

И. А. Некрасова

Похождения «Блудного сына» на театральных подмостках XVI столетия

В статье исследуется значение неолатинской «священной комедии» нидерландского гуманиста В. Гнафея «Аколаст, или о Блудном сыне» (1529 г.) в истории становления западноевропейской драматургии и театра эпохи Ренессанса. Анализируется феномен ее популярности в странах Европы в XVI в., многочисленные сценические интерпретации, в том числе в театрах иезуитов Испании и Португалии. Статья опирается на малоизвестные историко-театральные документы XVI в. и труды западноевропейских ученых.

Ключевые слова: Вильгельм Гнафей, «Аколаст, или о Блудном сыне», сюжет о блудном сыне, неолатинская драматургия, «священная комедия», школьный спектакль, театр иезуитов

I. A. Nekrasova

The "Prodigal Son's" Adventures at the XVI-th Century Stage

The article touches upon the subject of great historical significance of the first new-Latin "sacred comedy" named "Acolastus, de Filio Prodigio" (1529), by Netherlander humanist G. Gnapheus, in drama and theatre formation during the Renaissance age. Is analysed its phenomenal popularity in different European countries in the XVI-th century, its numerous performances, including the Jesuit theatres of Spain and Portugal. The article is founded on the little-known documents of the XVI-th century theatre history and the works by West-European scholars.

Keywords: Gulielmus Gnapheus, "Acolastus, de Filio Prodigio", a prodigal son's subject, new-Latin drama, "sacred comedy", a school performance, Jesuit theatre.

Притча «о блудном сыне, его отце и брате», изложенная евангелистом Лукой, отразилась во многих произведениях мирового искусства, включая искусство сценическое. Но особая роль выпала этому вечному образу в истории становления западноевропейской драмы и театра в эпоху Ренессанса. Предмет статьи – пьеса «Аколаст, или о Блудном сыне» (Acolastus, de Filio Prodigio), впервые изданная на латыни в Амстердаме в 1529 г., судьбу которой нельзя назвать иначе как уникальной. В своем веке эта пьеса не имела равных по распространению и положила начало плодотворной традиции «священной комедии», захватившей как Западную, так и Восточную Европу. Это одна из первых литературных пьес Ренессанса, образец учено-гуманистической драмы. И это одна из первых пьес, которая обрела признание у самых несхожих социальных групп, в различных странах Европы, в период зарождения национальных театральных систем.

Автором пьесы был соотечественник Рембрандта (создателя «Блудного сына в таверне» и «Возвращения блудного сына»), живший столетием до него. Виллем де Волдер, иначе Волдерсграфт из Гааги (1493–1568), мыслитель и педагог

из плеяды ученых гуманистов Возрождения, приобрел известность как неолатинский писатель под греко-римским псевдонимом Вильгельм Гнафей (Gulielmus Gnapheus)¹. Он учился в Лувене и Кёльне, в 1522 г. занял пост ректора латинской школы в Гааге. Именно там был впервые поставлен «Аколаст». Важно, что Гнафей принял новую лютеранскую веру, за что был арестован инквизицией, но счастливо избежал костра. После выхода из тюрьмы в 1528 г. он бежал из Нидерландов и в 1531 г. оказался в Восточной Пруссии, в г. Эльбинге (совр. польский Эльблонг). В 1535–1541 гг. он возглавлял открытую там гимназию. Однако в Эльбинге он подвергся травле за «еретический образ мыслей» и в 1541 г. вынужденно уехал в Кенигсберг, где под покровительством герцога-лютеранина совмещал государственную и педагогическую службу. Но у него вновь нашлись оппоненты среди ортодоксальных лютеран, которые обвинили его в симпатиях к анабаптизму. В 1547 г. Гнафей был изгнан из Кёнигсберга и провел поздние годы в г. Эмдене на службе у герцогини Восточной Фрисландии [9, 19]. Ему принадлежат труды по протестантской теологии, религиозные памфлеты и др. В

Эльбинге Гнафей сочинил три комедии: «Триумф красноречия» (изд. 1541), «Морософ» (изд. 1541)², «Лицемер» (изд. 1544), известные значительно меньше «Аколаста».

