

## § 4

*Двойственный характер средневекового города. Обособление буржуазной духовной культуры от культуры феодальной. Зарождение буржуазного искусства. Архитектура: романский стиль и готика. Особенности феодально-церковной архитектуры и живописи и их обуржуазение в городе. Джотто. Музыка. Нововведения Гвидо д'Ареццо. Нотное письмо. Адам де ла Галь и его «Игра Робена и Марион». Зарождение театра. Развитие в городах светского театра. Крестьянско-буржуазная литература. Фаблью и швенки. «Роман о Лисе». Пародия на роман о Лисе «лавочника из Труа». «Роман о Розе» Жана де Мен. Обличительный антифеодальный характер народной литературы. Данте. «Божественная комедия».*

Средневековый город двойственен по своей природе. С одной стороны, город принадлежит к феодальному миру, многие черты которого он воспроизводит в своей экономической, социальной и политической организации. «Феодальной структуре земельной собственности соответствовала в городах корпоративная собственность, феодальная организация ремесла»<sup>1</sup>. Эксплоатация ученика, подмастерья, внецехового рабочего в городе, как и в феодальном поместье, была основана, хотя бы частично, на внеэкономическом принуждении. Правящая городская верхушка — патрициат, по своему положению, отчасти и по своему происхождению, примыкал к господствующему классу феодалов. Помимо того, и феодальная церковь занимала в городе очень крепкие социальные и экономические позиции. Политика города, поскольку она была самостоятельной, нередко ничем не отличалась от политики любого феодального сеньера. Некоторые историки даже называют город-коммуну «коллективной сеньерией». Но, с другой стороны, город являлся силой чуждой и враждебной феодальному миру. Городское денежное, товарное хозяйство разрушало замкнутость феодального поместья, подрывало его старую экономическую основу. Город принимал к себе беглецов из крепостной деревни; он открыто выступал противником крепостничества; он вел борьбу с мелкими феодалами, разрушая их разбойниччьи замки; он усиленно поддерживал королевскую власть в ее борьбе с феодальным сепаратизмом; наконец, он породил культуру, которая все более заметно отходит от культуры феодальной, пока в эпоху Возрождения не порывает с ней окончательно, чтобы выступить как новая, буржуазная культура.

Труднее и позже всего происходит формирование новой, буржуазной культуры и ее освобождение от феодальных влияний в области науки и образования. Городская школа долго еще оставалась под руководством церкви, хотя последняя здесь вынуждена была пойти на некоторые уступки, разрешая, в интересах практических потребностей купцов, увеличение светских элементов в преподавании. В начале XIII в. Леонардо Пизано издает учебник арифметики, предназначенный специально для купеческих детей. В XIV в. в г. Брюгге составляются для той же цели учебники иностранных языков. Светская буржуазная школа зарождается только в XV в., но даже после этого, почти до самого конца средневековья, она остается редким исключением. Точно так же и научная мысль сравнительно поздно оторвалась от церкви. Только с XV—XVI вв. она пошла своим особым путем. Ее развитие будет рассмотрено в связи с культурой Возрождения.

Искусству было, казалось бы, еще труднее оторваться от церкви и принять вполне светский буржуазный характер, чем образованию и науке. Церковь даже в эпоху Возрождения оставалась крупнейшим заказчиком архитекторов, живописцев, скульпторов, определяя религиозную на-

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс, Соч., т. IV, стр. 14.

