

Анастасия Арефьева

Лопе де Вега в Амстердаме XVII в.

В 1648 г. закончилась восьмидесятилетняя война Нидерландов за независимость от Испании. Заключение Вестфальского мира открыло возможности для строительства новых коммерческих и культурных мостов между странами. Одним из них стала испанская драматургия. Так, Золотой век Испании, пришедший сложными путями на север, встретился с Золотым веком Нидерландов.

Первое знакомство произошло еще в начале XVII в., в период временного перемирия воюющих стран. В Антверпене, являвшимся тогда нидерландским городом, как и почти вся территория нынешней Бельгии, первые комедии Лопе были напечатаны в 1607 и 1611 гг. (то есть еще при жизни автора), причем на языке оригинала, так как это было сделано специально для изгнанной из Испании сефардской общины (через несколько лет она сыграет важную роль в появлении испанских пьес на голландской сцене, но об этом чуть позже). После того, как эта антология попала в Амстердам, город с большим сефардским населением, *comedia nueva*¹ распространилась дальше – до Копенгагена, Стокгольма, Гамбурга, Бремена, Любека, Данцига, Мюнхена и Вены. То же самое относится и к первым двум частям комедий Кальдерона, которые также продавались в габсбургских Нидерландах.

Но если говорить о сценической судьбе испанских пьес, то в ней огромную роль сыграл амстердамский дипломат, драматург и поэт Теодор Роденбург.

Он жил в Италии, Португалии, Франции, затем работал с дипломатической миссией в Мадриде с 1611 до 1613 г., где мог лично познакомиться с Лопе де Вегой и, конечно, видел множество представлений в испанских корралях (городских публичных театрах под открытым небом). По возвращении в Амстердам он становится первым голландским драматургом, который адаптирует пьесы Лопе для представлений в палатах риторов². В скором времени эти пьесы стали не просто репертуарными, а начали опережать в «рейтинге» популярности произведения местных авторов. Пьесы Лопе де Веги стали так востребованы, что печатники добавляли его имя на титульные листы текстов пьес, даже если эти пьесы не имели никакого отношения к Лопе де Веге³.

Каким же образом он стал одним из главных авторов в Нидерландах?

Экспансия пьес Лопе де Веги совпала с появлением в 1637 г. в Амстердаме каменного здания публичного городского театра *Schouwburg* (что дословно означает «театр»). Идея создать такое «место сбора на манер старых римских театров»⁴ возникла в кругу ученых-гуманистов, вдохновленных античностью и ощущавших свое единство с городом и его просвещенным населением.

Расположенный в престижном районе каналов на Кейзерсграхт, *Schouwburg* стал центром культурной жизни Амстердама. В отличие от гастролирующих по Европе театральных трупп здесь круглогодично

работала местная группа из примерно двадцати актеров, певцов и музыкантов. Местные мастера и художники производили для театра костюмы, реквизит, афиши и свечи. Амстердамские типографии снабжали каждое представление небольшими брошюрами, которые продавались на входе.

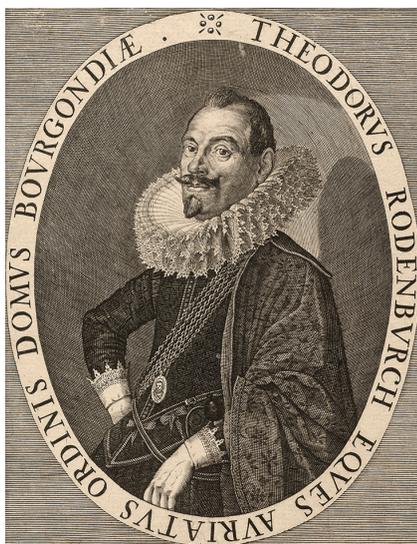
Schouwburg был построен по проекту архитектора Якоба ван Кампена.

Это был театр с большим стоячим партером для небогатых слоев общества, который в свою очередь был окружен ложами с занавесками. Кроме того, ван Кампен, находясь под влиянием идей Андрея Палладио и Витрувия, включил в конструкцию сцены *scaenae frons* (постоянный архитектурный фон), который ему был хорошо известен по театру «Олимпико» в Виченце.

Обратим внимание также на отсутствие рамки, отделяющей вымышленный мир пьесы от реальности. Это означало принципиальное отсутствие четкой границы между зрительным залом и сценой. Кроме того, «театр ван Кампена был идеальным местом для постановки испанских комедий, в том числе потому, что он позволял не только менять места действия, но и разыгрывать сцены, разделенные по сюжету сотнями километров и столь часто встречающиеся в *comedia nueva*»⁵, – пишет исследователь испано-голландских театральных связей Тим Верхеер.