По подсчетам специалистов, заинтересовавшихся феноменом «Аколаста» еще в конце XIX в., когда неолатинская драматургия Ренессанса стала темой историко-литературных исследований³, эта пьеса Гнафея выдержала 47 (или 48) изданий с 1529 до 1580-х г. – фантастическая цифра для первого века книгопечатания. Только амстердамские печатники выпустили «Аколаста» 12 раз, с 1529 по 1576 г. Десять изданий вышло в Париже (с 1530 до 1584 г.), 13 в Кельне (с 1530 до 1577 г.), четыре в Лейпциге, три в Базеле, два в Лондоне, а еще в Страсбурге, Лионе и других городах Европы [9, с. XXIV–XXVII]. Пьеса лютеранина Гнафея с равной интенсивностью распространялась как в протестантских, так и в католических кругах, притом что попала в 1559 г. в папский Индекс запрещенных книг.

Помимо оригинала, «Аколаст» воспроизводился в переводах на живые языки. Первым немецки его переложил Г. Биндер, деятель швейцарской Реформации (изд. 1535, Цюрих); за ним последовали другие – переводы и подражания «Аколасту» расходились в XVI и XVII вв. по всем германским землям [20, с. 30–103; 9, с. XIV–XVI]. В 1540 г. в Лондоне ученый-гуманист Д. Пэлгрейв, друг Эразма и Т. Мора, издал пьесу по-английски, что, по мнению специалистов, дало стимул к развитию школьной драматургии в эпоху тюдоровского Возрождения [5, 10, 14]. В 1564 г. педагог А. Тирон напечатал в Антверпене французскую версию Гнафеева «Аколаста», из предосторожности не указав имени автора-лютеранина, но точно следуя оригиналу [15].

Еще больше известно переработок этой «священной комедии» в странах Европы в XVI, XVII и даже XVIII вв. На немецком языке первыми появились версии мейстерзингера из Кольмара Й. Викрама (1540), В. Шмельтцля – зачинателя учено-гуманистического театра в Вене (1545), нюрнбергского поэта-сапожника Г. Сакса (1556). Как ни удивительно, «Аколаст» оказался востребован школьным театром Испании и Португалии [16, 17]. Целая тематическая линия пьес о блудном сыне сложилась в английском ренессансном театре [5, с. 192–206]. Реминисценции «Аколаста» обнаруживаются даже в знаменитой русской школьной пьесе конца XVII в. – в «Комидии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого [4].

В рамках статьи нет нужды проследивать всю литературную судьбу «Аколаста» и близких к нему интерпретаций темы блудного сына; этому посвящен целый ряд исследований западных ученых конца XIX – начала XXI в. [12, 20, 10, 16, 17 и др.]. Но прежде чем перейти к изложению причудливых путей его сценической судьбы, следует обратиться к проблеме драматургического новаторства гаагского гуманиста.

В. Гнафей не был первым, кто заставил героев евангельской притчи говорить со сцены. На эту тему известно, например, французское моралите конца XV – начала XVI в. «История блудного сына в лицах», сочетающее черты аллегорического религиозного действия и фарса, итальянские «священные представления», иные средневековые «игры». Предположительно раньше Гнафея, в 1507–1510 гг., латинскую комедию «Азот, или Блудный сын» написал прославленный нидерландский гуманист Г. Макропедий из Утрехта, но она была обнародована только вслед «Аколасту», в 1537 г. Ближайшим предшественником Гнафея может быть сочтен его единоведец Б. Вальдис, автор немецкого фастнахтшпиля «Блудный сын», поставленного и напечатанного в 1527 г. в Риге. В этой незамысловатой пьесе, где жанровые сцены чередовались с поучениями в средневековом духе, сюжету придано было лютеранское истолкование: блудный младший сын являл собой нового героя, который руководствуется Лютеровой доктриной предопределения и оправдания верой, а старший сын символизировал неверный жизненный выбор – католическое монашество.

