваррской символике «простоты».

Маргарита Наваррская не писала развлекательных пьес, и эта «Комедия», имеющая вид праздничного дивертисмента, насыщена важными для нее морально-религиозными проблемами и отнюдь не проста для интерпретации. Четыре героини воплощают собой разные женские типы, разное отношение к миру и, что всегда было для Маргариты значимо, – разное понимание веры. Кроме того, текст содержит высказывания, направленные против Кальвина, точнее, контркритику в его адрес. Таким образом, в этой изящной пьесе также просматривается близость к жанру полемического моралите.

Действия как такового в «Комедии» нет, она состоит из монологов, дополненных пением, и диалогов, в которые иногда включены реплики в сторону. Текст отличается ритмическим богатством, Маргарита весьма изощренно сочетает поэтические метры, добываясь интонационного разнообразия и организуя таким образом акценты на особо значимых строфах. Переходы от декламации к вокалу и обратно также являются смыслодержателями. Песни принадлежат самой королеве (в отличие от «Инквизитора»), некоторые из них были опубликованы ею в составе цикла «Духовные песни». Почти наверняка дамы не стояли на месте, а двигались по площадке, речь и пение сопровождалось танцевальными па и жестикуляцией, и благодаря этому ритмический рисунок спектакля был еще богаче. Из реплик вычитываются тонкие детали, характеризующие поведение героинь на сцене, то есть выразительные средства здесь не только вербальные.

Несмотря на отсутствие указания, спектакль скорее всего открывался музыкальным вступлением праздничного характера. Выходила и становилась в центре площадки, чтобы ею могли любоваться все присутствующие, молодая, красивая, разряженная Светская дама. Вполне возможно, что в убранстве зала имелось зеркало, в которое она себя рассматривала, либо ручное зеркало было частью ее наряда (зеркало – атрибут аллегорий моралите, таких как Себялюбие, однако Светская дама у Маргариты не символизирует порок). Она начинала монолог о себе:

Я люблю мое тело, спросите меня – почему:
 Потому что вижу, как оно красиво и приятно!
 А вот души моей, что скрыта в нем,
 Я не могу коснуться ни взглядом, ни перстом [9, р. 191].

Эта речь, как и последующие, похожа на самохарактеристики персонажей моралите, но Маргарита придала ему лиризм и утонченность. Героиня ценит свое тело, поскольку ощущает его, но не может так же заботиться о своей душе, ибо та невидима и неосязаема. Она знает, что телесная краса уязвима, поэтому боится болезней и «меланхолии». «Гимн телу» состоит из двух частей – краткой повествовательной (в 10-сложном размере) и более пространной быстрой (5-сложной), почти танцевальной, допускающей, как видится, движения, иллюстрирующие сказанное. По мысли исследовательницы Э. Бассо, в первой части героиня выражает свое жизненное кредо, а во второй – рассказывает про свою обычную жизнь [17, р. 38]. Вот переход между ними:

Mon corps est corps, je le sens vivement.
 S'il a du mal, j'en suis toute fâchée,
 S'il a du bien, j'en ai contentement.
 Je le pare et dore,
 Accoutre et décore
 De tous ornements... [9, р. 191].

«Мое тело телесно, я его живо чувствую. / Если ему больно, я очень этим огорчаюсь. / Если ему хорошо, я довольна. / Я его наряжаю, золочу, / Одеваю и украшаю / Всякими уборам...»

Затем должна зазвучать музыка, предваряющая выход второй дамы, Суеверной. Она начинает с песенной строфы, переходящей в монолог, – также из двух частей в 10-сложном и 5-сложном размере, как у первой. Как вытекает из имени, набожность дамы показная, речь ее пересыпана упоминаниями Христа, Богородицы и святых. «Видите эти девять свечей?» – обращается она к зрителям и поясняет, что, если их зажечь, пламя будет ровным, а значит, ее молитвы достигнут небес. (Свечи, наряду с зеркалом, могли быть элементом оформления спектакля.) Она перечисляет свои труды и заслуги:

Всем святым молитвы
 Есть у меня на каждое время года,
 Чтоб сохранить и исцелить
 От всех опасностей и болезней,
 Забот и трудов... [9, р. 192].