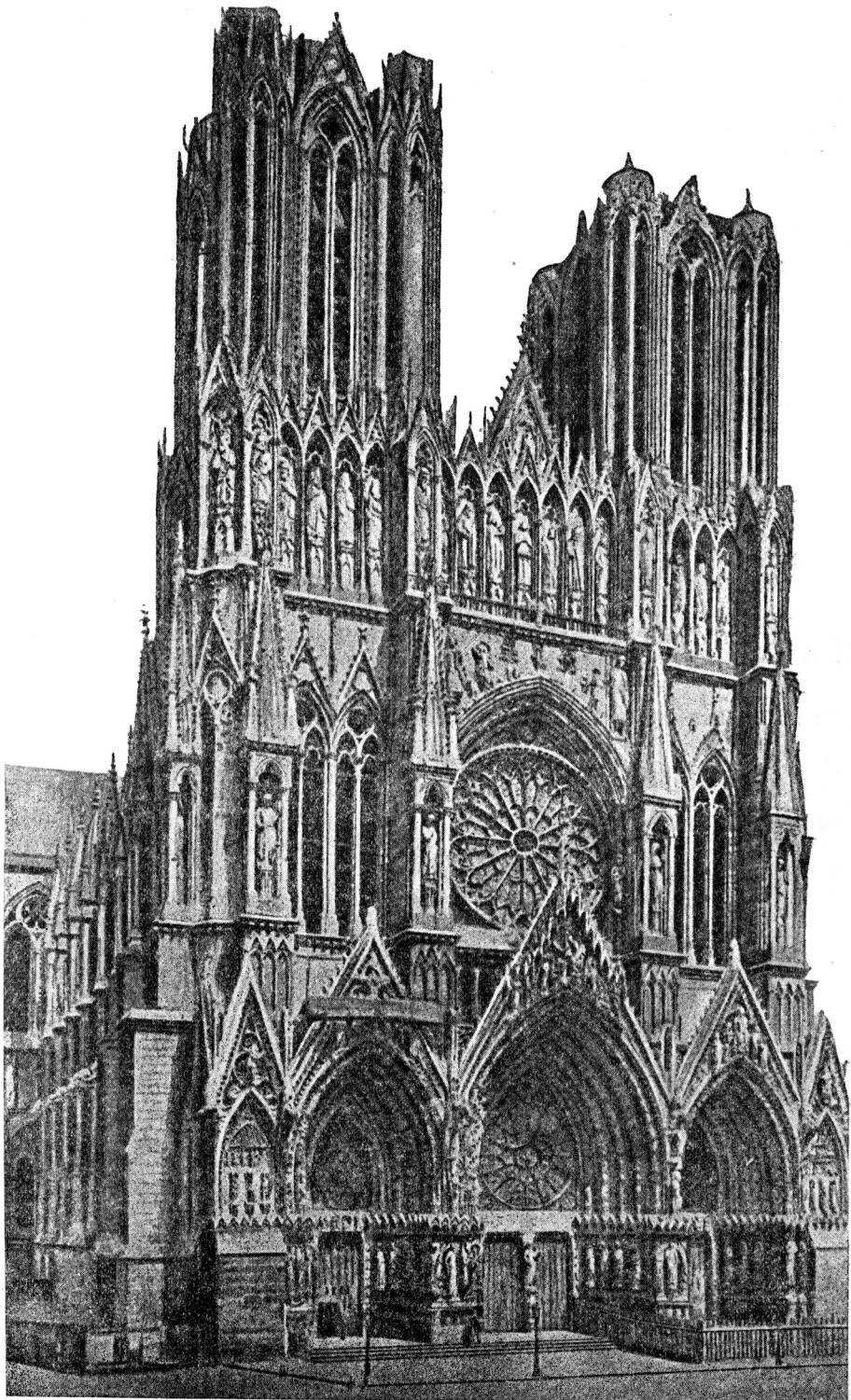
правленность их творчества. Но искусство, развивавшееся в городе, не могло не испытать на себе влияния шумной, пестрой, разнообразной по своим проявлениям городской жизни. Типичное средневековое искусство, родившееся в тиши монастырей, принявшее там мистический, абстрактный, оторванный от жизни характер, в городской обстановке подвергается существенным изменениям. Оставаясь в общем религиозно окрашенным, оно обогащается в городе новой тематикой и обнаруживает стремление приблизиться к реальной жизни. Притом город мог предоставить в распоряжение художника, особенно архитектора, более богатый выбор материалов и технических средств, подготовленный развитием ремесла и торговли. Уже одно это двигало искусство вперед.

Основным видом искусства и в городе остается архитектура, которой все другие виды искусства были подчинены как вспомогательные. Важнейшим достижением городской архитектуры в XII—XIV вв. является создание нового стиля, так называемой готики.

В XI—XII вв. вне городов, при постройке церквей в феодальных поместьях и особенно в монастырях, выработался на основе каролингской базилики особый стиль, получивший название романского. Мы видели, что церковь должна была служить в эту эпоху и потребностям защиты, что она выполняла функцию крепости. Поэтому церкви строятся сплошь из камня, и деревянное покрытие предшествующего периода заменяется каменным. Создание крестообразного коробового свода является наиболее существенным достижением романской архитектуры. Тяжесть такого свода и силу распора могли выдержать только очень массивные стены. В результате вся постройка приобретает вид приземистый, простой и мрачный — вид крепостного сооружения. Скупо прорезанные в стенах узенькие окна, напоминающие бойницы, едва пропускают свет внутрь здания. Внутри церкви своды поддерживаются мощными столбами или пучками колонн. Основной корпус здания, неф, как бы распадается на квадратные секции, причем каждому квадрату соответствует свой коробовый свод. Один свод отделяется от другого полукруглой аркой, перекинутой через весь неф. Самые арки построены в виде нескольких полуколец, идущих уступами одно за другим; в портале (арка над входной дверью) благодаря этому создается впечатление большой глубины.

В городах, которые обладают, как мы знаем, мощными укреплениями, здания церкви уже утрачивают свои защитные функции. Перед строителями этих зданий ставится задача создать не крепость, а монументальное украшение городской площади или улицы. Церковь-украшение должна быть величественной; она должна значительно возвышаться над другими городскими строениями. Чтобы получить возможность высоко поднять наружные стены и прорезать в них широкие окна, необходимо было освободить стены от обязанности выносить на себе тяжесть каменных сводов. Гениальное решение этой архитектурной задачи и породило готический стиль. Это решение состояло в двух конструктивных видоизменениях романского храма: во-первых, арки из круглых, циркульных, становятся стрельчатыми, во-вторых, боковое давление было перенесено на особые опорные столбы (контрфорсы), вынесенные за стены здания.

Строители опытным путем уже давно обнаружили, что стрельчатая арка гораздо эластичнее циркульной и может быть поднята до любой высоты. Пересечение двух стрельчатых арок образует реберный крестовый свод, при котором давление на стены значительно уменьшается. Стрельчатая арка, введенная ранее всего в строение свода, сделалась затем преобладающим архитектурным мотивом и в других частях здания — в строении окон, дверей, башен, ниш и шпилей. Уменьшенное