Но когда театр только открылся, его репертуар состоял из пьес местной палаты риторов в духе трагедий Скалигера⁶ и выглядел однообразным. В отсутствие альтернатив долгое время игрались одни и те же спектакли. Все изменилось, когда на его подмостках начали играть пьесы испанских авторов. При этом их путь на голландскую сцену оказался довольно извилист. Ведь нужно было не только перевести их с языка оригинала, но и найти формы адаптации для голландской публики.

В 1642 г. в *Schouwburg* Роденбургом впервые была поставлена сценическая версия пьесы Лопе де Веги «Преследуемый» (*El perseguido*) о запретной любви герцогини к камергеру своего мужа. «Кассандра и Карел» (именно так называлась ее голландская адаптация) стала настоящим событием в городе и осталась в репертуаре в течение тридцати лет (!). Неудивительно, что театр захотел продолжить ставить драматургию Лопе де Веги. Так, через два года после премьеры «Кассандры и Карела» была поставлена пьеса Роденбурга – «Ревнивые студенты» по *La escolástica celosa* Лопе де Веги. Действие пьесы о любовных перипетиях молодых ученых, скрытых желаниях и обмане Роденбург перенес



Дипломат, драматург и поэт
Теодор Роденбург

в нидерландские университеты – Толедо стал Лейденом, Алькала де Энарес – Гаагой.

Пьеса также очень заинтересовала амстердамскую публику и способствовала ее притоку в театр. Но владеющий несколькими языками и обладающий поэтическим даром Теодор Роденбург в 1644 г. умирает, и Амстердам остается без новых переводов пьес, так как никто из представителей театральных кругов в то время не владел испанским языком.

Тем не менее уже через год театр выпустил третью комедию Лопе. Это была «Преследуемая Лаура» (*Laura perseguida*), пьеса о любовном недоразумении и ложном обвинении главной героини. В отличие от предыдущих переделок сочинений Лопе, которые уже были до этого поставлены в театрах палаты риторов, «Лаура» была создана специально для городского театра. Ее голландская версия была написана Адамом Карелсом ван Хермесом в рифмованной форме парных стихов ямбического гекзаметра и александрийского стиха, что было характерно для французских классицистов и голландских пьес того времени.

Ван Хермес был одним из ведущих актеров театра и участвовал в постановке предыдущих пьес Лопе де Веги. И вот теперь он представил свою собственную версию текста испанского драматурга. Так как ван Хермес не понимал ни слова по-испански, его источником стал голландский прозаический перевод французской адаптации пьесы «Лора

Персегида», автором которой был Жан Ротру. Когда пьеса вышла, на ее титульном листе не было указано авторство Лопе де Веги и вообще не было ссылок на какой-либо испанский источник. Это вызвало серьезное негодование некоторых драматургов в Амстердаме. Ван Хермесу пришлось отреагировать на преследование его «Лауры», и он добавил извинительное посвящение к публикации. В нем он признавался: пьеса – «не мое собственное изобретение, а перевод [с испанского. – А.А.] Ротру и работа Яна Гендрика Глазенмейкера, который предоставил мне на дружеских началах прозаический текст пьесы [на нидерландском. – А.А.]. Также я должен упомянуть помощь господина Каспера ван Баарле, который уже давно перевел для меня 300 стихов, воодушевив меня на постановку этой пьесы»⁷.

С упоминанием этих посредников ван Хермес указал, что, по сути, он лишь создал стихотворный вариант пьесы на основе предоставленного ему перевода в прозе. Более того, он признался, что не упомянуть Лопе де Вегу как главного автора было грубым и высокомерным проступком. И если можно говорить о каком-либо оправдании, то оно заключается лишь в том, что его французский предшественник поступил также⁸.

Оказалось, что все трудности появления «Лауры» на амстердамской сцене стоили того. Она была настолько хорошо принята, что была сыграна около двенадцати раз в течение сезона, а потом еще почти тридцать лет оставалась в репертуаре театра.

Так, испанская драматургия уверенно укрепляла свои позиции, и каждый год в репертуар голландского театра добавлялось новое испанское произведение. К 1645 г. три пьесы Лопе де Веги были показаны 18 раз, что составляло примерно пятую часть от общего количества представлений в сезоне. Неудивительно, что требовались еще испанские пьесы, и вскоре была проложена новая дорога для их пути на сцену.