Костюм второй героини должен быть нарочито строгим, допустим также, что исполнительница могла быть заметно старше первой. Маргарита

попыталась организовать некое подобие драматической сценки: после выхода Суеверной обе дамы не сразу замечают друг дружку, потом идут оценки «в сторону», а уже потом – общение, переходящее в спор. Выстраивается не только вербальный, но и пластический контраст, так как движения Светской дамы должны быть легки, изящны, она излучает здоровье и довольство собой, а Суеверная жалуется на утомление после тяжелого паломничества к святыням, у нее «отяжелели ноги», спина согнута. «Она, мне кажется, устала и слаба», – говорит в сторону Светская дама. Обе дамы подмечают несходство меж собой: первая удивлена, что видит «голову, опущенную низко», а вторая – что собеседница держится «столь прямо» [9, р. 193]. Но сам спор идет на внеличностном уровне: Суеверная рассуждает о страхе смерти и бренности плоти, обвиняя собеседницу в пристрастии к мирскому, а Светская дама отстаивает право радоваться своей молодости и демонстрировать «честное тело», ведь оно так красиво. Она заявляет, что коль скоро старость и смерть неизбежны, она «побежит» ловить:

Все удовольствия, спать, есть и пить,
И буду так я время проводить,
Чтоб получить совершенное наслаждение,
Прежде чем настанет черный день
[*la dame tant noire* – букв. «черная дама»] [9, р. 194]).

Героини не в состоянии достичь согласия. Они прекращают спорить с появлением третьей дамы, Благоразумной, и решают обратиться к ней как к арбитру. В сценическом облике Благоразумной нет ничего чрезмерного и броского, и именно этим она должна безусловно отличаться от Суеверной, выставляющей благочестие напоказ. Благоразумная воплощает собой гармонию внешнего и внутреннего, благородную простоту. В ее речах раскрывается ренессансная идея единства телесного и духовного, прославляется Разум как величайший божий дар, преобладают наставительные сентенции. Атрибут Благоразумной – книга (Библия), которую в завершение диалога она вручает своим собеседницам, призывая к чтению и познанию «нового и древнего закона». Сближение всех трех дам над книгой символизирует достигнутое ими согласие и примирение на разумной основе, но действие на этом не заканчивается.

Выходит четвертая героиня – Восхищенная, она же Пастушка. Обликом она могла напоминать Светскую даму – молодостью, женственностью, грациозностью, однако по смыслу противопоставлена ей, ибо воплощает собой не мирскую, а духовную красоту. Неслучайно Маргарита поручает этой героине несколько развернутых вокальных номеров (у Светской дамы всего две песенные строки, у Суеверной – пять, Благоразумная вовсе не поет). По тонкому замечанию Э. Бассо, дополнительный смысл использования песен в роли Пастушки «проистекает из самой их природы, они не предназначены априори для коммуникации» [17, р. 44]. Пастушка изъясняется принципиально иначе,

чем три дамы, ее духовные песни предполагают общение на другом, недоступном уровне.

Таким образом, новая прекрасная собеседница вносит разлад в сложившиеся на сцене отношения, заставляет трех дам почувствовать свое несовершенство. Поговорив с Пастушкой, они признают, что не в состоянии ее понять, ибо сущность Пастушки – мистическая любовь к Богу, непостижимая и необъяснимая. «Вы говорите о ней, а я ее чувствую», – заявляет Пастушка, под-разумевая самый высокий смысл любви. Огорченные, три дамы уходят, оставляя Пастушку в одиночестве предаваться мистическому экстазу. Светская дама замечает:

Вот состояние Пастушки,
Которая, устремившись за любовью,
Ни о чем другом не беспокоится [9, p. 238].

Таким образом, финал «Комедии» двойственен: в сценическом плане героини расстались, утратив едва найденное взаимопонимание, тогда как в духовном плане заключительные стансы Пастушки прославляют наивысшую ценность любви, достижимую лишь в прямом общении души с Богом. Очевидно, что такая пьеса не могла предназначаться для широкой, непритязательной аудитории, ибо требовала интеллектуального восприятия.