Реймский собор

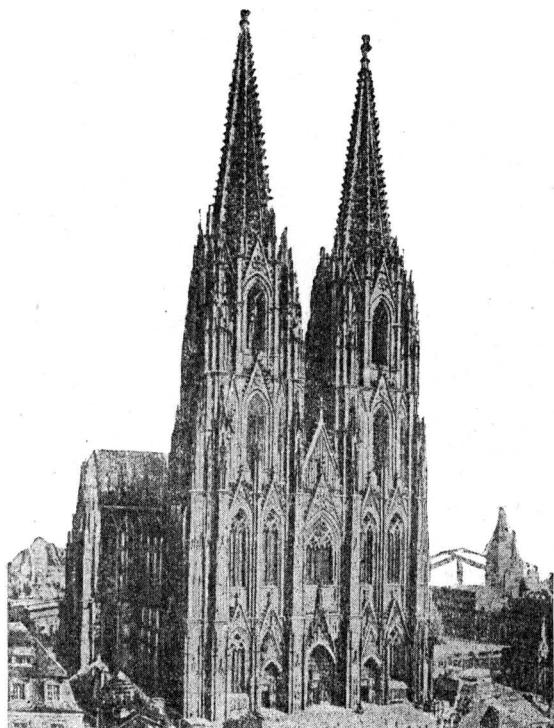
вертикальное давление реберного свода выдерживается теперь не массивными столбами, а стройными и легкими колоннами. Боковое давление передается на контрфорсы с помощью особых опорных арок, так называемых аркбутанов. Таким образом, тяжесть здания снизу была всемерно уменьшена, здание поднялось ввысь, сделалось воздушным, стройным, легким и светлым. Готический храм недаром характеризуют как «застывший взлет к небесам», как «окаменевшую молитву». Для средневекового сознания, воспитанного в церковной школе на идеалистической философии, такой храм символизировал победу духа над материей, отрыв от всего земного. Это впечатление взлета ввысь усиливали еще многочисленными шпилями и остроконечными башенками, которыми увенчивалось здание.

Готика, как и романский стиль, зародилась во Франции и оттуда распространилась по всей Западной Европе. Но каждая страна придала готическому стилю определенные национальные черты. Поэтому различают французскую, немецкую, английскую, итальянскую и испанскую готику (последняя развила под сильным влиянием мавританского стиля: пример — Севильский собор). Готика возникла в XII в., но периодом ее расцвета является XIII столетие, когда были построены образцовые готические соборы — в Реймсе, Шартре, Амьене, Париже и многих других городах.

Вне Франции расцвет готики относится к несколько более позднему времени. В частности, в Германии готический стиль получает наибольшее распространение в XIV—XV вв. Самыми прославленными и поистине замечательными памятниками поздненемецкой готики являются соборы в Фрейбурге, Страсбурге и Кёльне, а также на Дунае — в Регенсбурге, Ульме и Вене. Кёльнский собор, наиболее грандиозный среди немецких готических

соборов как по величине, так и по изумительной устремленности ввысь, достигнутой благодаря особенно выдержанному преобладанию вертикалей, является прямым наследником французского собора в Амьене. Он был заложен в 1248 г., однако постройка не была доведена до конца; работы приостановились в XVI в. и возобновились по сохранившимся чертежам лишь в XIX столетии. Окончен Кёльнский собор только в 1880 г.

Особенностью поздненемецкой готики, главным образом в Южной Германии — в Швабии, Баварии и Австрии, является стремление к созданию более светлых и просторных, чем в обычных готических соборах, внутренних помещений. Здесь появляются церкви так называемого зального типа, характерные тем, что хор стал менее выступающим, а трансепт



Кёльнский собор

непосредственно соединен с нефами и почти сливается с ними. Иногда для достижения еще большего просторя продольный корпус делили всего лишь одним рядом колонн или столбов на два нефа. В таких церквях своды становятся звездообразными или сетчатыми и производят впечатление на громожденной излишней декоративности. Типичная готическая стрельчатая арка нередко уступает место арке, изогнутой в виде «ослиного хребта». Несколько приближается к типу зальной церкви собор св. Стефана в Вене (XIV—XV вв.). Его продольный корпус имеет три нефа, причем боковые нефы почти одинаковой высоты и совершенно одинаковой ширины с средним нефом. Хор весьма уменьшен и упрощен; трансепт отсутствует; на местах его выступов должны были быть возведены две башни, из которых только южная доведена до конца, а северная осталась недостроенной. Южная башня, одна из самых высоких готических башен, вызывала всеобщее изумление современников.

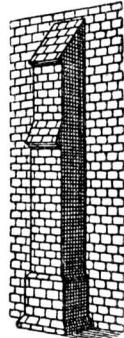
Северогерманские готические постройки, благодаря материалу, из которого они сложены (кирпич), образуют особую группу. Они очень мало напоминают французские готические здания. Их орнаментика не имеет ничего общего с тем причудливым «каменным кружевом», которое украшает обычные готические соборы. Примером готической архитектуры Северной Германии является большая церковь девы Марии в Любеке. Ее общие пропорции, простые кирпичные башни и контрфорсы повторены в церковных зданиях Бранденбурга Померании, Мекленбурга и т. д.

Готический стиль получил выражение не только в церковных зданиях, но и в постройках светского назначения: городских ратушах, фонтанах, домах богатых бюргеров. Ратуши сохранились в ряде городов Ганзейского союза и во многих южно-немецких торговых городах.

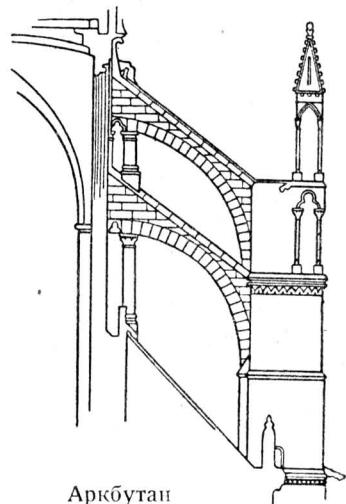
Особый интерес представляет развитие фасада готических храмов с центральным и двумя боковыми порталами, с круглым окном (так называемая «роза») посередине, на уровне второго этажа, и с многочисленными скульптурными украшениями. Скульптура, по сравнению с периодом господства романского стиля, также сделала значительный шаг вперед. Человеческие фигуры приобретают большую жизненность, черты лица нередко придается портретное сходство, складки одежды становятся легче и изящнее, под ними уже можно почувствовать линии тела. Скульптор,



Резьба по дереву XIII в.