В 1646 г. на сцене *Schouwburg* с огромным и продолжительным успехом был сыгран «Друг по принуждению» по пьесе Лопе *El amigo por fuerza*. Эта постановка была осуществлена Исааком Восом, одним из актеров и драматургов амстердамской труппы. На титульной странице ее издания было все как полагается: вверху указан Лопе де Вега в качестве автора пьесы, а на втором месте упоминается Исаак Вос как автор текста в стихотворной форме.

Но в случае с «Другом» у создателя ее адаптации не было и не могло быть французской версии текста, так как она не была к тому моменту



Сцена амстердамского городского театра. 1640-е гг.

поставлена во Франции. Как же Исаак Вос мог осуществить её перевод, не зная испанского?

Он нашел помощь в амстердамской общине сефардов. Иммигранты с Иберийского полуострова продолжали поддерживать тесные связи с испанской культурой, в том числе театральной. Но как именно сефарды помогли по меньшей мере восьми испанским пьесам оказаться на сцене Амстердамского городского театра?

В предисловии к печатному изданию «Друга по принуждению» Исаак Вос признает не только заслуги Лопе де Веги как творческого гения пьесы, но и Якобуса Барокеса, сефардского еврея, который подготовил для него прозаический перевод *El amigo por fuerza*: «Вот предстал перед моим взором дух умершего, но живого в памяти Аполлона из Мадрида, великого испанского поэта Лопе де Вега Карпио, возвращенного к жизни любителем искусства усердным Якобусом Баросесом, парящим теперь на голландских крыльях. И, вдохновив своего никогда не отдыхающего собрата по языку, он убедил его передать мне своего “Друга по принуждению”, чтобы я оживил его в голландских стихах для нашего театра в Амстердаме»⁹.

«Друг по принуждению» стал четвертой пьесой Лопе на голландской сцене. Он оказался еще и спектаклем-долгожителем, исчезнув из репертуара театра лишь в середине XVIII в.



Зрительный зал амстердамского городского театра. 1640-е гг.

Вскоре Якобус Барокес и Исаак Вос снова объединили свои усилия – для постановки пьесы «Милосердная сила» по пьесе Лопе *La fuerza lastimosa*, которая принесла им самый большой успех. Примечательно, что во введении к тексту пьесы Вос отталкивается от манифеста Лопе «Новое искусство сочинять комедии» и бросает вызов традиционному театру в Нидерландах, задаваясь вопросом, зачем нужно придерживаться классических принципов или предписаний Аристотеля для драмы, если современная сцена требует современной драмы, привлекательной для зрителей сегодняшнего дня: «Вы увидите здесь пьесу, которая, если я не ошибаюсь, понравится вам, тем более что создатель обратил внимание на свою эпоху, а не на древние правила театра. По моему мнению, когда пишут драматические произведения для наших времен, не имеет смысла придерживаться прошлого...»¹⁰.

Это замечание Воса отнюдь не случайно. Оно находится в поле важной для того времени дискуссии о предназначении драматургии и формах ее воплощения. Она началась в Нидерландах еще за несколько десятилетий до успешных премьер по испанским драмам. В 1619 году Роденбург пишет поэтический трактат «В защиту поэтов Эглантины»¹¹, где, с одной стороны, впервые в Нидерландах говорит, что публике должно нравиться то, что она видит и слышит (и здесь снова звучат отголоски мысли Лопе, с которыми Роденбург был, безусловно,

знаком), с другой стороны, по Роденбургу, нельзя делать слишком много уступок публике, забывать о «полезности» искусства и уроке морали, который должен быть усвоен по просмотру спектакля. При этом второе невозможно без первого: чтобы пьеса имела какой-либо эффект, зритель «должен быть взволнован»¹². А чтобы его взволновать, необходимо задействовать весь спектр зрительских эмоций.

Роденбург не забывал об этом, когда сам работал над адаптациями пьес Лопе де Веги, сохраняя в них *woelingen* (дословно – смятение).

Также в своем трактате Роденбург, ссылаясь на Лопе де Вегу, оправдывает соседство разных мест действия и растянутость действия во времени. Но главное, храня, вероятно, в памяти свои впечатления от мадридских спектаклей, он признает, что привлекательность постановки определяется ее зрелищностью. Он стремился, чтобы постановки по его собственным адаптациям максимально соответствовали этой задаче. В свои переделки он включал песни, стихи, рондо, припевы, причитания и другие элементы, усиливающие зрелищность постановки при отсутствии того сценического оборудования, которым в то время располагали испанские театры.