В. Гнафей, исходя из сходных идейных соображений, создал пьесу в новом стиле: на классически чистом латинском языке и в классических метрах, «правильного» пятиактного строения. В прологе автор подчеркнул, что опирался на Теренция, главного авторитета в драматургии для гуманистов Ренессанса, а также на Плавта [9, с. 4–5], и таким образом придал христианскому духовному действию структуру античной паллиаты. Сегодня трудно представить, каким открытием это стало для современников Гнафея. Изобретенная им драматургическая модель «священной комедии» (*comedia sacra*) открывала перспективы в театре и ценителям гуманистической словесности, для кого неприемлемыми были грубые средневековые зрелища, и глубоко набожным людям, даже священнослужителям, кому светские, антично-мифологические формы ученой драмы могли казаться опасными. По образцу «Аколаста» «священные комедии» на библейские

темы стали сочинять не только протестанты, которыми двигал обостренный интерес к самому Священному Писанию, но и католики, тяготевшие к эразмианскому свободомыслию [подробнее см. 2, с. 117–175].

Присутствие мысли Эразма явственно и в самом «Аколасте», в исторически новом для драматургии дискуссионном аспекте. Гнафей раскрыл в пьесе конкретную интеллектуальную проблему своего времени, не прибегая при этом к привычным аллегориям. В уста героев он вложил аргументы знаменитого спора Эразма Роттердамского и Мартина Лютера о свободе воли, который начался в 1524 г., но ко времени «Аколаста» был еще актуален. Пьеса, таким образом, запечатлела исторический момент разрыва ученого гуманизма и Реформации.

Гнафей освободил фабулу от напластований средневековой теологии: он предложил увидеть в отце драматического персонажа, носителя определенной идеи, а не образ Бога-отца, как он представлялся в моралите на ту же тему. В пьесе этот персонаж, выражающий идеи Эразма, дискутирует с наперсником Эвбулом о судьбе своего сына Аколаста. Отец страдает и хочет помочь сыну, подсказать ему правильный выбор, тогда как Эвбул по-лютерански (прямо цитируется трактат «О рабстве воли») убеждает довериться одному Провидению. Эвбул говорит, что человек не должен противиться тому, что суждено, и все попытки отца повлиять на поведение сына, руководить им, тщетны, ибо всем распоряжается только Бог. Отец в конце концов уступает в этом существенном для протестантов вопросе, признав правоту своего оппонента. Та же идея предопределения развернута в другой дискуссионной коллизии: в отношениях Аколаста и его наперсника Филавта, в чьем имени заключен его порок – себялюбие. Этот последний также хотел повлиять на героя в худшую сторону и также потерпел неудачу, ибо в соответствии с высшей волей Аколаст вернулся на праведный путь.

В своей «священной комедии» В. Гнафей, как затем многие его последователи, попытался преодолеть средневековый канон и раскрыть в библейских образах человеческую меру. «Художник Ренессанса, – писал А. Ф. Лосев, – знает все мифологические и символические глубины своих библейских сюжетов, но ему важно выявить чисто человеческую личность и показать, что все символично-мифологические глубины библейского сюжета вполне доступны всякому человеку, вполне соизмеримы с его человеческим сознани-

ем и в познавательном отношении *вполне имманентны этому сознанию*, в какие бы бездны бытия они ни уходили» [1, с. 397].

Опираясь на Теренция, Гнафей дал персонажам римско-греческие имена (герой – Аколаст⁴, его отец – Пеларг, сводник носит имя Саннио, есть гетера Лаида, ее рабыня Сира и др.), ввел в сюжет парасита, рабов и служанок, разделил действие на пять актов, а акты на сцены. Но у него имеются и приметы старого, средневекового театра – симультанное строение некоторых эпизодов. Так, диспут Пеларга и Эвбула чередуется с картинами похождения блудного сына; этим автор подчеркивает взаимосвязь действий и их истолкования. Теренцианский стиль проявился прежде всего в монологах; в комических сценах (перебранка Аколаста и его парасита, диалоги Аколаста с соблазнительницей Лаидой и др.) Гнафей вдохновлялся, скорее, Плавтом, но также и живой традицией, которую в Нидерландах его эпохи представлял полупрофессиональный городской театр – состязания камер риториков. В изобилии рассыпанные в пьесе сочные, грубоватые шутки, игровые моменты (например, когда по приказу Лаиды рабы отнимают у Аколаста одежду, шляпу и меч и полуголым прогоняют от ее дома палками, поедание желудей голодным Аколастом-свинопасом) должны были нравиться школярам и подслащать процесс зубрежки длинных латинских стихов. Но наиболее существенно, что пьеса Гнафея – не просто инсценировка Писания, а оригинальное авторское произведение. Как отмечает современный ученый, «пьеса построена автономно по отношению к своему библейскому источнику. Если все четыре части притчи... переданы без искажений, из этого не следует, что они представлены в сухой механической последовательности, напротив, они переплетены, что дает пьесе замечательное действенное развитие. Такое строение предполагает, что сцены чередуются очень быстро, и это придает оживленность всей композиции» [15, с. 34].

