

DOI: 10.31862/0130-3414-2024-6-69-76

УДК 821.111

Е.Н. ЧерноземоваМосковский педагогический государственный университет,
119435 г. Москва, Российская Федерация

Образ Купидона в английской драматургии конца XVI века

Аннотация. В европейском культурном пространстве утвердились два образа античного Купидона – маленького сына Венеры с луком и стрелами и прекрасного юноши, влюбленного в Психею. Цель статьи – раскрыть особенности обоих образов Купидона, воспроизводимых английской драматургией 80–90 гг. XVI в. В статье рассматривается их воплощение в текстах драматических произведений английского Возрождения, а также один из разрабатываемых при этом мотивов – соперничество с Купидоном персонажей пьес, которые создавались в десятилетие, предшествующее появлению первых драматических произведений У. Шекспира. В их числе оказываются «Кампаспа» и «Сафо и Фаон» (1582–1584) Дж. Лили, пьесы которого исполнялись мальчиками-хористами капеллы при соборе Святого Павла, «Суд Париса» (1581) Дж. Пиля и ранняя работа «Дидона, царица Карфагена» (между 1587 и 1589), написанная на студенческой скамье К. Марло совместно с Т. Нэшем. Анализируется функция игры с малышом Купидоном, неоднократно воплощаемая в пьесах рассматриваемого периода, изменение ее особенностей и тональности в пьесах разных жанров. Периодически проводятся сопоставления с образом Купидона, запечатленным в живописи. Делаются указания на античные источники ряда сюжетных ходов. Выявляются функции появления на сцене взрослого Купидона, отвечающего на вопросы о сущности любви. Отмечается, что в шекспировских пьесах Купидон не появляется ни разу как персонаж, однако к его образу драматург прибегает в драматургическом и поэтическом текстах.

Ключевые слова: драматургия английского Возрождения, мифологический образ Купидона, образы античных богов в драматургии, У. Шекспир

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Черноземова Е.Н. Образ Купидона в английской драматургии конца XVI века // Литература в школе. 2024. № 6. С. 69–76. DOI: 10.31862/0130-3414-2024-6-69-76

DOI: 10.31862/0130-3414-2024-6-69-76

E.N. ChernozemovaMoscow Pedagogical State University,
Moscow, 119435, Russian Federation

The image of Cupid in the English drama of the late 16th century

Abstract. Two images of the ancient Cupid have become established in the European cultural space – one of them – the little son of Venus with a bow and arrow and the second – a handsome young man who is in love with Psyche. The purpose of the article is to reveal the features of both images of Cupid, reproduced by the English drama of the 1580–1590s. The article examines their embodiment in the texts of dramatic works of the English Renaissance, as well as one of the motifs being developed in this case – the rivalry of the dramatic characters with Cupid in the plays that were created in the decade preceding the appearance of the first dramatic works of W. Shakespeare. “Campaspe” and “Sappho and Phaon” (1582–1584) by John Lily are among them, his plays were performed by the chapel boys at St. Paul’s Cathedral; “The Araygnement of Paris” (1581) by George Peel and the early work “Dido, Queen of Carthage” (between 1587 and 1589), written by Christopher Marlowe in collaboration with Thomas Nash on student’s bench. The article analyzes the function of playing with Cupid, repeatedly embodied in the plays of the period under consideration, the change in its features and tonality in plays of different genres. Some comparisons are periodically made with the image of Cupid depicted in the painting. References to the ancient sources of some plots are made. The article reveals the functions of an adult Cupid who appears on the stage to answer questions about the nature of love. In Shakespeare’s plays, Cupid does not appear as a character, but the playwright uses his image in dramatic and poetic texts.