Кроме того, поддерживать эмоциональное напряжение в течение всего спектакля в театрах Нидерландов помогали так называемые «живые картины» (нидерл. – *vertoonighen*, франц. – *tableaux vivants*), сцены, в которых актеры без слов разыгрывали определенные сюжеты. Появившийся еще в средневековье, этот сценический прием постоянно модифицировался и в XVII в. стал один из самых востребованных в театрах Нидерландов.

Примечательно, что «живые картины», которые были призваны подчеркивать аллегорическую суть пьес, часто подвергались критике за то, что они становились прежде всего пиршеством для глаз и способом постановки захватывающих сцен¹³. Также «живые картины» могли рассказывать о событиях, которые произошли в другом месте, или подробно изобразить убийство. Эти сюжетные повороты, столь важные для испанского театра, были почти недопустимы в нидерландском, где доминировала на тот момент поэтика классицистской трагедии.

Роденбург смог придумать решение, которое объединило хитро-сплетения испанских сюжетов со скалигеровской традицией. Его «Кассандра и Карел» – характерный пример такого соединения. Как мы уже упоминали, драма рассказывает о страсти Кассандры к камергеру ее мужа Карелу. Роденбург использует здесь сразу несколько «живых

картин», чтобы изобразить попытку Кассандры отомстить Карелу за неверность. В порыве ненависти она решает убить их тайного сына Гримальдуса. Пока Карел ищет его, зрители видят, как сначала Кассандра связывает сыну руки, затем как она угрожает убить шестилетнего мальчика, и наконец, как она замахивается кинжалом, но замечает проходящего мимо садовника и останавливается. Только после всех этих немых, но выразительных и шедших под музыку сцен Гримальдус отзывается на зов отца и в слезах рассказывает ему все, что только что видели зрители. В испанском оригинале об этом покушении зрители узнают лишь из рассказа ребенка, а Кассандра говорит, что это была просто игра. Но благодаря «живым картинам» голландские зрители могли убедиться в серьезнейшей решимости герцогини убить своего сына.

Горячая полемика о роли визуальных образов и новых средств воздействия на публику во многом определила дальнейшее развитие нидерландского театра середины XVII в. В 1647 г. руководителем амстердамского *Schouwburg* становится Ян Вос. Стекольщик по профессии (в этом качестве он, например, изготовил все окна для новой ратуши Амстердама), Вос сыграл важную роль как постановщик спектаклей и директор театра.

В период его почти двадцатилетнего руководства женские роли начали исполнять актрисы, но главное, была проведена реконструкция здания театра. По ее завершении он заново открылся в 1665 г.

Теперь театр представлял собой вариант итальянской сцены-коробки: был вдвое увеличен размер сцены, и у нее появилась глубина и система кулис. Новое, по своей сути барочное устройство сцены теперь предполагало, что в ее пределах существует особый мир. Зрительный зал тоже сильно изменился. В партере стояли скамейки для среднего класса. Недорогие стоячие места находились позади всех рядов. Оркестр размещался теперь перед самой сценой. Также была добавлена арка над авансценой, чтобы более четко отделить подмостки от зрительного зала.

Ян Вос еще больше, чем Роденбург, уделял в театре внимание зрению, полагая, что оно «предшествует говорению»¹⁴. Упомянув спектакль по пьесе своего современника и академика Самуэля Костера «Поликсена», он пишет, что зрители в тот вечер «выплакали столько же слез, сколько увидели искусственной крови, текущей по сцене»¹⁵.

От витрувианского типа театра голландский *Schouwburg* пришел к новоевропейскому театральному канону и ставке на визуализацию и разнообразие спецэффектов. После реконструкции в спектакле, напри-



Архитектор здания амстердамского городского театра Якоб ван Кампен

мер, по известному античному сюжету, Медея могла летать по воздуху, подтверждая слухи о том, что она колдунья.

При этом не все ранее поставленные спектакли были обновлены в соответствии с новыми технологиями. Из испанских произведений, идущих на сцене *Schouwburg*, только в постановке кальдероновской пьесы «Самое большое волшебство – любовь» (*El mayor encanto, amor*) об Одиссее, который терпит кораблекрушение на острове Цирцеи, была задействована *tramoia* (испан. – механизмы, которые используются для перемены декораций и спецэффектов). Автор ее адаптации Де Леу в полном объеме использовал новые сценические возможности амстердамского городского театра, в том числе глубину сцены и быструю смену декораций. Особенно выразительным их использование было в финальных сценах, когда Цирцея разрушает свой остров, и прекрасный сад почти мгновенно превращается в пылающие руины. На зрелищности представления был сделан акцент даже при издании пьесы, на титульном листе которого сообщалось, что она была сыграна с особыми эффектами и животными¹⁶.