Контрфорс



Аркбутан



Химера на соборе Парижской богоматери

вленному, в частности, в прекрасных скульптурах на южном портале Кёльнского собора, принадлежащих резцу архитектора собора Конрада Куйна. Пышен расцвет этой скульптуры в Нюрнберге, где с половины XV в. работал мастер всеобъемлющих художественных способностей — ваятель, резчик по дереву, литейщик, гравер и живописец — знаменитый Фейт Штосс. Подобный же ход развития скульптуры наблюдается и в резбе по дереву. Франция и Германия наиболее богаты произведениями

этого искусства, преимущественно резными алтарями-складнями, соединяющими в себе деревянную скульптуру и живопись, а также резными скамьями в хорах готических церквей XIV—XV вв.

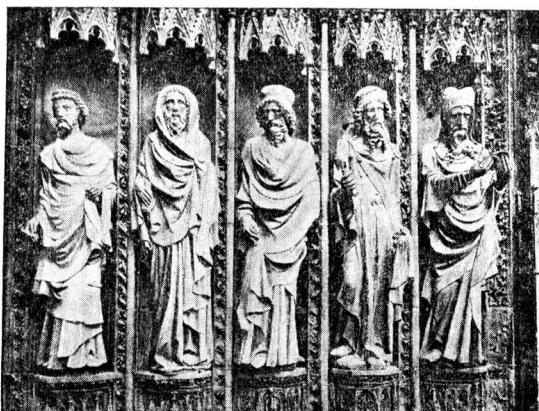
Живописец, которому поручалась «ответственная» задача расписывать стены картинами «страшного суда», библейскими сценами, образами «святых» и т. п., находился от своего непосредственного заказчика — церкви, в большей идеологической зависимости, чем резчик по камню. Поэтому живопись долго еще остается символичной и сохраняет особенности чисто феодального искусства. Возьмем, например, типичное изображение «страшного суда». Вся картина как бы разделена на этажи: внизу ад, посередине земля, наверху рай. Все фигуры и предметы на картине даны в одной плоскости; перспектива художнику совершенно неизвестна. При этом фигуры людей, которые по смыслу картины должны на-



Химера на соборе Парижской богоматери

ходиться на заднем плане, нередко оказываются большиими по размерам. Всматриваясь, мы видим, что это всегда фигуры королей или святых. Наоборот, изображения «простых» людей всегда помельче, хотя бы они были на переднем плане. Если на картине изображены горы, то они напоминают камешки; если изображен дом, то таких размеров, что стоящий рядом с ним человек выше его головой. Возникает вопрос: неужели средневековый художник не знал, что дом больше человека, что гора больше дома, что предмет, находящийся на переднем плане, в силу закона перспективы, кажется нам большим, а отдаленный — меньшим по размерам? Вряд ли можно усомниться в том, что ему это было хорошо известно. Но средневекового художника интересовало не реальное изображение жизни, а символика. Его картина вся пронизана иерархическим принципом, характеризующим все феодальное общество. Почему человек больше дома? Потому что дом сделан из камня, из материи, а человек, помимо материи, заключает в себе бессмертную душу. Святой или король, сообразно своему рангу на ступенях феодальной лестницы, всегда больше обычного человека, и т. д. Изображение человека повсюду является условным, чуждым реальности. Признаком короля является корона, признаком святого — венчик (нимб) над головою. В какой бы позе ни был дан человек, он сохраняет свои внешние социальные признаки. Сидит ли король на троне, обедает ли за столом, лежит ли совершенно нагим в постели — на голове его неизменно красуется корона. Король попал в руки врагов, палач рубит ему голову, но корона и здесь остается на месте: она прилажена к голове прочнее, чем голова к телу. Такой же условностью страдает картина и в отношении красок. Игра светотеней как будто не существует для живописца. Все лица он расписывает одинаково добротной «телесной» краской, нимб выводится столь же добротной золотой краской. Для каждого предмета или его части существует своя краска. Картина напоминает икону. Она лишена жизни и движения.

Реформатором средневековой живописи в духе ее приближения к реализму явился Джотто (ок. 1266—1337). Этот художник, вы-



Скульптура «Пророки». Средний портал Страсбургского собора. Начало XIV в.



Джотто. Христос и Магдалина. Фреска в церкви Арена в Падуе



Бегство в Египет.  
Деталь витража XV в.

искусства от церкви в последующий период Ренессанса.

К изобразительным искусствам тесно примыкает художественное ремесло, получившее особенно большое развитие во Франции и в Южной Германии. Сюда относится художественное литье, разрисовка церковных окон (витражи), миниатюра, а также так называемые «малые формы искусства», создаваемые руками ремесленников-художников, как, например, ювелирное дело и художественное шитье.