В целом «Аколаст» оказался прекрасным «учебным пособием» как для драматургов, так и для постановщиков – в первую очередь школьного театра, интенсивное развитие которого началось в 1530-е гг. В эту эпоху, особенно в Северной и Центральной Европе, куда медленно проникало влияние итальянской ренессансной сцены, именно школьные театры – театры духовных учебных заведений – являлись опытными площадками в деле сценического освоения литературной драмы.

«Аколаст» был предназначен для школьного (публичного) спектакля, организованного В. Гнафеем в гаагской школе в 1528 (или в 1525) г.: таким образом, пьеса прошла проверку сценой еще до публикации. Заложенные в ней постановочные идеи скромны, но достаточно эффективны. Требовалось простое оформление – помост с «домами» (дом отца, таверна, дом гетеры, дом крестьянина, к которому Аколаст нанимается свинопасом), обозначенными занавесями, возможно, с табличками, перед которыми выступают актеры. Это самый распространенный в учено-гуманистическом театре Ренессанса тип «сцены Теренция», представленный в книжных иллюстрациях эпохи. Костюмы должны были обеспечивать узнаваемость персонажей-типов (паразит, слуги, гетера, трактирщик и кухарка) в отсутствие привычных для моралите и мистерий аллегорических атрибутов или масок. Неотъемлемой частью действия были также музыка и песни.

Сам факт фиксации многих школьных и городских спектаклей по «Аколасту», начиная с авторских – в Гааге и Эльбинге (1536), затем немецких версий (в Цюрихе ок. 1535 г., в Вене в 1545 г. и др.) говорит о долговременном интересе публики – ученой и ученической, городской, придворной, церковной.

Специфическим поворотом театральной судьбы Гнафеева «Аколаста» явилось его перемещение на подмостки театра иезуитов. Как известно, школьные спектакли занимали в педагогической практике иезуитов очень важное место; на первых порах (с 1550-х гг.) они многое черпали в учено-гуманистической драматургии и даже у протестантов. Бесспорно, художественные и дидактические достоинства текста Гнафея, признанного повсюду в ученом мире, заставляли иезуитов закрывать глаза на принадлежность автора к стану главных врагов ордена – лютеран.

Видный испанский деятель ордена П. П. де Асеведо, приступивший к обязанностям ректора новой коллегии в Кордове, 17 июня 1555 г. сообщал И. Лойоле в Рим, что в ряду первоочередных дел по улучшению духовного климата в округе готовит постановку «Аколаста» [8, с. 107–108]. (Отметим, что в этом андалусском городе, который одним из последних освободился от владычества мавров в эпоху Реконксты, традиции театральных зрелищ в принципе не было.) Спектакль в Кордовской коллегии, датируемый 24 июня 1555 г., – первый факт истории иезуитского театра на Пиренейском полуострове. Из откликов

о нем следует, что он был увлекательным (длился три часа и не дал многочисленной публике заскучать), в должной мере благочестивым и «не вызвал никаких грубых чувств у слушавших его» [8, с. 107]. Несомненно, что о. Асеведо переработал пьесу Гнафея, «очистив» ее не только от лютеранских мотивов, но и от неприемлемых для иезуитской сцены женских образов. В дальнейшем П. П. де Асеведо сочинил и поставил с учениками несколько вариаций на тему «Аколаста» (латинской прозой), дополненных сюжетами из школьной жизни. По этому образцу в Испании был создан целый ряд ученых пьес [16, 17], которые оказали влияние и на драму «золотого века».