Новый большой успех к испанской драме пришел всего через полгода. Это была пьеса Лопе де Веги «Сумасшедший в здравом уме» (*El cuerdo loco*), впервые поставленная в начале 1649 г. под заголовком «Осторожное безумие». Примечательно, что ее молниеносный успех



Руководитель амстердамского городского театра Ян Вос

(семь представлений за два месяца) был обусловлен не только популярностью испанской драмы, но и ее злободневностью. В пьесе правитель Антонио, притворяясь безумным, раскрывает заговор коварного двора, спасает свою возлюбленную и все королевство. Сюжет, в котором король находится в опасности и становится жертвой переворота, был удивительно созвучен с происходящими в соседней Великобритании событиями. Буквально накануне там состоялся антироялистский переворот, завершившийся казнью Карла I, который шокировал не только все европейские монархии, но и Республику Объединенных Провинций Нидерландов.

Создатели «Осторожного безумия» открыто признавались во введении к изданию пьесы, что театр действительно отражает сцену мира и добавили к названию слово *hof-spel*, что означает «придворная пьеса». Еще одной новинкой была латинская цитата на титульной странице – «Невозможно править, если не умеешь притворяться» (*Qui nescit simulare, nescit regnare*), подчеркивающая политическое послание пьесы. То есть текст введения впервые в голландской театральной практике был посвящен не тому, как переводилась пьеса, а сугубо политической тематике. Осуждая недавнее царевубийство, авторы выразили жела-

ние, чтобы сценарий этой пьесы стал истинным исходом в английской дворцовой интриге.

Теперь, когда Амстердам так сильно захватили испанские страсти, многие поэты и драматурги стали активно участвовать в «производстве» новых адаптаций для сцены. Среди них была поэтесса и драматург Катарина Квестирс. В 1655 г. она опубликовала «Тайного возлюбленного» по пьесе Лопе де Веги «Если бы женщины не видели» (*Si no vieran las mujeres*) в роскошно иллюстрированном издании.

Вместе с испанскими драмами голландский театр XVII в. прошел путь от камерных представлений палаты риторов до завораживающих спектаклей в публичном городском театре. От первых переводов зарубежной драматургии до обширного репертуара, в котором испанские пьесы лидировали в течение многих десятилетий. Адаптации испанских пьес на голландской сцене пришлось в Нидерландах на смену стилей – ренессансного на барочный (не забудем и про классицистический дискурс), словесной образности на визуальную культуру восприятия.

В чем же главный секрет успеха испанской драматургии в Голландии XVII в.?

Будучи помещенной в культурный контекст Амстердама, испанская драма заняла в нем особое место, соседствуя (и конкурируя) с неостоиическими трагедиями в духе Сенеки, Скалигера и Липсиуса¹⁷. Пьесы в жанре *comedia nueva* стали во всех отношениях контрапунктом к эмоциональной природе этих пьес. Как пишет специалист по нидерландской литературе Ян Конст, голландская ренессансная драма в первую очередь подчеркивала опасность необузданных эмоций для психического и физического здоровья человека¹⁸. Испанские же герои отличались крайней экспрессивностью и широчайшей амплитудой переживаний. Кроме того, сюжеты испанской драмы были посвящены героям, которые способны найти выход из любого, даже самого безнадежного положения. И преодолевая несчастья, они опирались не на волю фортуны, а на силу любви и чувство собственного достоинства. Голландские же пьесы того времени призывали не только к эмоциональной сдержанности, но и к принятию своей судьбы. Таким образом, популярность испанских комедий в Нидерландах объяснима в том числе реакцией на неостоиическую модель голландской драматургии того времени. Адаптированная для нидерландской публики, *comedia nueva* дарила ей своеобразное эмоциональное раскрепощение.

Невзирая на все возмущения классицистов, успех представлений и доходы от испанских постановок говорили сами за себя. В 1648 г. количество представлений по пьесам Лопе де Веги почти вдвое превышало количество спектаклей главного драматурга Амстердама, «принца среди поэтов» Йоста ван ден Вондела¹⁹. Так, Нидерланды, освободившись от политической власти Испании, остались в добровольном плену у Испании театральной.