Что касается миниатюры, то наилучшие образцы ее сохранились во Франции, но значительное развитие она

получила и в Германии и в Нидерландах. В XIII в. миниатюра еще сохранияет каллиграфический характер более ранних веков, но к концу XIII и началу XIV в. контурный стиль ее сменяется способом густокроющих красок, хотя фон все еще либо золотой, либо ковровый. В XV в. он уступает место пейзажу. С появлением книгопечатания миниатюра уступает место гравюре на дереве и на меди, получающей впервые развитие на почве Германии, на родине книгопечатания. Первые иллюстрированные гравюрами книги были изданы в 60-х годах XV в. в Бамберге, затем в Нюрнберге. Наиболее



Обезглавление Иоанна Крестителя.  
Деталь витража XIV в.



Жатва и стрижка овец. Фламандская миниатюра XV в.

замечательным мастером гравюры на меди справедливо считается работавший в Кольмаре Мартин Шонгауэр, который применял в своей технике не только простой, но и перекрестный штрих.

В Германии же наиболее широко распространилось в XIV—XV вв. художественное литье, монументальные образцы которого сохранились в надгробиях, состоящих из массивных плит с лежащей на них фигурой умершего. В крипте Шнейерского собора находится подобная плита с литой фигурой похороненного там Рудольфа Габсбургского. В Нюрнберге в XV в. существовала широко известная литейная мастерская Петра Фишера, создавшего немало крупных произведений.

Ювелирное дело и художественное шитье достигли высокого развития во всех странах Западной Европы, будучи тесно связаны с потребностями культа, а также с потребностями феодалов в предметах роскоши. В Германии важным центром ювелирного дела был Кёльн. Наряду с собственно ювелирными изделиями здесь, как и в Лотарингии, развивается еще с XII в. массовое изготовление выемчатых эмалей. В Италии и Франции существовали весьма давние традиции ювелирного мастерства, не прерывавшиеся даже в период «великого переселения народов» и образования в этих странах варварских государств. Как и ювелирное дело, художественное шитье существовало прежде всего для



Выезд на охоту. Фламандская миниатюра XV в.



Пахота и сев. Фламандская миниатюра XV в.



Охота на олена. Французская миниатюра XV в.



Охота на цаплю.  
Французская миниатюра XV в.

удовлетворения культовых нужд. Оно предназначалось для украшения облачений священников, алтарных покровов и т. п. В XIII—XIV вв. вышивки по полотну используются также в замках богатых феодалов для навешивания на стены парадных и жилых помещений. Так, в замке Браунфельс, близ Кобленца, и поныне сохранился прекрасная вышивка по полотну, относящаяся к XIII в.

XII—XIV вв. — период развития многоголосия, издавна существовавшего в народной музыке и начавшего проникать в церковное пение уже в конце предшествующего периода. Родиной многоголосного пения является, видимо, Англия. В Уэльсе многоголосие существовало издавна среди кельтских племен. Сущность многоголосия заключается в том, что два или более голоса поют не в унисон. Древнейшее описание самых примитивных двухголосных не-унисонных сочетаний дано в музыкально-теоретической литературе фламандцем Гукбалдом (840—930 гг.). Гукбалд говорит о движении голосов параллельными квintами или квартами, заканчивающимися встречей их в унисон или расхождением на октаву. В XI—XII вв. в Англии возникла форма двухголосного сложения, называемая гимель (лат. *gemitus*, «близнец»). В Англии же возник и трехголосный *фобурдон*. Значение гимеля и фобурдона в том, что они ввели в качестве благозвучных интервалы, до той поры не признававшиеся теоретиками за благозвучные (терцию и сексту).

Дальнейшим шагом в развитии многоголосия был отказ от параллельного дви-

жения голосов. Повидимому, во второй половине XI в. во Франции (в капелле Парижского собора) впервые было введено сочетание двух голосов, движущихся в противоположных направлениях. Верхний сопровождающий голос получил название дисканта (слово дискант можно передать словом «разнопение»). Первоначально против каждой ноты одного голоса приходилась только одна нота другого. С течением времени партия дисканта стала расцвечиваться украшениями, получившими название «цветочков» (по-итальянски — «фиоритуры»). Главный голос, который вел, или «держал», основную мелодию, назывался тенором (итал. *tenore*, «держать»). Позднее был присоединен третий голос — контратенор, который пел то выше, то ниже тенора. Так как партия контратенора предъявляла высокие требования к певцу (певец должен был брать и высокие для тенора, и низкие ноты), ее пришлось разбить на две: партию контратенора высокого (итал. *contratenore alto*) и низкого (*contratenore basso*). Со временем эти партии стали называться партиями альта и баса. Так значительно позднее, в результате многовекового развития, установилось традиционное деление голосов, сохранившееся до нашего времени: дискант или сопрано (итал. *sopra*, «наверху», «над»), альт, тенор и бас.

Развитие многоголосия обнаружило недостаточность старых способов нотации. Старые способы не позволяли фиксировать длительность тона, а это стало совершенно необходимо после того, как голоса перестали петь «нота против ноты». Поэтому было изобретено новое мензуральное письмо (*mensura*, «мера»), позволившее определять значение каждой ноты по ее длительности. Многоголосная музыка получила название *musica mensurata*, в противоположность «ровному пению» (*cantus planus*) григорианского хорала.