Key words: English Renaissance drama, a mythological image of Cupid, images of classical mythological gods, W. Shakespeare

CITATION: Chernozemova E.N. The image of Cupid in the English drama of the late 16th century. *Literature at School*. 2024. No. 6. Pp. 69–76. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2024-6-69-76

Драматургия английского Возрождения отражает мифологическое представление о Купидоне, утвердившееся в европейском культурном простран-

стве, как о самом юном среди античных богов, и запечатлевает его в двух возрастах. Первый – образ шаловливого малыша, сына богини любви

Венеры и бога войны Марса, рожденного от их внебрачной страсти и воплощающего любовную войну, любовь-борьбу, игру-противостояние. Он порой послушен, порой капризен, изображается с луком, стрелами, с атрибутами матери – лебедями и голубями, часто с завязанными глазами, бездумно ранищим сердца, что было удобно для художественного объяснения внезапности возникновения любовного чувства и его капризов. Таким Купидон предстает и у французов (например, на страницах иллюминированной французской книги «Романа о Розе» XIV в.), и у итальянцев (например, в работе Пьеро делла Франческа «Вооруженный Купидон с завязанными глазами», 1452–1466). Показательна и работа Тициана 1565 г. «Венера, завязывающая глаза Амуру». Второй образ – могущественного бога, пламенно влюбленного в Психею, сурового с теми, кто нарушает законы любви, и способного не только остерегаться каверз, чинимых матерью, но и противостоять им, поступать по-своему.

Драматургией и театральной практикой английского Возрождения были освоены оба варианта. Образ малыша Купидона на сцене могли создавать мальчики, которые в каждой труппе были исполнителями женских ролей [5]. А для повзрослевшего Купидона тем более находились исполнители.

Одним из утвердившихся мотивов, связанных с Купидоном, стал мотив игры-соперничества, противостояния ему героини. Словесно обработанный этот мотив оказался запечатленным в песне страдающего от любви к Кампаспе художника Апеллеса в конце 5-й сцены III акта «Кампаспы» Джона Лили (первое представление пьесы

относят к 1581 г.). Там соперником художника оказывается Александр Великий:

Амур с Кампаспою играл.
За коном кон ей отдавал
И лук, и стрелы. Отдал ей
И воробьев, и голубей.
Потом кораллы уст и щек
Он отыграть никак не мог.
Ни блеска глаз, ни дуг бровей,
Ни милой ямочки своей
На подбородке не сберег.
И оба глаза ей в залог
Отдал и встал из-за стола
Слепым навеки. Вот игра
В любовь!
В ней слепнет даже бог.
Так что бы я поделатъ смог!

[3, с. 169]

Хотя игра с Купидоном в песне передана лишь в слове, но перечисление проигранного дает представление о длительности игры, об удачливости героини и соотносится с живыми картинами, принятыми в придворной культуре Возрождения, в частности, с игрой в кости одетых в костюмы богов придворных на золотые предметы с юным принцем, будущим Ричардом II (1377), о которой пишет С. Орджел в книге о придворных масках [8, р. 19].

Особенно интересно и остроумно мотив соперничества с Купидоном развит в пьесе Джона Лили «Сафо и Фаон» (1582–1584) [6, vol. 2, pp. 369–416], в которой Сафо представлена царицей Сиракуз, Фаон простым перевозчиком на пароме, а Купидон маленьким капризным сыном Венеры, который выполняет ее приказания, но по неосторожности ранит саму богиню. Такое событие есть и в «Метаморфозах» Овидия [2, кн. 2, с. 525–529]¹. Так богиня

¹ Указываются номер книги и строк.

оказывается пораженной любовью к простому перевозчику Фаону, которому сама же даровала красоту, чтобы ввергнуть в любовную страсть к нему непокорную царицу Сиракуз Сафо, желая тем наказать и унижить ее. Ошибки, совершаемые маленьким Купидоном, также описаны в «Метаморфозах» Овидия, где рассказывается, например, о том, как Амур пустил свинцовую стрелу, вызывающую ненависть, в насмехающегося над его неумелой стрельбой Аполлона (этот момент запечатлен в живописной работе Никола Бертена «Купидон, целящийся в Аполлона»), но попал в нимфу Дафну, которая страдает после этого ранения от преследований бога солнца и искусств. У Овидия гнев Купидона назван жестоким [2, кн. 1, с. 453–480]. В ряде сцен Венера появляется неизменно в сопровождении сына.