- ¹ Так называют пьесы, созданные в Испании в XVII в., близкие по форме и структуре к тем, о которых в 1609 г. Лопе де Вега написал свой трактат «Новое искусство сочинять комедии». В нем он объясняет причины отказа от античных образцов и важность создания произведений, способных нравиться публике. Важнейшей составляющей пьесы он считает интригу, которая должна захватить зрителя с первой же сцены и держать в напряжении до последнего акта.
- ² В XV–XVII вв. значительную роль в литературной и театральной жизни Амстердама и других голландских городов играли театральные общества, которые назывались палатами риторов. Их репертуар состоял главным образом из фарсов и моралите, а также пьес местных поэтов и драматургов.
- ³ См. подробнее: *Alvarez Frances L.* Fascinación por el «Madritsche Apoll»: Lope de Vega en la Amsterdam del Siglo de Oro. *Arte Nuevo. Revista De Estudios Áureos*, 1. (2014). P. 1–15.
- ⁴ Цит. по: *Hunningher B.* The stage in the Amsterdam theater of 1637. *Axe*. II. P. 31.
- ⁵ *Vergeer T.* The Theatre of Emotions. The Success of Spanish Drama in the Low Countries (1617–1672). PhD thesis from the University of Leiden. 2022. P. 53.
- ⁶ Юлий Цезарь Скалигер (1484–1558) – итало-французский гуманист, философ, филолог, естествоиспытатель, врач, астролог, поэт. Его «Поэтика» (*Poetices libri*, 1561) вошла в историю филологии и содействовала упрочению теории трех единств. Она среди прочего включала определения различных стихотворных и драматических жанров.
- ⁷ Цит. по: *Blom F., van Marion O.* Lope de Vega and the conquest of Spanish theater in the Netherlands. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII. 2017, P. 162.
- ⁸ *Ibid.*

- ⁹ Цит по: *Alvarez Frances L.* Fascinación por el «Madritsche Apoll»: Lope de Vega en la Amsterdam del Siglo de Oro. *Arte Nuevo. Revista De Estudios Áureos*, 1. 2014. P. 7.
- ¹⁰ Цит. по: *Blom F., van Marion O.* Lope de Vega and the conquest of Spanish theater in the Netherlands. P. 168.
- ¹¹ Имеются в виду риторы палаты «Эглантина» (нидерл. – шиповник). Это была одна из самых известных палат риторов, возникшая в Амстердаме в начале XVI в. Ее название связано с поэмой, предположительно написанной голландским поэтом Дидериком ван Ассенеде, о монахине Беатрис, покинувшей свой монастырь из любви к мужчине и позже вернувшейся в него благодаря помощи Девы Марии (в начале XX в. эту легенду использовал Морис Метерлинк для создания своей пьесы «Сестра Беатриса»). В этой поэме возлюбленные встречаются у куста цветущего шиповника как символа любви.
- ¹² См. *Marion van O., Vergeer T.* Spain's dramatic conquest of the Dutch Republic Rodenburgh as a literary mediator of Spanish theatre. *De Zeventiende Eeuw* 32 (2016) 1. P. 46.
- ¹³ Так, например, Исаак Вос включил в спектакль «Жалкая сила» по пьесе Лопе де Веги три живые картины. В одной из них зрители становились свидетелями любовной сцены: кронпринцесса Дионисия проводит время в сумерках со своим возлюбленным, чья истинная личность остается скрытой. Она думает, что она делит ложе с Хенриком, но любовником на самом деле является Октавио.
- ¹⁴ *Vergeer T.* The Theatre of Emotions. P. 62.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ *Vergeer T.* The Theatre of Emotions. P. 167.
- ¹⁷ Юст Липсиус (1547–1606) – нидерландский гуманист, историк, филолог, знаток классической латыни и философии, один из основоположников неостоицизма. Его издания классиков служили эталоном для многих поколений классических филологов.
- ¹⁸ См. подробнее: *Konst J.* Furious vindictiveness and fruitless lamentations. The Passions in Dutch Tragedy of the Seventeenth Century. *Axes*, 1993. P. 22–46.
- ¹⁹ Йост ван ден Вондел (1587–1679) – нидерландский поэт и драматург Золотого века, заложивший основы современного нидерландского литературного языка, автор переводов на нидерландский язык произведений Софокла, Аристотеля, Овидия, Сенеки, Вергилия и др.