«Аколаст» оказался также у истоков театра иезуитских коллегий в Португалии. К середине XVI в. в этой стране уже угасли очаги блистательного раннего Ренессанса, творения великого драматурга Жила Висенте оказались под запретом, эразмианское вольнодумство жестоко каралось инквизицией. Орден иезуитов, приобретший огромную власть, не только действовал как орудие подавления инакомыслия, но и насаждал новые формы образования, которые содержали в себе прогрессивные по тем временам элементы. Школьный театр был одним из таких.

Школьный спектакль по «Аколасту» в Лиссабоне, как общественное событие, удостоился описания в официальной корреспонденции и в общей истории ордена. 31 мая 1556 г. перед входом в коллегию Св. Антония собралось небывалое число зрителей, которые устроили давку у входа и заполнили до отказа внутренний двор (патио) и его верхние галереи, причем еще многие остались снаружи [18, с. 734]. Необыкновенное впечатление произвело оформление спектакля – насколько можно судить, близкое по стилю ренессансным придворным зрелищам. Там главенствовала красота: «...стены не только были пышно драпированы, но полотнами с превосходно написанными изображениями увешаны» [18, с. 734]. Эти картины на духовные сюжеты, в отсутствие декораций, дополняли визуальный ряд спектакля. Воздвигнутый во дворе «помост, иначе просцениум» с колоннами был «прекрасных пропорций» и богато украшен; ощущение свежести создавали живые душистые цветы и зелень [13, с. 455]. В спектакле участвовал «один прославленный музыкант», исполнявший различные песни в сопровождении многих музыкальных инструментов [13, с. 456].

Как и в испанской постановке, «священная комедия» Гнафея, безусловно, подверглась «очи-

щению»; имя автора также не звучало, хотя ни у кого из исследователей принадлежность текста сомнений не вызывает. Исполняли «Аколаста» совсем юные школяры, двенадцати-тринадцати лет. Они «были облачены в самые роскошные и нарядные одежды, шелковые, алые, пурпурные и из фланели, на других же были великолепные золотые цепи, украшающие все тело...» [13, с. 456]. Очевидец оценил «изящество, тонкий вкус и остроумие актеров», живость их игры; «не было никого, кто бы их старательностью, жестикующей, голосом и произношением сверх меры не восхищался бы и не пожелал бы им добра; настолько необыкновенный подчас вызывали смех, чего бесспорно желали, что ничего не было слышно, кроме хохота...» [13, с. 456]. Роли оказались школярам по силам, уровень владения латынью – достойным для декламации драматических стихов, чувства персонажей – доступны для понимания: «они исторгали у зрителей попеременно то смех, то слезы сообразно тем страстям, каковые выражались по ходу действия» [13, с. 456]. Спектакль был не просто разовым успехом, он приохотил к театру и школяров, и их наставников, и публику. «...Каждому хотелось, дабы представления такого рода повторялись часто, а в особенности ученикам, каковые забавами такого рода услаждались чрезвычайно и были сильнее, чем возможно высказать, охвачены воодушевлением» [13, с. 456–457], – извещал И. Лойолу высокопоставленный член ордена. И хотя развитие светского драматического театра в Португалии во второй половине XVI и в XVII в. оказалось крайне затруднено, ученые неолатинские спектакли духовной тематики заполнили лауну и не позволили прерваться национальной традиции.

К самым ранним фактам истории школьного театра относится и премьера «Аколаста» в иезуитской коллегии Вены – очаге всей западноевропейской сценической практики ордена. Этот «Аколаст» не оставил заметного следа в документах, что объясняется неудачной датой: венские школяры сыграли пьесу Гнафея в 1560 г., а незадолго до того она угодила в Индекс запрещенных книг. И хотя в Вене уже была известна версия того же сюжета В. Шмельтцля (1545 г.), католическая и на немецком языке, отцы коллегии предпочли «сомнительного» нидерландского автора – несомненно, за изысканный латинский слог и классическую форму комедии.

И в том же 1560 г. отмечено исполнение «Аколаста» в рамках иной национальной и профессиональной традиции: в английском Кем-

бридже, где в середине XVI в. уже сформировался гуманистический университетский театр. В 1580-е гг. оттуда выйдут «университетские умы», чтобы преобразовать лондонскую театральную жизнь и проложить путь Шекспиру.