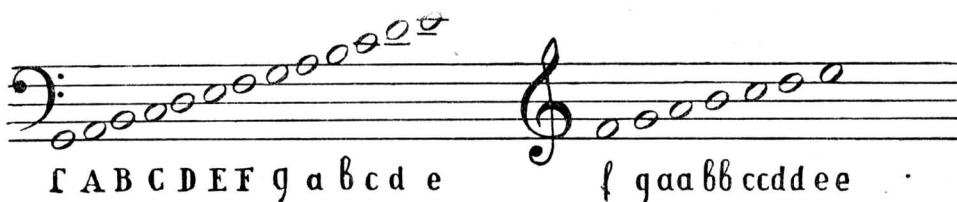
Церковь относилась враждебно к новым веяниям в музыке. Церковники и церковные теоретики музыки немало усилий потратили на борьбу с ними. Певцов-дискантистов и их расходящиеся мелодии, которые лишь в конце возвращались к октаве, они сравнивали с «пьяницей, который попадает, правда, домой, но едва ли знает, какой улицей он возвращается». Они нападали на «сиренообразное пение, которое запутывает сознание и мешает воспринимать то, что поется». В 1322 г. папа обрушился на последователей новой школы: они «предпочитают выдумывать новое, а не петь старое», вносят в церковное пение «простонародные» мотивы, поют в нотах мелких длительностей, пересыпая их нотами еще более мелкими, запутывают множеством своих нот «скромные и умеренные движения мелодии григорианского хорала».

Наряду с хоралами или гимнами издавна существовали, как на Востоке, так и на Западе, лирические, колоратурно разукрашенные мелодии, исполнявшиеся певцом-солистом в форме свободной импровизации. При несовершенстве нотных записей было трудно запомнить сложный мелодический рисунок. Поэтому стали на данную мелодию сочинять текст, стараясь, чтобы на каждую ноту приходилось по слогу. На Западе эти тексты получили название секвенций (лат. *sequi*, «следовать»), так как они следовали за текстом основного песнопения. В XII в. для некоторых секвенций были взяты за основу народные песни. Из особенно известных секвенций следует упомянуть *Dies irae* («День гнева»), которой пользовались в качестве темы многие композиторы XIX—XX вв. Историческое значение секвенций в том, что они, давая простор индивидуальному творчеству, открывали вместе с тем путь для проникновения народных мотивов в церковную музыку.

Не меньшее значение, чем секвенции, имели тропы — вставки в текст песнопения. До своего появления на Западе тропы уже давно были известны на Востоке. Тропы разрастались иногда настолько, что совершенно

заслоняли основное песнопение, в текст которого они были введены. Иногда тропы принимали диалогическую форму и тем самым являлись зародышами позднейших драматических представлений на религиозные сюжеты.

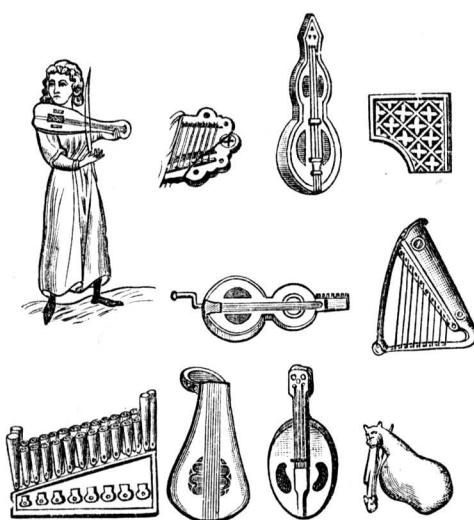
Музыкальная теория раннего средневековья развивается в результате сложного взаимодействия античных традиций и новых явлений музыкальной практики. Греческая диатоническая скала звуков (от ля большой октавы до ля октавы одночертной) была дополнена снизу нотой соль. Этую ноту стали обозначать прописной греческой буквой Г (гамма). Отсюда произошло наше название «гамма». Далее вверх звуки стали обозначаться буквами латинского алфавита (A, B, C, D, E, F, G). Античная



система построения по тетрахордам (последовательностей из 4 звуков) и григорианская по октавам (8 звукам) сменилась в XI в. системой гексахордов (последовательностей из 6 звуков). Система гексахордов давала преимущества при обучении певцов. В XI в. Гвидо д'Ареццо (Гвидон Аретинский) ввел особые обозначения для каждого из 6 звуков гексахорда. С этой целью он воспользовался текстом гимна св. Иоанну. Начальные слоги каждой строки Гвидо сделал названиями ступеней гексахорда: ут (до), ре, ми, фа, соль, ля. Этими названиями мы пользуемся до сих пор. Потребность в 7-й ноте, си, явилась в XVI в. с переходом от системы гексахордов к системе октав (до—ре—ми—фа—соль—ля—си—до).

Светская музыка делает значительный шаг вперед в XIII в.,

когда с ростом значения и могущества городов профессиональные певцы и музыканты из народа — менестрели, жонглеры — переходят от обслуживания замков и случайных деревенских слушателей к обслуживанию городского населения. В городах появляются отдельные цехи менестрелей и музыкантов; некоторое число их города содержит даже за свой счет. Один из менестрелей, Адам де ла Галь (по прозвищу Горбун), родившийся в Аррасе в середине XIII в., является до некоторой степени предшественником создателей современной оперы. Его «Игра Робена и Марион», во многом предвосхищающая комическую оперу или оперетту, исполнялась не только перед буржуа, но даже



Музыкальные инструменты средних веков

перед аристократической публикой: ее ставили при дворе Карла Анжуйского в Палермо и Неаполе между 1282 и 1285 г. Музыкальные мотивы этого произведения, по мнению специалистов, заимствованы из народных песен. Что касается содержания «игры», то оно также является народным по духу и антифеодальным. Здесь воспевается верность пастушки своему возлюбленному, простому виллану; Марион отвергает наглое ухаживание самоуверенного рыцаря и затем вместе со своим Робеном смеется над глупым дворянином.