IV акт приоткрывает завесу над тайнами свойств, которыми обладают наконечники стрел Купидона. Зрителю доводится побывать в кузнице Вулкана. Эта сцена соотносится с эпизодом из «Энеиды» Вергилия, где Венера просит Вулкана изготовить оружие для Энея; правда, в поэме Венера встречается с Вулканом в его золотых палатах, а ковать латы в покрытую дымом кузнице, где гремят молоты, гудит пламя и скрежещет железо, он уходит один [1, кн. 8, с. 370–585, 416–453]. В 1-й сцене V акта Венера рассказывает Купидону о свойствах новых стрел. В монологе длиной почти в 40 строк Венера описывает, из чего сделан каждый наконечник и какими свойствами обладает, частично следуя тексту «Метаморфоз» Овидия о стрелах с золотыми и свинцовыми наконечниками, способными породить либо любовь, либо вселять

отвращение. Наконечник из лидийской стали с оперением горлицы, смоченной в крови тигрицы, порождает глубокое презрение к тому, чего мы больше всего желаем. Стрела, оперенная крылом феникса и увенчанная орлиным клювом, делает людей страстными, постоянными в любви и мудрыми в выражениях. Стрела с тонкой золотой головкой с оперением из павлиньих перьев, склеенных смолой миртового дерева, для изящных и застенчивых дам, для любезных и юных нимф: она вызовет в умах лишь симпатию, но не любовь, желание быть избранницами, но не принадлежать кому-то навсегда, смеяться над бледным видом мужчин и открыто радоваться собственной привлекательности и ухаживаниям мужчин. Есть стрела, порождающая ненависть к тем, кто жаждет любви со свинцовой головкой и оперением ночного ворона [6, vol. 2, p. 410]. В числе прочих оказывается и починенная стрела, которой были поражены Сафо и Венера, вызывающая преклонение перед теми, кто ниже по роду и званию.

Снаряженный новыми стрелами и с новым заданием, во 2-й сцене V акта Купидон впервые появляется один, без матери и сразу же попадает под обаяние Сафо, которая приручает его лаской и сладостями и так становится обладательницей его стрел. Она говорит, что, заполучив Купидона, сама станет королевой любви и будет направлять стрелы по своему усмотрению: “But if I get Cupid from thee, I myself will be the queen of love. I will direct these arrows with better aim, and conquer mine own affections with greater modesty” [Там же, p. 412]. Когда Венера застаёт сына на коленях у Сафо, тот отказывается пойти с ней, заявляя, что станет сыном

Сафо, и совсем по-детски рассказывает обо всем, что натворил: он освободил Сафо от страсти к Фаону, а Фаону послал стрелу, вызывающую отвращение к Венере. Ребенком, способным на шалости и непослушание, изображается Купидон в ряде живописных работ. В их числе «Купидон, похититель меда» Лукаса Кранаха Старшего, 1530; «Наказание Купидона» Пампео Батони, 1740–1743; «Венера находит Купидона, играющего в кости с Ганимедом» Ангелики Кауфман, 1782.

Оттого, что несвободной от любви в пьесе оказывается сама Венера, образ Сафо, владеющей своими чувствами, становится еще выше. В пьесу входит и развивается мотив любовной войны, победу в которой одерживает героя самым достойным образом.

Сцена, в которой царица держит на коленях маленького Купидона, возникает и в пьесе «Дидона, царица Карфагена» (между 1587 и 1589). Авторами ее считаются Кристофер Марло и Томас Нэш, которые были в это время студентами Кембриджа. Дидона в пьесе Марло и Нэша не знает, что общается с Купидоном. Бог любви принял вид маленького сына Энея Аскания. Комичность сцены переходит во все возрастающий трагизм оттого, что царица перестает быть хозяйкой своих чувств. Отсутствует ремарка-пояснение, что именно делает с Дидоной Купидон. Но он явно действует по наущению Венеры, которая в предыдущей сцене наставляет его в том, что, играя с Дидоной, он должен коснуться наконечником стрелы ее груди [7, р. 345]. Если Купидону это сделать удалось, то яд его стрелы, видимо, действует постепенно. Дидона будто бы не понимает, что с ней происходит, трижды пытается то отдалять, то останавливает вер-

ного Ярба и все же прогоняет его. В итоге и Ярб, и Дидона убеждаются, что ни властью, ни уговорами, ни мольбами, обращенными к богам, невозможно добиться любви. И оба кончают с собой не в силах с ее чарами справиться.