В 1540–1560-х гг. колледж Тринити в Кембридже популяризировал «священную драму» немецких и нидерландских неолатинских авторов (Т. Наогеорга, С. Бирка, Г. Макропедия), преимущественно протестантов, хотя некоторые их пьесы вызывали скандал откровенно полемическим содержанием. Здесь «Аколаст», именовавшийся «знаменитой комедией», едва ли подвергался «очистке», как у иезуитов; напротив, его серьезные сцены, диспуты Пеларга с Эвбулом, могли вызвать большой интерес. Как считают специалисты, в Кембридже пьеса игралась не в английском переводе Д. Пэлсгрейва, а в латинском оригинале [14, с. 85].

Упоминания комедии о блудном сыне встречаются в английских источниках эпохи Ренессанса неоднократно. Самое яркое описание постановки, хоть и не вполне документальное, относится к самому концу XVI в., когда школьный театр уступил первенство профессиональной сцене. Оно принадлежит герою-рассказчику в романе «Злополучный скиталец, или Жизнь Джека Уилтона» (1594) Т. Нэша, известного как драматург из когорты «университетских умов». Роман вышел в шекспировскую эпоху, но действие его относится к первой трети XVI в. Герой романа присутствует на исполнении «Аколаста» «в одной из главных школ» Виттенберга, города Лютера. Какой именно постановкой мог «вдохновляться» Т. Нэш, неизвестно [5, с. 169], но с пьесой В. Гнафея он был неплохо знаком. Джек Уилтон «смотрит» старинный школьный спектакль глазами автора – знатока профессионального театра, и оценивает в первую очередь актерское мастерство. Оно было «отвратительное», а потому никуда не годилась и вся комедия: «Один актер, словно утрамбовывая глиняный пол, так топтал ногами по подмосткам, что мне всерьез подумалось, будто он решил посрамить построившего их плотника. Другой размахивал ручищами, словно сбивал шестами с дерева груши, и можно было опасаться, что он выбьет из розеток свечи, висевшие у него над головой, и оставит нас в темноте. Третий только и делал, что подмигивал и корчил рожи. Имелся там и нахлебник, который, хлопая руками и шелкая пальцами, казалось, исполнял какой-то шутовской танец» [3, с. 438].

Т. Нэшу кажется смешным беспомощное школярское комикование, потому что он знает, как должны играть настоящие актеры в трагедии и в комедии. С утверждением «настоящего» театра такое пренебрежение к школьным спектаклям, в принципе мало эволюционировавшим, стало общераспространенным, но нельзя забывать, что на них воспитывались первые профессионалы – комедианты и драматурги.

Неолатинская ученая драма, религиозная и светская, сыграла значительную роль в процессе становления драматургии и театра во всех странах Западной Европы; к сожалению, она мало изучена отечественным театроведением. Латынь – язык международного общения в эпоху Ренессанса – облегчала культурный обмен между странами; этот ресурс впервые освоили нидерландские драматурги-гуманисты, авторы «священных комедий», начиная с В. Гнафея. Их пьесы, говорившие об общечеловеческих духовных ценностях, расширяли театральную аудиторию и способствовали развитию сценического искусства.