Произведения Адама, как и многих других авторов, оставшихся большею частью безвестными, свидетельствуют о том, что светская музыка, имея своим источником народное творчество, нашла в городах благоприятные условия для своего развития. Не в церкви и не в феодальном замке, а в деревне и городе, в самой гуще народной массы нужно искать зародыша последующего расцвета музыкальной культуры.

Весьма сходным с развитием музыки является и развитие средневекового театра.

Подобно музыке, средневековый театр имел первоначально чисто религиозный характер. Церковное богослужение, представлявшее уже само по себе театральное зрелище (драматизированное воспроизведение рождения, смерти и воскресения бога), явилось исходным для развития — начиная с XI в. — так называемой литургической драмы, или мистерии, исполнявшейся на латинском языке теми же священниками и монахами. Церковь с ее парадным освещением, хором, клиросом, завесами, пышными облачениями духовенства и т. п. представляла готовую сцену со всеми ее аксессуарами. Затем, в XII в., для привлечения более широкого круга зрителей, клирики начинают пользоваться в литургической драме общепонятным, т. е. народным, языком, а это сделало возможным привлечение мирян в качестве актеров. Обмирщие состава исполнителей сделало в дальнейшем неизбежным освобождение театрального зрелища от влияния церкви и появление, наряду с религиозной драмой, светских театральных пьес. Таким образом, с XIII столетия театр, созданный церковью в интересах религиозного назидания и популяризации культа, превращается в городской обстановке в учреждение вполне светское, независимо от того, преследовало ли представление назидательные или развлекательные цели.

С этого времени излюбленным театральным зрелищем для горожанина становятся комедии и фарсы. Театром овладевают жонглеры, ставившие пьесы — нередко собственного сочинения — на ярмарочных площадях, прямо под открытым небом (первые театральные здания появляются только с конца XVI в. — в итальянских городах Виченце и Парме). Но в XIV в. жонглеры вытесняются в городах объединениями ремесленников, мелких судебских чиновников и пр., которые образуют своего рода труппы актеров-любителей. Только в следующем столетии мы встречаем профессиональные бродячие труппы, перевозящие на своих телегах из города в город, с ярмарки на ярмарку свои скучные декорации и весь реквизит. Пьесы, которые они ставили, носили преимущественно характер политической сатиры или комедии нравов.

Обрисованное выше развитие народного светского театра находится, естественно, в теснейшей зависимости от развития народной светской литературы. Подобно театру, последняя характеризуется, как будет видно ниже, преобладанием сатирического и комического жанров. Можно даже утверждать, что комедийная пьеса выросла из того наиболее распространенного вида литературных произведений, которые во Франции назывались фаблью (от латинского *fabula*, «басня»), а в Германии — швенки. Авторами их были часто безвестные народные певцы и актеры, т. е. те же жонглеры, а также близко соприкасавшиеся с ними голиарды,

словом, бездомный и бродячий люд, стоявший в оппозиции к феодальному строю и феодальной церкви. Наиболее характерной чертой их является насмешливое, сатирическое изображение недостатков, свойственных богатым буржуа, духовенству и женщинам. Особенно достается попам и епископам за их жадность и бессовестные проделки. В фable «Завещание осла» рассказывается о том, как поп-богач, похоронивший «по-христиански» своего любимого осла и привлеченный к суду епископа, ловко выкрутился из беды с помощью 20 ливров, которые осел будто бы отказал в своем завещании епископу.

Не страшно тому наказанье,  
Кто с деньгами на суд пришел;  
Христианином стал осел... —

такой моралью автор (Рютбеф) заканчивает свою басню.

Наоборот, вилланы, в противоположность представителям господствующего класса, выводятся как положительные, хотя и реалистически изображенные, типы. Виллан всегда отличается умом, сметливостью, ловкостью и частенько оставляет в дураках ученого аббата, рыцаря, короля и даже «святых апостолов». Особенно замечательно по смелости сюжета и языка фable «О крестьянине, который тяжкой приобрел рай»: крестьянин посрамляет апостолов Петра, Павла и Фому, которым «дела нет до мужиков» и которые отказываются принять в рай «мужицкую душу». Большим свободомыслием отличается также сатирический «Стих о Кокань» — блаженной стране безделья и лени, где бывают по четыре пасхи в году и по одному посту в двенадцать лет, где дома сложены из вкусных рыб и наилучшие вина заменяют воду. В этом произведении, под легким покровом аллегории, осмеивается тунеядство монахов.

Но наибольшей остроты и размаха крестьянско-буржуазная сатира достигает в «Романе о Лисе». Это, собственно, не одно, а несколько (до 30) произведений народных, порою безвестных поэтов XII и XIII вв., сочинявших все новые и новые рассказы (так называемые «бранши») о проделках хитрого Лиса, впоследствии объединенные в один цельный «роман». Здесь сатирически изображаются нравы феодалов, феодальный суд, ханжеские богомолья в Рим, Крестовые походы. Под видом животных — льва, волка-Изенгрима (т. е. с железным забралом), медведя и т. д. выводятся представители феодального мира, становящиеся жертвами пройдохи лисы-Ренара.