Переход от маленького шалуна к властному повелителю любви осуществляется в пьесе Джорджа Пиля «Суд Париса» (1581) [9]. Сначала, увещевая Париса отдать ей золотой шар, Венера, говорит о Купидоне как о маленьком игривом сынке, но все же достаточно умелом, чтобы поразить ту, которую выберет Парис:

И если мне отдашь ты сей шарик золотой,
То станет с ним играть сынок,
прекрасный мальчик мой,
Мой Купидон чудесный, когда его увидит,
Он, Бог Любви прелестный,
тебя уж не обидит.

И ранит он любую, кого захочешь ты,
И воплотит он разом все-все твои мечты;
Легко найдет ту самую,

и он не промахнется:
И сотни поцелуев мной
как дар тебе дается.

С тобой на поле Иды приучится играть;
И все желанья тайные

он станет исполнять,
На выбор твой он страстную,
прекрасную отыщет,

И развлечет тебя, пастух,
коль будешь ты пресыщен,
Наполнит радостью

твои он бьющиеся вены,
И все возможно для тебя
лишь при дворе Венеры.

[3, с. 170]

В дальнейшем Венера говорит о Купидоне как о могущественном боге:

Лук Купидона – это жезл,
а не венец ненастья;
И он не слабенький малец, –
могущественный бог;

Тот, кто с почтением к нему, –
счастливым стать бы мог,
Земля и Небо стрел его боятся до сих пор,
Они и радуют сердца, и губят за позор.

[3, с. 164]

Именно как могущественный бог, способный карать за непослушание и презрительное отношение к живому чувству, Купидон предстает в пасторальной комедии Джона Лили «Метаморфозы любви» (предположительно 1590, первое изд. 1601). В этой пьесе он обладатель собственного храма, куда приносят жертвоприношения, он волен дарить любовь, наказывать за измены и горделивый отказ любящему, давать глубокие и емкие ответы, касающиеся сущности любви. Шаг за шагом происходит переосмысление устоявшегося образа сына Венеры. Острая на язык нимфа Ниса озвучивает сложившуюся мифологию – то, что она слышала о боге. Образ получается довольно нелепым, глупым и ходульным, что вызывает гнев Купидона: «...я слышала, как его описывали во всей красе и, как я себе представила, он выглядит довольно глупо. Во-первых, он должен быть слепым и голым, с крыльями, с луком и стрелами с огненными наконечниками. <...> Могу ли я подумать, что боги, повелевающие всем сущим, ходят нагишом? Что ему делать с крыльями, которые не знают, куда лететь? Или со стрелами, которые не видят цели? Сердце – очень мизерная мишень, и скорее требует глаз Аргуса для попадания в цель, чем чтобы слепой мальчик стрелял наугад» [6, vol. 3, p. 308].

После такого представления бога Любви зрительские ожидания направлены на его появление на сцене. Тем более, что со словесным наброском

Нисы не вяжется описание его влияния на тонкость чувств, сформулированное каскадом оксюморонов в речи нимфы Ниобеи: «приятная боль, холодный жар, нежная горечь». Не знающая любви, Ниобея полагает, что испытываемые ею новые незнакомые чувства, вероятно, и есть любовь, но уж точно не ненависть, как она догадывается. Зрительские ожидания появления бога на сцене оказываются удовлетворенными при встрече Цереры с Купидоном у его храма, когда возникает емкий и острый вопросно-ответный диалог, характерный для драматургии Лили, за который его высоко ценят, считая предшественником Шекспира. Купидон при этом предстает истинным властителем Любви, способным кратко и четко, почти афористично ответить на самые каверзные вопросы.

Когда Церера просит Купидона помочь ей сохранить чистоту ее нимф, бог Любви отвечает, что нет необходимости опасаться истинной любви, поскольку она целомудренна: «Почему, Церера, ты думаешь, что за любовью следует похоть? Церера, влюбленные целомудренны: ибо любовь, божественная любовь, не что иное как квинтэссенция целомудрия и привязанностей, связанных движениями небес, которым невозможно противостоять земными средствами и которые не могут контролироваться ни одним человеком?» [6, vol. 3, p. 309]. Он дает совет, что делать, чтобы пламя любви согревало, а не обжигало.