Библиографический список

1. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения ; Исторический смысл эстетики Возрождения [Текст] / Алексей Федорович Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
2. Некрасова, И. А. Религиозная драма и спектакль XVI–XVII веков [Текст] / Инна Некрасова. – СПб.: Гиперион, 2013. – 365 с.
3. Нэш, Т. Злополучный скиталец, или Жизнь Джека Уилтона [Текст] / Перевод Е. Бируковой // Плутовской роман. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 401–500.
4. Численко, Н. Д. «Комидия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого и позднеренессансная драматургия [Текст] // Вестник ЛГУ. – 1989. Сер. 2. История, языковедение, литературоведение. Вып. 1. – С. 34–41.
5. Campbell, L. B. Divine poetry and drama in sixteenth-century England. 2 ed. Cambridge : Univ. Press ; Berkeley ; Los Angeles : Univ. of California Press, 1961. 268 p.
6. Demoed, V. Stultitia on stage : Gnapheus' "Foolish Scientist" and the "Praise of Folly" of Erasmus. Режим доступа: <http://dare.uva.nl/document/190396>
7. Demoed, V. The Morality of hypocrisy : Gnapheus's latin play "Hypocrisy" and the Lutheran Reformation // Literary cultures and public opinion in the Low Countries, 1450-1650 / Ed. by J. Bloemendal, A. Dixhoorn, E. Strietman. Leiden ; Boston : Brill, 2011. P. 90-119.
8. Domingo Malvadi, A. La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo : Un capítulo en la pedagogía del latín de la Compañía de Jesús en el Siglo XVI. Salamanca : Ed. Univ. de Salamanca, 2001. 685 p.
9. Gnapheus, G. Acolastus / Hrsg. von J. Bolte. Berlin : Speyer & Peters, 1891. XXVIII, 84 S.
10. Gnapheus, G. Acolastus : A Latin play of the Sixteenth century / Ed. by W. E. D. Atkinson. London (Ontario) : Univ. of Western Ontario, 1964. 234 p.
11. Gnapheus, G. Morosophus : Ein törichter Weiser / Hrsg., übersetzt und erläutert von H. D. Hoffmann. Frankfurt a. M. ; Berlin ; Bern : P. Lang, 2010. 171 S.
12. Holstein, H. Das Drama vom verlorenen Sohn : ein Beitrag zur Geschichte des Dramas. Halle a. d. S. : O. Hendel, 1880. 53 S.
13. Litterae quadrimestres e universis praeter Indiam et Brasiliam locis in quibus aliqui de Societate Jesu versabantur Romam missae : In 7 t. Madrid : A. Avrial, 1897. T. 4 (1556). 757 p.
14. McConaughy, J. L. The school drama, including Palsgrave's introduction to Acolastus. N. Y.: Teachers College, Columbia Univ., 1913. 116 p.
15. Miotti, M. Présentation ; Tiron, A. L'Histoire de l'enfant prodigue [trad. de G. Gnapheus] // La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. Paris : P. U. F. ; Florence : Olschki, 1996. Vol. VIII (1564-1573). P. 3-37 ; 109–166.
16. Molina Sanchez, M. De las adaptaciones en el teatro jesuita : a propósito de "Acolastus", coloquio latino representado en Montilla (Córdoba), en 1581. Estudio e edición de "Acolastus". Режим доступа: <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm>
17. Picón, V. El tema del hijo pródigo en la dramática del siglo XVI en España // Voz y Letra. 1995. № 6. P. 73–87.
18. Polanco, J. A., de. Vita Ignatii Loiolae et rerum Societatis Jesu historia : In 7 t. Madrid : A. Avrial, 1898. T. 6 (1556). 963 p.
19. Rädle, F. Zum dramatischen Schaffen des Guilielmus Gnapheus im preussischen Exil // Humanismus im Norden: Frühneuzeitliche Rezeption antiker Kultur und Literatur an Nord-und Ostsee / Hrsg. von T. Hays. Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 2000. S. 221–249.
20. Spengler, F. Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts : Zur Geschichte des Dramas. Innsbruck : Verlag des Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, 1888. 174 S.

Bibliograficheskiy spisok

1. Losev, A. F. Estetika Vozrozhdeniya ; Istoricheskiy smysl estetiki Vozrozhdeniya [Tekst] / Aleksey Fedorovich Losev ; sost. A. A. Takho-Godi. – M.: Mysl', 1998. – 750 s.
2. Nekrasova, I. A. Religioznaya drama i spektakl' XVI–XVII vekov [Tekst] / Inna Nekrasova. – SPb.: Giperion, 2013. – 365 s.
3. Nesh, T. Zlopoluchnyy skitalets, ili Zhizn' Dzheka Uiltona [Tekst] / Perevod Ye. Birukovoy // Plutovskoy roman. – M.: Khudozh. lit., 1975. – S. 401–500.
4. Chislenko, N. D. «Komidiya pritchi o bludnem syne» Simeona Polotskogo i pozdnerenessansnaya drama-

turgiya [Tekst] // Vestnik LGU. – 1989. Ser. 2. Istorija, yazykoznanije, literaturovedeniye. Vyp. 1. – S. 34–41.

5. Campbell, L. B. *Divine poetry and drama in sixteenth-century England*. 2 ed. Cambridge : Univ. Press ; Berkeley ; Los Angeles : Univ. of California Press, 1961. 268 r.