«Роман о Лисе» сделался предметом многочисленных переделок со стороны буржуазных авторов, усиливших его обличительный характер и превративших его в настоящий политический памфlet против феодального строя. В этом отношении особенно интересна «Пародия на Ренара», написанная около 1320 г. неким «лавочником из Труа». Автор начинает с «золотого века», который окончился, когда народ по недомыслию впервые избрал из своей среды короля. Вскоре появилась знать, рыцарство, понастроившее замки; прежнее равенство погибло, начались постоянные войны, жестокая и несправедливая эксплуатация народа дворянством, неправедные суды, насилия над бедняками. Не лучше дворян попы, монахи и епископы, которые грабят народ, распевая молитвы, и «еще не повешены за свои плутни только потому, что имеют право вешать других». Но настанет день, когда народ, охваченный ненавистью к своим угнетателям, восстанет против их господства:

Ибо вас народ возненавидит  
И за гордыню вашу нападет на вас, —

говорит «лавочник из Труа», обращаясь к феодалам.

Автор поднимается до подлинного революционного пафоса, когда обрушивается на крестьян за их безграничное терпение и покорность сеньерам. Он рассказывает о том, как одна знатная дама приказала вырыть из могилы труп своей крепостной, снять с нее саван и сделать из него попоны для лошадей, «ибо сервы не имеют собственности». «Это вопиет о мщении, — восклицает автор, — но никто и глазом не моргнул!» Его герой Ренар говорит: «Я не могу простить вилланам, что они остаются покорными своим мучителям; за это я готов вырвать у них сердце и зубы».

Буржуазная наука пренебрежительно отнеслась к этому произведению, считая его бесталанным. «Лавочник из Труа» действительно плохой поэт, но он типичный представитель той части буржуазии, которая еще не порвала своей связи с народом и была резко враждебной феодальному режиму.

Обличительное и антифеодальное направление в литературе нашло своего наиболее талантливого выражителя в лице поэта Жана де Мен, «Вольтера XIII века», как его нередко называют, автора знаменитого «Романа о Розе». Этот роман, написанный в 1280-х годах как бы в виде продолжения незаконченного рыцарского романа Гильома де Лорри, представляет собою совершенно самостоятельное произведение, пронизанное отнюдь не рыцарским, а уже в сущности буржуазным духом. Здесь осуждается социальное неравенство, подвергается осмеянию дворянское представление о чести и благородстве, изобличается ханжество, лицемерие и тунеядство духовенства.

Если по содержанию и общему духу «Роман о Розе» является предвестником буржуазного направления, то по форме он еще целиком примыкает к феодальной литературе. Здесь выводятся не реальные, живые люди, а отвлеченные понятия: Рассудительность, Злословие, Лицемерие, Ревность и т. п. Все изложение пронизано столь характерной для эпохи символикой; в сущности единственным действующим лицом является сам автор, рассуждениями которого заполнена большая часть романа. Отсюда необычайный успех этого антифеодального произведения среди самих феодалов, хотя нашлись и реакционные критики, поносившие автора за его вольнодумство.

Наивысшим достижением средневековой литературы, своего рода синтезом буржуазного и феодального творчества является поэма гениального итальянца Данте Аллигьери (1265—1321) «Божественная комедия». Близ-



Данте. Бронзовый бюст XVI в.



Гравюра на дереве к «Божественной комедии» Данте. 1481 г.

кий по своим политическим убеждениям к феодальной партии гибеллинов, воспитанный на богословских трактатах Фомы Аквинского и Альберта Великого, Данте еще целиком стоит на почве средневекового и феодального мировоззрения. Три части его поэмы — «Ад», «Чистилище» и «Рай» — проникнуты насквозь символизмом. Богословская аллегория является важнейшим орудием его художественного творчества. Но, вместе с тем, Данте, флорентийский буржуа по своему происхождению, является и глубоко народным поэтом. Он писал на народном итальянском языке, еще и сейчас понятном массе, и уже один язык его «комедии», достигший под его пером необычайной звучности, гибкости и совершенства формы, заставляет видеть в нем провозвестника нового направления в литературе. Недаром еще при жизни Данте его стихотворения, переложенные на песни, распевали флорентийские ремесленники и рабочие. Но сила Данте не только в его языке. Церковно-феодальная символика уживается в его произведении с художественным реализмом, отвлеченная богословская мысль — с поэтической образностью, средневековая фантастика — с глубоким пониманием человеческой души. Данте чувствует красоту природы и умеет изобразить ее; он помещает в ад несчастных любовников, нарушителей супружеской верности Паоло и Франческу, но заливается слезами, слушая их печальную повесть; великих мужей языческой древности он, следя за богословами, считает недостойными вечного спасения, но находит для них место только в преддверии к аду; в качестве своего путеводителя он берет языческого поэта Вергилия. Его грешники, мучающиеся в аду, — это не отвлеченные носители пороков, а исторические личности, подчас его современники, с которыми он нередко сводит, с помощью своей поэтической фантазии, вполне реальные политические счеты. Наконец, самые картины ада и чистилища, при всей их фантастичности, сотканы из вполне реальных элементов. Так, например, Данте видел на верфях Венеции огромные чаны с кипящей смолой, которую просмаливали корабли, — и в таких же чанах, в такой же смоле мучаются грешники его «Ада».

Могучее творчество Данте, завершая собою целую эпоху так называемого классического средневековья, в то же время открывает новую страницу европейской и мировой поэзии. Двойственная природа средневекового города, его одновременно буржуазная и феодальная сущность нашла себе в этом творчестве самое яркое выражение. Но выраставшее в городах буржуазное общество не могло удовлетвориться тем синтезом феодального и буржуазного, которое оно находило у Данте и родственных ему деятелей культуры. Эмансирируясь все более и более от феодального мира, от церковно-феодального мировоззрения, буржуазия крупнейших торгово-промышленных центров — прежде всего в Италии — постепенно подчиняет своему исключительному влиянию и своим потребностям духовную культуру.