Таким образом, оба известных культурному пространству образа Купидона оказываются представленными в драматургии английского Возрождения накануне появления

шекспировских пьес, в которых такой сценический образ окажется невостремленным, хотя и упоминаемым в текстах. В комедии «Сон в летнюю ночь» Шекспира удрученная невниманием Деметрия Елена, говоря о Купидоне, подхватывает закрепившееся расхожее мнение и тональность неуважительного высказывания о нем нимф Цереры:

Любовь глядит не взором, а душой;
Крылатый Купидон – божок слепой;
Он, впрочем, и душой не прозорлив:
Крылат, безглаз, нелепо тороплив.
Любовь – дитя; ей словно нипочем
Обманываться в выборе своем.

[4]

Первая и предпоследняя строки реплики Елены противоречат друг другу, знаменуя ее смятенность

и желание разобраться в нахлынувших чувствах.

Мотив противостояния Купидону развит также в 154 шекспировском сонете «Божок любви под деревом прилег...».

Приведенные шекспировские строки доказывают, что образ Купидона был хорошо знаком англичанам в конце XVI в., как и мотив противостояния его шалостям. Однако для воплощения капризов чувств авторы начинают искать новые средства. У Шекспира возникает мотив сока волшебного цветка в «Сне в летнюю ночь», но в ряде случаев любовные коллизии представляются без объяснений, оставаясь загадкой, что никак не мешает воспринимать их как художественную правду, соответствующую действительности.

Библиографический список

1. *Вергилий Марон Публий*. Энеида / пер. с лат. М., 2001. URL: <https://rustih.ru/vergijij-eneida/> (дата обращения: 09.11.2024).
2. *Овидий Назон Публий*. Метаморфозы // Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / пер. с лат. М., 1983. URL: https://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt (дата обращения: 09.11.2024).
3. *Черноземова Е.Н.* Разговор о достоинстве в системе жанров английской драматургии конца XVI века. М., 2024.
4. *Шекспир У.* Сон в летнюю ночь / пер. с англ. URL: <https://lib.ru/SHAKESPEARE/midsummer.txt> (дата обращения: 09.11.2024).
5. Greg W.W. Dramatic documents from the Elizabethan Play houses. Oxford, 1931.
6. Lyly J. The Complete works. Ed. by R.W. Bond. In 3 vol. Oxford, 1902, 1973.
7. Marlowe Ch. The tragedy of Dido, Queene of Carthage // Marlowe Ch. The plays. L.; N.Y., 1914. F. 1909.
8. Orgel S. The illusion of power: Political theatre in the English Renaissance. Berkeley, 1975.
9. Peel G. The araignement of Paris. Amsterdam, 1904.

References

1. Vergilii Maron Publii. Eneida [Aeneid]. Transl. from Latin. Moscow, 2001. URL: <https://rustih.ru/vergijij-eneida/> (In Rus.)
2. Ovidii Nazon Publii. Metamorphoses. *Lyubovnye ehlegii. Metamorfozy. Skorbnye ehlegii*. Transl. from Latin. Moscow, 1983. URL: https://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt. (In Rus.)
3. Chernozemova E.N. Razgovor o dostoinstve v sisteme zhanrov angliiskoi dramaturgii kontsa XVI veka [A conversation on dignity in the genre system of English drama of the late XVI century]. Moscow, 2024.

4. Shakespeare W. Son v letnyuyu noch [A midsummer night's dream]. Transl. from English. URL: <https://lib.ru/SHAKESPEARE/midsummer.txt> (In Rus.)
5. Greg W.W. Dramatic documents from the Elizabethan Play houses. Oxford, 1931.
6. Lyly J. The Complete works. Ed. by R.W. Bond. In 3 vol. Oxford, 1902, 1973.
7. Marlowe Ch. The tragedy of Dido, Queene of Carthage // Marlowe Ch. The plays. L.; N.Y., 1914. F. 1909.
8. Orgel S. The illusion of power: Political theatre in the English Renaissance. Berkeley, 1975.
9. Peel G. The araygnement of Paris. Amsterdam, 1904.

Статья поступила в редакцию 30.10.2024, принята к публикации 20.11.2024
The article was received on 30.10.2024, accepted for publication 20.11.2024

Сведения об авторе / About the author

Черноземова Елена Николаевна – доктор филологических наук; профессор кафедры всемирной литературы Института филологии, Московский педагогический государственный университет

Elena N. Chernozemova – ScD in Philology; Professor at the World Literature Department, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University

E-mail: chernozem888@yandex.ru