6. Demoed, V. *Stultitia on stage : Gnapheus' "Foolish Scientist" and the "Praise of Folly" of Erasmus*. Rezhim dostupa: <http://dare.uva.nl/document/190396>

7. Demoed, V. *The Morality of hypocrisy : Gnapheus's latin play "Hypocrisis" and the Lutheran Reformation // Literary cultures and public opinion in the Low Countries, 1450–1650 / Ed. by J. Bloemendal, A. Dixhoorn, E. Strietman*. Leiden ; Boston : Brill, 2011. P. 90–119.

8. Domingo Malvadi, A. *La producción escénica del Padre Pedro Pablo Acevedo : Un capitulo en la pedagogia del latin de la Compañia de Jesús en el Siglo XVI*. Salamanca : Ed. Univ. de Salamanca, 2001. 685 p.

9. Gnapheus, G. *Acolastus / Hrsg. von J. Bolte*. Berlin : Speyer & Peters, 1891. XXVIII, 84 S.

10. Gnapheus, G. *Acolastus : A Latin play of the Sixteenth century / Ed. by W. E. D. Atkinson*. London (Ontario) : Univ. of Western Ontario, 1964. 234 r.

11. Gnapheus, G. *Morosophus : Ein törichter Weiser / Hrsg., übersetzt und erläutert von H. D. Hoffmann*. Frankfurt a. M. ; Berlin ; Bern : P. Lang, 2010. 171 S.

12. Holstein, H. *Das Drama vom verlorenen Sohn : ein Beitrag zur Geschichte des Dramas*. Halle a. d. S.: O. Hendel, 1880. 53 S.

13. *Litterae quadrimestres e universis praeter Indiam et Brasiliam locis in quibus aliqui de Societate Jesu versabantur Romam missae* : In 7 t. Madrid : A. Avrial, 1897. T. 4 (1556). 757 p.

14. McConaughy, J. L. *The school drama, including Palsgrave's introduction to Acolastus*. N. Y.: Teachers College, Columbia Univ., 1913. 116 p.

15. Miotti, M. *Présentation ; Tiron, A. L'Histoire de l'enfant prodigue [trad. de G. Gnapheus] // La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*. Paris : P. U. F. ; Florence : Olschki, 1996. Vol. VIII (1564–1573). R. 3–37; 109–166.

16. Molina Sanchez, M. *De las adaptaciones en el teatro jesuita : a propósito de "Acolastus", coloquio latino representado en Montilla (Córdoba), en 1581*. Estudio e edición de "Acolastus". Rezhim dostupa: <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm>

17. Picón, V. *El tema del hijo pródigo en la dramática del siglo XVI en España // Voz y Letra*. 1995. № 6. P. 73–87.

18. Polanco, J. A., de. *Vita Ignatii Loiolae et rerum Societatis Jesu historia* : In 7 t. Madrid : A. Avrial, 1898. T. 6 (1556). 963 p.

19. Rädle, F. *Zum dramatischen Schaffen des Guilielmus Gnapheus im preussischen Exil // Humanismus im Norden: Frühneuzeitliche Rezeption antiker Kultur und Literatur an Nord-und Ostsee / Hrsg. von T. Haye*. Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 2000. S. 221–249.

20. Spengler, F. *Der verlorene Sohn im Drama des XVI. Jahrhunderts : Zur Geschichte des Dramas*. Innsbruck : Verlag des Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, 1888. 174 S.

¹ Он писал также под псевдонимами Фуллоний, Вильгельм из Гааги.

² Прототипом героя этой сатирической комедии, перекликающейся с «Похвалой Глупости» Эразма Роттердамского, возможно, был Н. Коперник. Напечатанная в 1541 г. в Данциге (Гданьске) и в 1599 г. в Нюрнберге, пьеса до недавнего времени была мало изучена. Многие исследователи даже считали ее утраченной. Впервые переиздана в 2010 г. [11]. О поздних пьесах Гнафея см.: 6, 7, 19.

³ Первое научное издание «Аколаста» было осуществлено немецким филологом И. Больте в 1891 г. [9].

⁴ Греческое слово *ἀκόλαστος* означает «невоздержный», «необузданный»; оно заимствовано Гнафеем у Аристотеля.