И все же Маргарита Наваррская сочиняла свои пьесы именно для постановки, а не для чтения, искала еще никем до нее не разработанные выразительные возможности. По многим причинам известность ее опытов не вышла за пределы ее двора и приближенных. Спектакли были однократными, устраивались в разных местах, где протекала жизнь автора, с разными исполнителями, так что никакой мало-мальски устойчивой традиции в этом кругу создано не было. Поэтому реконструировать «театр Маргариты Наваррской» как художественное целое едва ли возможно. Вместе с тем своеобразие и даже уникальность этого материала позволяют изучить малоизвестные аспекты истории французского театра на пути от Средневековья к Ренессансу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Eichel-Lojkine P. *Marguerite de Navarre*. Paris: Perrin, 2021. 350 p.
2. Lebègue R. *La tragédie religieuse en France: Les débuts (1514–1573)*. Paris: Champion, 1929. 558 p.
3. *Marguerite de Navarre. Les comédies bibliques* / Ed. critique par B. Marczuk. Genève: Droz, 2000. 353 p.
4. *Marguerite de Navarre. Les Marguerites de la Marguerite des princesses*. Lyon: J. de Tournes, 1547. 541 p.
5. Brouardelle N., Onandia B. *La Comédie des quatre femmes de Marguerite de Navarre ou les parfums féministes navarriens*. Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales. 2019, no. 6, pp. 23–35.
6. *Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre. Les Farces*. In: *Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre L'Heptaméron des nouvelles* / Publié par M. Le Roux de Lincy et A. de Montaiglon: in 4 t. Paris: A. Eudes, 1880, t. 4, pp. 1–161.
7. *Marguerite de Navarre. Théâtre profane* / Ed. par V.-L. Saulnier. 2-e ed. Paris: Droz, 1965. XXVI, 358 p.

8. *Marguerite de Navarre*. Œuvres complètes: in 10 t. Paris: Champion, 2002. T. IV. Théâtre / Ed. critique par G. Hasenohr et O. Millet sous la dir. de N. Cazauran. 674 p.
9. Théâtre de femmes de l’Ancien Régime: in 4 t. Paris: Classiques Garnier, 2014. T. 1. XVIe siècle. 516 p.
10. *Marguerite d’Angoulême*. Lettres / Publ. par F. Génin. Paris: J. Renouard, 1841. XVI. 485 p.
11. *Millet O.* Staging the Spiritual: The Biblical and Non-Biblical Plays // A Companion to Marguerite de Navarre / Ed. by G. Ferguson and M. B. McKinley. Leyden; Boston: Brill, 2013, pp. 281–322.
12. *Lebègue R.* Le Mystère des Actes des Apotres: Contribution à l’étude de l’humanisme et du protestantisme français au XVIe siècle. Paris: Champion, 1929. 274 p.
13. *Eloy du Mont, dit Costentin.* La Resurrection de Jesus Christ par personnages. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059418j/f2.image>.
14. *Garosci C.* Margherita di Navarra. Torino: S. Lattes, 1908. 361 p.
15. *Duhl O. A.* La polémique religieuse dans le théâtre de Marguerite de Navarre // Le théâtre polémique français 1450–1550. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 189–210.
16. *Atance F. R.* Les comédies profanes de Marguerite de Navarre: aspects de la satire religieuse en France au XVIe siècle // Revue d’histoire et de philosophie religieuses. 1976, no. 3, pp. 289–313.
17. *Basso H.* La structure de la Comédie de Mont-de-Marsan // Bulletin de l’Association d’étude sur l’humanisme, la Réforme et la Renaissance. 1999, no. 49, pp. 37–54.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Некрасова Инна Анатольевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: nekrassova-inna@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4324-4617

ABOUT THE AUTHOR

Inna A. Nekrasova – D. Sc. in Art Studies, professor of the Department of Foreign Art in Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: nekrassova-inna@mail.ru

ORCID: 0000-0002-4324-4617

Статья поступила в редакцию: 30.11.2021

Отредактирована: 04.02.2022

Принята к публикации: 11.02.2022

Received: 30.11.2021

Revised: 04.02.2022

Accepted: 11.02.2022

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Некрасова И. А. Театр в творчестве и в жизни Маргариты Наваррской // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-10-26

FOR CITATION

Nekrasova I. A. Theatre in life and works of Marguerite of Navarre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2022, no. 1, pp. 10–26.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-10-26